

The background of the cover is a stylized, textured illustration of a cityscape. On the left, a tall, orange-brown tower stands next to a building with a flag. In the center, a large, classical-style building with a pediment is visible. On the right, a tall column topped with a statue of a man with one arm raised stands prominently. The sky is a mix of blue, purple, and pink, suggesting a sunset or sunrise. The overall style is reminiscent of mid-20th-century modernist art.

**CURA DEL SENSO
E CRITICA SOCIALE**
RICOGNIZIONE
DELLA SEMIOTICA ITALIANA
A CURA DI GIANFRANCO MARRONE
E TIZIANA MIGLIORE

MIMESIS INSEGNE

CURA DEL SENSO
E CRITICA SOCIALE
Ricognizione della semiotica italiana

a cura di

Gianfranco Marrone e Tiziana Migliore

INDICE

INCIDENTI ED ESPLOSIONI DELLA RICERCA SEMIOTICA IN ITALIA. APPUNTI INTRODUTTIVI <i>Gianfranco Marrone</i>	7
---	---

PRIMA PARTE SGUARDI GENERALI

SOCIOSEMIOTICA: TEORIE, ESPLORAZIONI E PROSPETTIVE <i>Ilaria Ventura Bordenca</i>	23
LA SEMIOTICA COGNITIVA IN ITALIA: ORIGINI, DIRAMAZIONI, EVOLUZIONI <i>Luigi Lobaccaro</i>	61
ETNOSEMIOTICA. STORIA, TEORIE E PROPOSTE PER UNA PROSPETTIVA DI STUDIO DEI FENOMENI SOCIO-CULTURALI <i>Giuseppe Mazzarino</i>	95
SEMIOTICA DELLA CULTURA: SGUARDO GLOCALE E DEFINIZIONI SEMIOPOLITICHE <i>Paolo Sorrentino</i>	125

SECONDA PARTE TERRITORI DI RICERCA

LA SEMIOTICA DELL'IMMAGINE IN ITALIA: DAL SUO MOMENTO FONDATIVO AI PIÙ RECENTI SVILUPPI <i>Francesca Polacci</i>	167
LA SEMIOTICA ITALIANA DEL CINEMA E DELL'AUDIOVISIVO <i>Francesco Galofaro</i>	195

CINQUANT'ANNI DI STONATURE. UNA MAPPA DELLA SEMIOTICA MUSICALE DALLA PROSPETTIVA ITALIANA <i>Gabriele Marino</i>	225
SOCIOSEMIOTICA DELLA PUBBLICITÀ <i>Marianna Boero</i>	255
SEMIOTICA DEL CIBO <i>Dario Mangano</i>	279
SEMIOTICA DELLA MODA <i>Bianca Terracciano</i>	305
I MEDIA DIGITALI NELL'ATTIVITÀ DI RICERCA DELLA SEMIOTICA ITALIANA <i>Francesco Mangiapane</i>	335

TERZA PARTE CONTEMPORANEITÀ

SEMIOTICA DELLO SPAZIO, SEMIOTICA DELLA CITTÀ <i>Alice Giannitrapani</i>	369
LA SEMIOTICA DELLA MEMORIA IN ITALIA: GENEALOGIE E PROSPETTIVE FUTURE <i>Francesco Mazzucchelli</i>	407
APPROCCI SEMIOTICI ALLE CULTURE RELIGIOSE <i>Jenny Ponzio</i>	451
TRA SEMIOTICA DEL DIRITTO ED ETNOSEMIOTICA: UNA RIPRESA <i>Giuditta Bassano</i>	477
POSTFAZIONE SEMIOTICA ARTE DELLA CURA SOCIALE <i>Tiziana Migliore</i>	525
NOTE BIOGRAFICHE	545

GABRIELE MARINO
CINQUANT'ANNI DI STONATURE
Una mappa della semiotica musicale
dalla prospettiva italiana¹

1. *Musica e semiotica*

1.1. *Necessità semiotica delle cose difficili*

È piuttosto comune l'idea che la musica ponga delle questioni del tutto peculiari, se non uniche, rispetto alla teoria della significazione. Come sintetizza Ugo Volli (2003, p. 64), filosofo del linguaggio e semiologo, collaboratore e amico di Umberto Eco dalla metà degli anni Sessanta:

L'analisi dei testi e dei sistemi musicali costituisce per la semiotica uno dei settori più difficili, tanto da rappresentare per certi versi quasi una sfida alla possibilità di estendere in modo omogeneo le sue concezioni a tutte le forme d'espressione. È vero che molte delle nozioni tipiche della disciplina sono state riproposte anche per l'analisi dei testi musicali, tuttavia in molti casi si può avere l'impressione di riprese piuttosto forzate, o di semplici vaghe assonanze con il senso che le stesse nozioni assumono in altri contesti. La difficoltà con cui

1 Questo testo è dedicato al semiologo della musica Luca Marconi (1960-2019). Si tratta di una rielaborazione e sostanziosa integrazione di alcuni passaggi di Marino (2020). A causa degli strascichi di vecchie beghe ideologiche (tra musicologi e semiologi, musicologi ed etnomusicologi, semiologi e sociologi, "parrucconi" e "poppettari" e via così secondo le più varie combinazioni) e di un profondo mutamento dell'economia politica della cultura (che ha investito tanto l'università, quanto l'editoria), la semiotica della musica, e particolarmente quella italiana, rischia di scomparire: si contino i testi correntemente in catalogo tra quelli citati in bibliografia. Con cinica ingenuità, spero che questo testo possa contribuire in qualche modo a preservare la memoria della semiotica musicale italiana e, quindi, a rilanciarne in qualche modo la sopravvivenza. Desidero ringraziare Ivano Cavallini, Gianfranco Salvatore, Christian Zingales, Ugo Volli, Gianfranco Marrone, Roberto Agostini, Tiziana Migliore e Stefano Jacoviello.

finalmente si è giunti all'elaborazione di prospettive metodologiche più fondate e convincenti appare dunque rivelatrice di problemi del tutto specifici di questo campo applicativo.²

Non è stato facile per la semiotica provare ad applicarsi alla materia musicale. Dal fondativo saggio in cui il linguista, musicologo e semiologo belga Nicolas Ruwet (1966) provava, a suo avviso per la prima volta, a dotare la musicologia di un metodo rigoroso (applicando un misto di strutturalismo e generativismo)³, fino ai giorni nostri, la storia della semiotica della musica è una storia di tentativi, aggiustamenti, forzature e idiosincrasie. Un po' come quelli e quelle a cui sarebbe costretto chi, provetto in uno strumento a tasti, dovesse applicare quello che conosce su uno strumento a fiato. Se si prende in mano un qualsiasi manuale o una qualsiasi antologia di semiotica di uso corrente e se ne scorre l'indice, si vedrà che la musica semplicemente *non c'è*. Pochissime le eccezioni: il già citato Volli (2003) o Bernardelli e Grillo (2014). La musica trova spazio nei volumi di taglio enciclopedico che ricostruiscono storia e ambiti della disciplina (Nöth 1995; Trifonas 2015) e in quelli che trattano la semiotica della musica tra le semiotiche cosiddette applicate (Calabrese e Mucci 1975; Stefani e Marconi 1991). Ma la semiotica musicale sembra non essere stata capace di andare oltre il ruolo di una sussidiaria di minoranza e fin troppo specializzata.

Un semiologo che potremmo dire "della musica", perché si è occupato principalmente di musica, si è certamente occupato anche di altro (letteratura, cinema, pubblicità, pittura ecc.), mentre non è vero il contrario: non è cosa comune trovare un semiologo che, oltre a letteratura, cinema, pubblicità, pittura ecc., si sia occupato *anche* di musica. La musica sembra essere una specie di ambito a parte, una materia inevitabilmente diversa, difficile e problematica per la semiotica, che tutto sommato *non fa testo* rispetto alla sua teoria generale e rimane, pertanto, fuori dal suo canone. A differenza di altri

2 Il testo del manuale di Volli è frutto di un lavoro di equipe, ma il paragrafo dedicato a musica e semiotica della musica (10.6) non rientra nel novero di quelli scritti dai suoi collaboratori (e va, quindi, considerato a firma del curatore).

3 "Generativismo" nell'accezione resa celebre da Noam Chomsky all'interno degli studi linguistici. Sulla semiotica della musica come "musicologia sistematica" si veda anche Stefani (1974).

ambiti, come la letteratura o l'arte visiva, ma anche la pubblicità, la musica non sembra essere mai stata presa in grande considerazione nella definizione di quella che è stata chiamata "semiotica generale" e che, procedendo dalle sue origini strutturaliste negli anni Sessanta del Novecento, fino all'affermazione della sociosemiotica negli anni Ottanta, potrebbe essere considerata una sorta di teoria "standard" o "mainstream" (quantomeno in Italia, buona parte dell'Europa continentale e Sudamerica)⁴.

Se la semiotica ha un problema con la musica, se la musica *fa problema* per la semiotica, sicuramente non è un problema della

4 Questa teoria che potremmo provvisoriamente chiamare "standard" o "mainstream" coinciderebbe con quella che generalmente chiamiamo "semiotica del testo" o "semiotica testuale" (imperniata sul "percorso generativo del senso" elaborato da Algirdas J. Greimas), con integrazioni chiave – non senza che questo crei problemi di ordine epistemologico – dalla teoria della "cooperativa interpretativa" elaborata da Umberto Eco. Per "sociosemiotica" (da non confondere con la "social semiotics" di M.A.K. Halliday) intendiamo gli sviluppi della semiotica strutturale-generativa elaborati all'interno della Scuola di Parigi coagulatasi intorno a Greimas (con figure di spicco quali Jean-Marie Floch, Eric Landowski e Jacques Fontanille) che miravano a riprendere il senso profondo della "profezia" contenuta nel *Corso* di Ferdinand de Saussure. Saussure immaginava una "semiologia" ancora da venire che avrebbe studiato "la vita dei segni nel quadro della vita sociale" (la semiologia avrebbe incluso lo studio dei segni linguistici, cioè la linguistica sincronica, e sarebbe stata a sua volta inclusa nella psicologia sociale). La sociosemiotica è una disciplina critica in senso kantiano (interessata, cioè, a ricostruire le condizioni di possibilità dei fenomeni socioculturali), studia i "discorsi" (dimensione di quello che il linguista Louis T. Hjelmslev definiva "piano del contenuto" indipendente dalla sostanza della manifestazione; per esempio, il "discorso musicale" è fatto dai suoni musicali veri e propri, ma anche dai metatesti – persone che parlano di musica – e dalle pratiche legate alla produzione musicale), ed è stata spesso definita "spettacolare", perché studia le forme con cui la società si dà come spettacolo attraverso i suoi prodotti culturali (la sociosemiotica studia, in pratica, come una data cultura si autorappresenta). Questo approccio è stato anticipato, negli anni Sessanta, dalla "semiotica critica" (in un senso stavolta più affine all'approccio, appunto, critico della Scuola di Francoforte) di Roland Barthes, Umberto Eco e Ferruccio Rossi-Landi. Qui non distinguiamo nettamente tra la sociosemiotica e la semiotica della cultura, così come delineata da Jurij M. Lotman. Landowski (1989) è generalmente considerato il manifesto della sociosemiotica. In Italia, due riferimenti importanti per questo ambito sono Marrone (2001) e Ferraro (2012). Per l'applicazione dell'approccio sociosemiotico alla musica, e in particolare alla musica pop, si veda Spaziante (2007).

musica, bensì della semiotica. E se la semiotica vuole porsi come disciplina capace di dire qualcosa di significativo sui fenomeni che sono per noi carichi di senso, non può considerare un'area così importante della vita umana come la musica allo streguo di un'eccezione. Come suggeriva spesso Umberto Eco, una teoria della letteratura o una teoria della traduzione che dovessero trascurare l'esistenza di qualcosa – di diverso, difficile e problematico – come il *Finnegans Wake* di James Joyce non potrebbero genuinamente dirsi tali, non potrebbero dirsi teorie che aspirano alla generalità. L'eccezione, in altri termini, deve diventare la regola. Se la musica mal si presta a essere ingrigliata dalla semiotica che abbiamo disegnato addosso alle parole, possiamo immaginare una semiotica ripensata a partire dal suono musicale, ancora più generale e aperta perché capace di includere sotto il suo dominio quelle che erano le vecchie eccezioni di un sistema dal fuoco più vivido solo perché più ristretto. L'interesse del semiologo per la musica si spiega, allora, musicalmente, perché certamente gli interessa la musica, ma anche e soprattutto semioticamente: perché gli interessa la semiotica.

La semiotica della musica è difficile perché è necessaria ed è necessaria precisamente perché è difficile. I suoi prodromi risalgono al momento stesso in cui comincia a nascere l'idea che una musica possa essere svincolata da un valore strettamente funzionale: non solo più, quindi, una musica liturgica, di corte, di teatro o da ballo – musica composta e suonata *per* pregare, tenere un banchetto, allestire uno spettacolo o ballare – ma anche una musica *da ascoltare* e basta. Verso la fine del Barocco, le arti cominciano a emanciparsi dalle stringenti necessità sociali cui hanno dovuto ottemperare e la musica, pertanto, smette di essere uno splendido sottofondo e lentamente acquisisce lo status di pratica autonoma; questa ideologia verrà amplificata dall'estetica romantica prima e poi dalle avanguardie moderniste del Novecento, che proporranno l'idea di una "arte per l'arte" e, in particolare, di una "musica assoluta". Il significato della musica smette di essere confinato nella prassi della liturgia, della cerimonia, dello spettacolo o della danza e comincia a essere attivato semplicemente attraverso l'ascolto. Nasce, così, *in nuce* la semiotica musicale: una disciplina il cui compito è spiegare il significato di qualcosa che non si spiega più da sé, perché non si risolve più in altro da sé.

1.2. *La musica come problema semiotico*

Come sa bene chiunque vi si invischi, la musica rappresenta un problema. Rappresenta un problema nel senso che se ne fa ambasciatrice, ce lo sottopone, ci dice di prestarvi attenzione: questo problema è il problema del significato. Non tanto “Cosa”, quanto semmai “Come” significa la musica? Essa ci si dà, si offre al nostro orecchio, al nostro corpo e al nostro esserne gli interpreti, cognitivi e performativi, bilanciando sempre quelle che sembrano essere le sue due qualità distintive e contrapposte e che, avvicinandola in tal senso al dominio dell’olfatto, sfidano la nostra capacità di verbalizzarla e analizzarla: la sua imprevedibilità, da una parte e, dall’altra, la sua capacità di comunicare sensazioni, emozioni, atmosfere, luoghi, immagini, storie in maniera chirurgica.

La musica rappresenta un problema e rappresenta un grosso problema per la semiotica, che come tale l’ha sempre trattata. La semiotica della musica è la più negletta tra le cosiddette semiotiche applicate, espressione questa diffusasi a partire dalla metà degli anni Sessanta del Novecento quando Roland Barthes e Umberto Eco cominciano a occuparsi di cultura di massa e Christian Metz di cinema. In effetti, non esiste neppure una “semiotica della musica” nello stesso senso in cui possiamo definire una “semiotica della pittura” o “della pubblicità”; possiamo, semmai, individuare diversi “progetti semiologici possibili”, per citare Jean-Jacques Nattiez (1988, p. 186), il principale responsabile dell’introduzione della “semiologia musicale” all’interno degli studi musicali, nel clima della cosiddetta *New Musicology*. Vi è l’analisi paradigmatico-stilistica del livello neutro (lo spartito) elaborata proprio da Nattiez (1987; sulle orme dei suoi maestri Ruwet e Jean Molino). Un gruppo di studiosi sottolinea la componente narrativa della musica, principalmente ma non esclusivamente sulle orme di Algirdas J. Greimas (Tarasti 1994; Samuels 1996; Almén 2008; Grabócz 2009). Altri si concentrano sulla musica come gesto e metafora *embodied*, incarnata (Lidov 2004; Hatten 2004). Altri ancora sulla nozione di *topic*, “motivo” (Agawu 1991; Monelle 1992). Vi è il confronto interrogativo dei “musemi” (neologismo coniato da Charles Seeger su modello di “morfema”) elaborato da Philip Tagg (1979) come metodo per una “musicologia semiotica dei mass media” (Tagg e Clarida 2003). Altri studiosi hanno svi-

luppato una prospettiva peirceana, cognitivo-interpretativa (Martinez 1997; Cumming 2000; approccio di cui fu pioniere Coker 1972). E vi è il modello della competenza musicale pragmatica elaborato da Gino Stefani (1982; si veda *infra*)⁵.

Molti degli studiosi appena menzionati non sono esattamente semiologi che si sono occupati di musica, ma piuttosto musicologi che hanno perseguito una via semiotica alla musicologia. In effetti, la semiotica della musica è stata storicamente più appannaggio dei musicologi che dei semiologi, con la differenza fondamentale che la semiotica considera la musica come portatrice di significati, mentre la musicologia del ventesimo secolo è essenzialmente formalista, seguendo un percorso originariamente tracciato da Eduard Hanslick nel suo *Il bello musicale* (1854). In quanto tale, ossia come sorta di branca minore della musicologia, la semiotica della musica ha sofferto di quello che potremmo chiamare “spartitocentrismo” (un focus ideologico sulla partitura, a cui la musica viene ridotta), con l’effetto di analizzare non i suoni, ma dei segni grafici: i punti neri sul pentagramma che rappresentano la traduzione visiva della musica. Questa lotta tra impostazione semiotica e tradizione musicologica è molto chiara in alcuni dei contributi fondativi del dibattito semiotico-musicale, quali Nattiez (1971, 1975a, 1975b), Nattiez, Paioni e Stefani (1975) e Stefani (1976, 1985b).

Il problema del significato della musica è sempre stato, in fondo, una questione di traduzione: da un materiale semiotico a un altro. Per un verso, le difficoltà nell’approcciare l’oggetto derivano dalle sue caratteristiche, dalla sua proverbiale ineffabilità (Jankélévitch 1961) e inclassificabilità in termini strettamente segnici-linguistici: per Peter Faltin la musica non ha referente, per Ruwet è asemanatica, per Émile Benveniste ha una dimensione semantica ma non è una semiotica⁶, per Marcello Pagnini esistono “luoghi di integra-

5 Per una rassegna sintetica delle principali posizioni teoriche si veda il classico *Handbook of Semiotics* curato da Winfried Nöth (1995). Per una ricostruzione critica più approfondita delle questioni della semiotica musicale si vedano Stefani (1985b), Marconi e Stefani (1987; si tratta di una bellissima antologia commentata), Nattiez (1988), Monelle (1992), Agawu (2001), Tarasti (2002), Sibilla (2003, pp. 81-96), Marconi (2012) e Fabbri (2014).

6 Ossia, non è un sistema biplanare, in cui a ogni elemento del piano dell’espressione (semplificando, un suono) corrisponda un elemento del piano

zione omologica” tra i due sistemi della lingua verbale naturale e della musica. Per Claude Lévi-Strauss, il fondatore dell’antropologia strutturale, che pure fu profondamente ispirato dalla musica, essa non presenta veri e propri significati e veicola il senso in modo “profondamente misterioso”. Roland Barthes parlava di una “significanza musicale” (la peculiare pregnanza della musica), qualcosa di diverso, ben più sfuggente rispetto a una “significazione musicale” (il farsi segno della musica). Uno dei punti cruciali della semiotica musicale è, allora, esterno al discorso semiotico propriamente detto, perché ne costituisce il fondamento: la scelta dell’ontologia in base alla quale costruire un discorso semiotico attorno alla musica. Come sottolineato da Volli (2003, p. 267):

Il campo della semiotica musicale è poi ulteriormente complicato dal fatto che – in modo sostanzialmente analogo a quanto avviene ad esempio anche per la semiotica del teatro – si deve distinguere tra il testo scritto (lo spartito) e la sua esecuzione, che ne è la vera traduzione in fatto musicale.

La semiotica si è a lungo occupata del problema di definire la musica nei propri termini (una discussione di questa ricerca si trova in Marconi 2012), ma gli studiosi non sono stati in grado di trovare un accordo, una soluzione che non suonasse come un drastico riduzionismo: “La musica è la partitura”. È ancora una volta il caso di chiedersi, auspicabilmente per non chiederselo mai più, se sia musica la composizione (l’idea, il progetto della musica), se sia musica quella che definiamo comunemente come la sua testualizzazione, mediazione o mediatizzazione (lo spartito, il suono registrato e quindi riprodotto attraverso un supporto), se la singola interpretazione (l’esecuzione, il concerto) o l’insieme delle sue interpretazioni (delle sue performance e della sua ricezione). Rispetto a queste domande, annose e, in fondo, tanto oziose per l’ascoltatore, quanto necessarie per lo studioso, la semiotica oggi non può che rispondere che tutte queste cose sono in effetti musica, perché sono sempre musica, parafrasando Charles S. Peirce, il padre del pragmatismo e della semiotica cognitivo-interpretativa, per qualcuno sotto qualche rispetto o capacità. Viceversa, rischia-

mo di inseguire non la musica, come oggetto culturale, ma una sua idea specifica, una sua ideologia: il musicale, la musicalità, la sua supposta essenza estetica, *sub specie* semiotica. Pensiamo – si tratta inevitabilmente di un esempio ruffiano – al caso-limite di 4'33" di John Cage (1952): uno spartito senza note nelle cui esecuzioni mute non si suona nulla, ma si ascolta tutto. L'ontologia è un nodo cruciale, ma non può essere intesa come gordiano: perché invece che tagliare di netto l'intreccio di datità, piani e stimoli offerto dalla musica ha forse più senso prenderlo nella sua interezza. Considerando la musica come discorso: intreccio di testualità concorrenti (non perché mutualmente esclusive, ma perché tutte puntate sul medesimo oggetto), dato dalle opere, dalle pratiche e dalle parole che spendiamo attorno a queste opere e queste pratiche (e che non solamente le connotano, bensì le definiscono).

Per un verso, quindi, l'*impasse* semiotica dovuta alla musica. Per un altro verso, però, questa *impasse* va ascritta pure alla disciplina, alla sua spesso denegata ma comunque ineludibile predilezione per il linguaggio verbale naturale, "metalinguaggio ultimo" (per Benveniste), "sistema modellizzante primario" (per Jurij M. Lotman), attorno al quale si è andata costituendo e sistematizzando (particolarmente nella tradizione europea che si definisce strutturale-generativa e che, infatti, ha origine nella lezione di Ferdinand de Saussure, linguista). Neppure la omomatericità del suono musicale rispetto alla voce può molto contro questo vero e proprio glottocentrismo (l'ideologica supremazia della parola parlata su tutti gli altri sistemi semiotici), per cui saremmo sempre costretti, in qualche modo, in qualche misura, a confrontarci con la domanda: "La musica è un linguaggio?". Il che, suggerisce il linguista Noam Chomsky (2014), "è come domandarsi se gli aeroplani volino (certo, ma non come le aquile) o se i sottomarini nuotino (non proprio come delfini)". Alcuni autori propongono di ribaltare la prospettiva: Augusto Ponzio (con Michele Lomuto, 1997), Lawrence Kramer (2002), Philip Tagg (2012), Daniele Barbieri (2020) e Guido Ferraro (2019) immaginano una teoria della significazione intesa come "musicale" non nei termini di un'applicazione passiva alla musica di principi originariamente concepiti per una diversa materia semiotica, ma piuttosto una semiotica concepita sulla base di quella specifica materia semiotica che è la musica. Il pedago-

gista Roberto Goitre (con Ester Seritti, 1980) e il musicologo canadese David Lidov (2004) si sono spinti oltre, chiedendosi: “Il linguaggio è una musica”?

Come ricorda Eero Tarasti (2002, p. 4), “pochi dei grandi semiotici si sono espressi sulla musica come segno”: Louis T. Hjelmslev, Algirdas J. Greimas⁷, Jurij M. Lotman e Umberto Eco (ma si veda *infra*) non se ne sono praticamente occupati sotto il profilo squisitamente teorico. Roland Barthes, peraltro abile pianista, ha avuto anche in questo come in tutti gli ambiti in cui si è versato grandissime intuizioni ma, coerentemente con la propria visione e il proprio percorso, non le ha mai sviluppate organicamente⁸. Non esiste neppure una voce dedicata alla musica nel *Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* curato da Greimas e Joseph Courtés; o, meglio, ne esisteva una, assai breve, parziale e confusa (Castellana 1986), inclusa nel suo secondo volume “sperimentale” e successivamente espunta dal canone.

Quando non è uno campo del tutto lasciato vuoto, la semiotica musicale è abituata a registrare recensioni negative. Mentre un filosofo di scuola fenomenologica come Giovanni Piana (2005) nega la possibilità stessa di una semiotica della musica (“La musica non è assolutamente un segno”) e un esperto di estetica musicale come Enrico Fubini (1987) giudica la semiotica fruttuosamente applicabile solo al campo della musica pop, uno studioso dei media come Gianni Sibilla (2003) ribalta questo giudizio e valuta positivamente solo gli esiti emersi dalla semiotica della musica classica. Data questa confusione assiologica, non sorprende che ancora vent'anni dopo le sue prime formalizzazioni (il riferimento è a Ruwet 1972), uno dei più noti semiologi musicali, Raymond Monelle (1992, p. 327, trad. mia), dovesse trarre conclusioni così amare:

7 Ma si veda Greimas, Castellana e Maluli Cesar (2017).

8 Barthes ha scritto di musica al di fuori della rigida metodologia strutturale che pure aveva contribuito a fondare (Jacoviello 2018), aprendo, di fatto, la strada ai *sound studies* (con la proverbiale “grana della voce”, il feno- e genocanto ispirati al feno- e genotesto di Julia Kristeva; Barthes 1972), all'enattivismo e all'*embodiment* (i somatemi; Barthes 1975) e ai *popular music studies* (Laing 1969, pp. 194-196). Alcuni commentatori (Ponzio, Calefato e Petrilli 2006) sostengono che l'interesse di Barthes per la musica rappresenti, in realtà, il fondamento stesso del suo approccio semiotico.

L'impresa principale della semiotica della musica resta incompiuta. La denuncia degli etnomusicologi – che l'analisi musicale fosse basata su un metalinguaggio vago e impressionistico – avrebbe dovuto essere accolta da una metodologia scientifica e universale che rendesse possibile descrivere e comparare musiche diverse [*ethnic musics*] così come i linguisti fanno con il linguaggio. Ma nonostante tutti gli sforzi fatti nell'esplicitare i principi teorici e i criteri analitici seguiti, non si è trovato alcun metodo condiviso e testato per la descrizione della musica, e gli autori hanno ancora la tendenza a limitarsi alla discussione di un unico stile musicale. Solo Jay Rahn (1983) ha cercato seriamente di stabilire una teoria valida per tutta la musica, e i suoi risultati sono inconcludenti. Si tratta di un tremendo fallimento per i nostri studi, e ciò dimostra che c'è ancora molto da fare.

La semiotica della musica appare come un Giano bifronte: ha aspirato all'universalità e si è rinchiusa nel particolarismo, ha provato a proporsi come una teoria generale della musica, ma si è limitata a ritagliare i propri strumenti addosso a singoli stili, repertori, periodi, autori. Ha fallito, in altri termini, perché ha cercato di piegare le specificità storiche, geografiche, stilistiche, individuali della musica alla propria ideologia del senso: linguistica, strutturalista, testualista. Ha considerato musica non quello che come musica si dava, ma quello che musica avrebbe dovuto essere secondo i suoi parametri, i suoi *a priori*.

Anche di là di queste questioni più strettamente epistemologiche, musicologiche ed estetologiche, lo statuto della semiotica musicale è parimenti lacunoso e confuso. Lucio Spaziante, semiologo interessato alla musica come fatto comunicativo e socioculturale, sottolinea come la sua sia una “linea di ricerca poco battuta” (2007, p. 13). In altre parole: gli studiosi della comunicazione hanno prestato scarsa attenzione alla comunicazione musicale. Il che è paradossale se pensiamo, come ha spesso avuto modo di sottolineare Tagg, al numero di ore al giorno in cui ascoltiamo musica, anche solo incidentalmente o accidentalmente, in forma “diretta” e, ancor di più, in forma mediata. Le musiche sono ubiquie, per citare Anahid Kassabian (2013), ma la semiotica ha scelto di tapparci le orecchie. Ancora oggi, nell'era di TikTok – una piattaforma che potremmo definire ipersocial, nata proprio per ospitare video musicali fai-da-te – la musica è un campo molto poco semiotizzato e la semiotica una disciplina molto poco musicofila.

Tuttavia, possiamo imparare qualcosa dall'*impasse* semiotica nei confronti del mondo musicale, dai veri e propri errori di impostazione disseminati lungo questi ultimi cinque decenni di confronto tra "suoni organizzati" (come direbbe il compositore Edgard Varèse) e "scienza dei segni". Il modo in cui la musica significa, il modo in cui le attribuiamo un significato trasformandola in segno, getta una luce obliqua sui meccanismi di costruzione del senso che abbiamo sempre concepito a partire dai testi linguistici. I postulati della semiotica generale non fanno eccezione per la musica; semmai, è questo un campo d'indagine che osmoticamente, più di altri, costringe la semiotica a una maggiore elasticità e, allo stesso tempo, una maggiore precisione. Jacques Attali (1977) ha sostenuto che "la musica è una profezia": di fatto, l'orizzonte attuale della ricerca semiotica sulla musica è, per forza di cose, interamente proiettato nel futuro. Se questa strada si rivelerà così impegnativa da percorrere come promette di essere, sarà certamente ancora lunga.

2. *Musica e semiotica in Italia, 1970-2020: una mappa*

È molto difficile mappare il frammentato (perché animato da approcci assai differenti tra loro) e, quantomeno da un certo punto in poi, frammentario (perché particolarmente discontinuo) sviluppo della semiotica musicale in Italia. Quello che cercheremo di fare, quindi, è discutere di alcune figure di spicco e individuare alcune tendenze. Come visto, il contributo di alcuni autori italiani al dibattito internazionale intorno al problema della semiotica della musica è stato di rilievo; in particolare, abbiamo già ricordato le posizioni teoriche di Pagnini (1974), Goitre (e Seritti, 1980), Stefani (1982), Ponzio (e Lomuto, 1997) e Barbieri (2020), e abbiamo già citato i lavori di Sibilla (2003), Spaziante (2007) e Marconi (2012).

2.1. *Umberto Eco*

Eco (1932-2016), il più importante semiologo italiano e una delle figure chiave della disciplina a livello mondiale, non ha sviluppato una vera e propria teoria semiotica della musica, né ha inserito la musica organicamente all'interno della sua filosofia dei segni;

tuttavia, è stato un riferimento fondamentale che ha reso possibile iniziare a studiare la musica, specialmente quella *popular*, in modo semiotico⁹. La sua difesa dello studio scientifico delle canzoni che oggi chiameremmo semplicemente pop, e all'epoca erano quasi sempre marchiate come "musica leggera", è testimoniato dalla prefazione, da lui firmata (e che riprenderà anche in *Apocalittici e integrati*), al libro, dal taglio fortemente adorniano, *Le canzoni della cattiva coscienza* (1964), scritto da Michele Straniero, Emilio Jona, Sergio Liberovici e Giorgio De Maria (animatori del collettivo "Cantacronache"). Egli stesso musicista dilettante (tromba e flauto dolce), amico e stretto collaboratore del compositore Luciano Berio (si veda l'opera per nastro magnetico, concertata a quattro mani, *Thema (Omaggio a Joyce)*, del 1958), Eco fu fortemente influenzato dalle avanguardie della Nuova Musica legate al mitico Studio di Fonetologia RAI (fondato a Milano nel 1955 da Berio e Bruno Maderna) nella definizione dell'estetica che avrebbe chiamato della "opera aperta" (1962): l'opera che come risultato racconta il suo processo, il cui significato non si dà una volta e per tutte, ma che viene attivato solo grazie al suo fruitore e, pertanto, è dinamico, mai cristallizzato.

Mentre Eco poneva le basi della semiotica italiana contemporanea nelle sue lezioni al DAMS (la facoltà di arti, musica e spettacolo fondata a Bologna nel 1971), Gino Stefani faceva lo stesso – sotto gli auspici di Eco – per quanto riguarda la semiotica musicale.

2.2. Gino Stefani

Stefani (1929-2019, l'accento è sulla prima /e/) è il musicologo che ha sviluppato la proposta teorica più convincente nel quadro di un approccio pragmatico alle questioni semiotiche della musica (Middleton 1990, pp. 244-247). Tale vocazione pragmatica

9 Si tratta di una fortissima semplificazione, che ha senso quasi solamente in una prospettiva didattica, ma per *popular music* intendiamo l'insieme delle musiche (a) non ascrivibili agli ambiti della musica d'arte (classica o eurocolta), della musica di tradizione orale (o folk) e del jazz, (b) che ruotano attorno alla forma-canzone e (c) sono pensate per essere fruite in forma mediata (disco, radio, audiovisivo, file, streaming). Il riferimento più completo per questo campo di studi (*popular music studies*, appunto), per quanto ormai datato, è Middleton (1990).

era dovuta ai suoi interessi principalmente didattico-pedagogici¹⁰. Per Stefani (1982, pp. 9-32)¹¹ il significato di un testo musicale è sì radicato nel suo livello immanente, cioè nel suono in quanto tale, ma è in qualche modo sovradeterminato dall'uso concreto che ne facciamo e, soprattutto, possiamo farne. Pertanto, il significato musicale deriverebbe soprattutto dal "sapere, il saper-fare e il saper-comunicare" di tutti i soggetti coinvolti (musicisti e ascoltatori). I diversi livelli di competenza musicale costituirebbero delle "variabili extra-testuali" che influenzerebbero sia il risultato delle attività musicali (suonare e ascoltare), sia la possibilità di renderle oggetto di discorso (cioè di costruire un metalinguaggio capace di verbalizzarle). Influenzato dalla teoria dei codici di Eco, Stefani (1982, p. 13) individua cinque livelli di competenza:

– Codici generali (CG), ossia schemi percettivi e logici, comportamenti antropologici, convenzioni di base con cui interpretiamo qualunque esperienza e quindi anche quella sonora;

– Pratiche sociali (PS) determinate, ossia progetti e modi di produzione materiale o segnica particolari, o in altre parole istituzioni culturali (lingua, abbigliamento, lavoro agricolo, lavoro industriale, sport, spettacoli, ecc.), fra cui anche quelle "musicali" (concerto, critica, ecc.);

– Tecniche musicali (TM), ossia teorie, metodi, più o meno specifici ed esclusivi delle pratiche musicali (strumenti, scale, forme compositive, ecc.);

– Stili (St) d'epoca, di genere, di corrente, d'autore, ossia modi particolari di realizzare tecniche musicali, pratiche sociali e codici generali;

– Opere (Op) musicali singole, individue, uniche.

10 Vale la pena di menzionare qui Boris Porena, compositore e pedagogista musicale vicino a Stefani, animato dal medesimo obiettivo: "valorizzare le competenze di base della gente sulla musica" (Stefani 2009, p. 13). Porena ha molto riflettuto sulla nuova ontologia della musica determinata dalla tecnologia fonografica e, in un momento in cui la maggior parte dei musicologi considerava il disco ancora solo come una mera scatola in cui immagazzinare la musica (si veda Maselli 1972, p. XI), ha proposto l'idea di "un'utilizzazione propriamente produttiva del disco, come occasione per un'elaborazione di messaggi a livello metalinguistico" (Porena 1975, p. 197). In altre parole, Porena parlava della musica elettroacustica nei termini che l'assiologia delle valorizzazioni di Floch avrebbe definito "mitici".

11 Si vedano anche Sibilla (2003, pp. 89-90), Marconi e Stefani (1987, pp. 32-35) e Jacoviello (2012, pp. 137-160).

A seconda del livello di competenza padroneggiato dall'ascoltatore, il testo musicale produrrà "strati di significato" diversi. Sebbene i vari tipi di competenza siano diversamente articolati e valorizzati nelle diverse comunità, è possibile identificare una "competenza colta", che "tende a una appropriazione specificamente e autonomamente artistico-estetica del lavoro coi suoni, e quindi ritiene massimamente pertinente il livello Op", e una competenza "popolare", che "all'inverso [...] tende [...] a una appropriazione globale ed eteronoma ('funzionale') del lavoro con i suoni" (1982, pp. 25-26). Dalla sovrapposizione di queste due tendenze, intese come aree proiettate sul continuum graduabile della competenza, emerge quella che Stefani chiama "competenza comune" (*ibid.*), la cui massima ampiezza si dà al livello TM, per restringersi "a rombo" sia sul versante CG, sia Op¹². I livelli di competenza individuati da Stefani possono essere tradotti in termini sociologici prototipici se intesi come precondizioni di usi codificati della musica; pensiamo, per esempio, alla famosa proposta del filosofo, sociologo e musicologo Theodor W. Adorno (1962, pp. 3-25), che individua sei tipi di condotta musicale (esperta, intuitiva, consumistica, emotiva, risentita, passiva) in base a scelte, inclinazioni e gusti radicati nel grado di competenza della materia musicale posseduto dall'ascoltatore. Benché superata perlomeno dal punto di vista metalinguistico, visto che pone una così forte enfasi sulla nozione di "codice" (elaborata da Eco e poi da lui stesso sostituita con il più elastico "modello enciclopedico"), la teoria proposta da Stefani (una teoria prudentemente sempre definita "provvisoria"; Stefani 1982, p. 27) è l'unica che ha cercato – superando l'approccio strutturalista, ma ponendosi sempre all'interno di una cornice semiotica – di fornire un resoconto sistematico della natura pragmatica della costruzione del significato musicale inteso come discorso: circuitazione di significati tra testi (suoni), pratiche (azioni) e metatesti (parole).

Gli scritti di Stefani sulla musica barocca e liturgica, sulla pedagogia musicale, sulla sinestesia, sul rapporto tra musica e pacifismo, nonché sulla musicoterapia (nell'ambito di un approccio battezza-

12 Già Stefani (1976, pp. 104-105) parlava di un "codice colto" e un "codice popolare".

to, assieme alla moglie Stefania Guerra Lisi, MusicArTerapia nella Globalità dei Linguaggi) sono fondamentali. Negli anni Settanta, insieme a Nattiez e, più tardi (negli anni Ottanta), a Tarasti, Stefani è stato il promotore e portavoce internazionale dell'approccio semiotico alla musica; un ricco, bellissimo commento autobio(biblio)grafico sui percorsi della semiotica musicale si trova in Stefani (2009)¹³. Come Nattiez (che ha perfuso della propria sensibilità semiologica l'enciclopedia musicale curata per conto di Einaudi), anche Stefani è stato uno straordinario divulgatore (1985a). Questa componente, la capacità di usare la semiotica come meta-prospettiva con cui inquadrare la musica e darle spessore ermeneutico, è stata portata avanti dai suoi allievi: la ritroviamo, per esempio, nell'enciclopedia pubblicata da laRepubblica/l'Espresso, coordinata da Eco, la cui sezione musicale è stata scrupolosamente curata da Luca Marconi e Lucio Spaziante (2012).

2.3. *Semiotica e popular music studies*

A Bologna, mentre Stefani insegna la sua semiotica della musica, Mario Baroni e Rossana Dalmonte, compagni di ricerca e vita, tra i soci fondatori, nel 1989, del GATM-Gruppo Analisi e Teoria Musicale, applicano la semiotica alla musicologia mantenendo un forte accento sull'analisi formale, con l'obiettivo di trasformare la disciplina nella possibile base epistemologica di una comprensione computazionale della musica (Baroni, Dalmonte e Jacoboni 1999).

Il DAMS di Bologna, nell'originaria sede di via Guerrazzi, e la redazione di "Laboratorio Musica" (rivista mensile diretta dal compositore d'avanguardia Luigi Nono, uscita nel 1979-1982), dislocata tra Firenze e Roma, sono i luoghi in cui, grazie all'incontro tra Gino Stefani e Franco Fabbri, si incontrano semiotica e *popular music studies*. Il progetto comune era quello di rinnovare dall'interno la musicologia, fornendo un'alternativa al tradizionale approccio filologico, storicistico e spartitocentrico alla musica che aggiornasse il canone di riferimento (occupandosi non solo di musica d'arte, ma

13 Vale la pena di menzionare qui l'italo-svizzero Costantino Maeder, per lungo tempo collaboratore di Tarasti, formatosi nell'ambito degli studi italianistici e comparatisti, autore e curatore di libri che coniugano approccio storiografico, musicologia e semiotica.

anche della musica fonografica e di quella non occidentale) e rendesse conto contemporaneamente del significato introversivo e di quello estroversivo, quello formale e quello socioculturale¹⁴. L'importante teoria dei generi proposta da Fabbri (1981, 1982, 2002) è stata fortemente influenzata sia da Stefani, sia da Eco; un allievo di Fabbri, Jacopo Tomatis (2019), ha pubblicato un monumentale studio sulla canzone italiana che mira a colmare il divario tra analisi formale e decostruzione dei discorsi ideologici. Due allievi e collaboratori di Stefani, Roberto Agostini e il già citato Luca Marconi, tra i primi studiosi di seconda generazione (essendo la prima incarnata praticamente dal solo Fabbri) nel campo degli studi sulla popular music in Italia, hanno tradotto e curato una raccolta di scritti seminali di Tagg (1994), che spaziano dalla sua classica, dettagliatissima analisi del tema della serie televisiva *Kojak* alle sue riflessioni, all'epoca pionieristiche, sulla musica rave.

Tra gli allievi e primi collaboratori di Stefani vi sono anche Francesco Spampinato, Dario Martinelli, Johannella Tafuri, Maurizio Spaccazzocchi e Franca Ferrari. Mentre gli altri si sono concentrati sul rapporto tra musicologia e pedagogia, Agostini, Marconi e Martinelli hanno coltivato quello tra semiotica e popular music. Oltre a saggi relativi alla pedagogia (come da tradizione stefaniana), Agostini ha pubblicato studi su fenomeni musicali d'avanguardia ed emergenti (2002, 2008) e una breve storia dei popular music studies italiani (2006). Martinelli è un esperto di fama internazionale nel campo biosemiotico della zoomusicologia (2010) e, oltre a occuparsi di temi classici per un musicologo rock come l'autenticità e l'ideologia, ha progressivamente orientato la sua analisi semiotica verso la multimodalità e l'audiovisivo (2020). Luca Marconi (1960-2019) è una figura chiave di raccordo tra diverse aree di studio della musica – analisi musicale, pedagogia, popular music studies, sociologia (si veda Gasperoni, Marconi e Santoro 2004) – tutte riunite sotto l'ombrello teorico della semiotica; affascinato dalle teorie del compositore e musicologo Leonard B.

14 L'opposizione tra semiotica introversiva ed estroversiva e, cioè, significato "interno" (endosemantico) ed "esterno" (esosemantico), risale al linguista, padre della semiotica e degli studi sulla comunicazione, Roman Jakobson.

Meyer (1956)¹⁵, Marconi (2001) ha studiato le relazioni tra corpo, emozioni e forme musicali, oltre a una serie incredibilmente variegata di argomenti, come l'intertestualità (2006a), la musica prog (2006b), l'enunciazione (2007), i cantautori italiani (2014a) ecc.

2.4. *Dalla semiotica plastica alla semiotica della musica*

Andrea Valle (allievo di Gian Paolo Caprettini a Torino – che a sua volta si era formato con D'Arco Silvio Avalle, tra i fondatori della semiotica letteraria negli anni Sessanta – e di Eco a Bologna), Guido Ferraro (uno dei primi collaboratori di Caprettini) e Stefano Jacoviello (allievo, a Siena, di Omar Calabrese, probabilmente il più importante semiologo italiano a occuparsi dell'analisi della pittura), indipendentemente l'uno dall'altro e finendo per proporre modelli molto diversi tra loro, condividono tutti la stessa intuizione teorica: un ritorno alla proposta greimasiana della cosiddetta semiotica plastica (originariamente concepita per occuparsi di quei testi visivi generalmente definiti astratti, in opposizione a quelli figurativi)¹⁶, per liberarla da ogni specifica sostanzializzazione (la semiotica plastica non riguarderebbe solo il dominio visivo) e, su questa base, costruire una semiotica della musica che non sia soggetta all'ideologia, al metalinguaggio e agli strumenti musicologici.

Valle, egli stesso musicista sperimentale (nella tradizione computazionale di Iannis Xenakis), ha studiato scrupolosamente le notazioni musicali eterodosse tipiche dell'avanguardia del ventesimo secolo (2002) e ha proposto una “semiotica dell'udibile” (2004, 2015) radicata nella “aculogia” (l'individuazione di un insieme di tratti distintivi del dominio udibile) del compositore Pierre Schaeffer (l'ideatore della “musica concreta”, da ascoltare “acusmati-

15 La prospettiva di Meyer, che ha più di qualche affinità con la semiotica che si è definita “tensiva” (Jacques Fontanille, Claude Zilberberg), è stata molto influente anche per Barbieri (2004, 2020), un allievo di Eco specializzato in semiotica visiva (e, particolarmente, fumetto) e della poesia.

16 Con semiotica plastica intendiamo una dimensione di analisi del testo visivo che non ne consideri il dato mimetico, ossia che non lo consideri in quanto rappresentazione di qualcosa (e al cui interno siano quindi riconoscibili figure del mondo fenomenico), ma che ne consideri l'organizzazione visiva in quanto tale, in sé e per sé, articolabile nelle componenti eidetica (relativa a forme e contorni), cromatica (colori e luminosità) e topologica (disposizione spaziale degli elementi).

camente”), nella semiotica somatica di Jacques Fontanille e nella teoria del *sound color* (relativa alla dimensione timbrica) di Wayne Slawson. I suoi interessi sono esplicitamente legati a questioni tecniche e fonografiche e, quindi, alla materialità del suono, per cui la sua proposta teorica va correttamente intesa nel quadro di una più ampia “semiotica del sensibile”.

Guido Ferraro è un altro semiologo italiano (insieme a Ponzio e Barbieri; ma i tre autori condividono ben poco a parte questo stesso slancio teorico) che ha utilizzato la musica per ripensare la semiotica nel suo complesso; pur rifiutando la definizione di “semiotica plastica della musica”, Ferraro (2007, p. 22) fornisce quella che è forse la più chiara applicazione di questo paradigma al dominio del suono: “la musica è [...] da considerare sostanzialmente ‘astratta’ nel senso in cui intendiamo che lo sia la pittura non figurativa: il rimando iconico avviene su basi di natura plastica, [...] anziché figurativa”. Nella musica Ferraro trova un modello di significazione meno lineare e più complesso rispetto al linguaggio verbale e visivo, nonché l’esempio più evidente di quelle che chiama le “basi amodali” della narratività (2015, 2017, 2019, pp. 274-281).

Jacoviello, musicologo e musicista (ha insegnato Semiotica della musica all’Università di Siena), propone un’estetica filosofica articolata sul doppio livello del significato immanente (l’unico giudicato pertinente in una prospettiva strutturalista e sul quale, quindi, l’autore si concentra) e dell’ermeneutica delle forme culturali (afferente a un approccio sociosemiotico). Nello specifico, l’elegante modello di Jacoviello (2012, si vedano anche 2008, 2009)¹⁷ si basa sulla centralità del dispositivo figurale: una struttura sintattico-semantica “trasparente” definita dalle relazioni differenziali tra tratti (fonici, ritmici e timbrici) e configurazioni di tratti (frasi, configurazioni ritmiche, configurazioni armoniche sincroniche [accordi] e diacroniche [modi]) sul piano dell’espressione della musica, struttura che agisce come conduttore sinestetico delle semantiche delle diverse semiotiche-oggetto in gioco (per esempio,

17 L’elaborazione teorica di Jacoviello, culminata nel volume pubblicato nel 2012, prende avvio nella prima metà degli anni Duemila e trova una sua prima concretizzazione nella sua tesi di dottorato (inedita in questa forma): *Suoni oltre il confine. Verso una semiotica strutturale del discorso musicale*, Università di Siena, 2007.

la voce, che veicola un significato linguistico attraverso il testo cantato nell'opera e nella canzone, e la parte strumentale) e che apre alla dimensione discorsiva (nel senso proprio del percorso generativo greimasiano)¹⁸. Come Ferraro, anche Jacoviello parte dal plastico, ma rifiuta l'interpretazione della sua proposta come strettamente derivata o legata all'idea di semiotica plastica (ma si vedano Marconi 2014b e Gecevičiūtė 2016).

2.5. *Studi mediologici, sociosemiotici e altre linee di ricerca recenti*

In quella che, con buona probabilità, resta ancora oggi la migliore introduzione ad ampio spettro al campo delle questioni della semiotica della musica (*I linguaggi della musica pop*, 2003), lo studioso dei media e giornalista musicale Gianni Sibilla, formatosi al fianco di Gianfranco Bettetini (tra i fondatori della semiotica dell'audiovisivo e del cinema), ha mappato la macronarrazione della musica pop attraverso i sei luoghi, tra loro interrelati, in cui si svolgerebbe (canzone, spettacolo dal vivo, stampa, radio, iconografia e audiovisivo, media digitali). Mara Persello (2003, 2016), allieva di Francesco Marsciani (lui stesso allievo diretto di Greimas) e Patrizia Violi (allieva e collaboratrice di Eco), ha analizzato il genere e la forma di vita del glam. Paolo Peverini (2004), allievo di Isabella Pezzini (altra studiosa allieva diretta di Eco e Greimas), ha analizzato il campo dei video musicali (prima dell'avvento di YouTube, datato 2005). Lucio Spaziante, allievo di Eco e di Paolo Fabbri (tra le figure più influenti della semiotica italiana, collaboratore di Eco, allievo di Greimas, che ha sporadicamente scritto anche di musica, soprattutto *free jazz*)¹⁹, ha proposto – tra le altre cose – una riflessione semiotica sul *sound design* (2009, 2013) e ha ampiamente applicato la sociosemiotica alle diverse testualità (generi, performance dal vivo, videoclip, struttura delle canzoni; 2007) e

18 Nozione cruciale e ancora ampiamente sottoinvestigata della semiotica post-greimasiana (il termine, peraltro, era già stato impiegato, ma con accezioni diverse, da Auerbach, Merleau-Ponty e Lyotard), il figurale, livello pre- o protofigurativo (qualcuno ne parla come di livello “figurativo astratto”) all'interno del percorso generativo del senso, è il luogo della sinestesia, della intersemioticità, della traducibilità e, quindi, della potenzialità e della dimensione “meta-” del senso.

19 Si veda <https://www.paolofabbri.it/>.

alle figure delle icone, le star (2016) della popular music. Claudia Attimonelli (2008, rist. 2018), allieva di Augusto Ponzio e Patrizia Calefato della scuola di Bari, si è occupata principalmente di musica popular elettronica e, in particolare, techno, con un approccio molto affine ai *cultural studies*. Tre risorse collettive possono aiutare a mappare il ricco campo sociosemiotico musicale italiano: Dusi e Spaziantè (2006, incentrato sulle questioni dell'intertestualità e della *remix culture*), Calefato, Marrone e Rutelli (2007) e Pozzato e Spaziantè (2009); i primi due presentano anche il vantaggio di essere liberamente scaricabili dal sito ufficiale dell'AISS (Associazione Italiana Studi Semiotici)²⁰. Marrone (2005), anch'esso una pubblicazione collettanea, sviluppa un'ipotesi originale, fortemente sociosemiotica, con riferimento alla mutua traduzione tra regimi semiotici diversi: sostanze psicotrope, da una parte, e discorsi artistici (letteratura, cinema e musica), dall'altra; se l'assunzione di certe droghe "aiuta" l'ascolto di certe musiche, ciò non accadrebbe perché le seconde risulterebbero semioticamente depotenziate in mancanza delle prime, ma perché entrambe condividerebbero meccanismi di costruzione del senso omologhi.

Francesco Galofaro, allievo di Eco e Marconi (e vicino all'approccio etnosemiotico di Marsciani), si è sempre occupato della questione del metalinguaggio in semiotica e, oltre ad analisi specifiche (soprattutto di compositori classici o contemporanei), ha mantenuto questa prospettiva anche nei confronti della musica, concepita in termini spaziali (2004) e semisimbolici (2013)²¹. Claudio Paolucci, tra i principali allievi di Eco (e tenentario, tra gli altri, anche di un corso di Semiotica della musica e dei linguaggi audiovisivi all'Università di Bologna), ha cercato di

20 Si veda <http://www.ec-aiss.it/biblioteca/biblioteca.php>. Si veda anche la sezione tematica del sito dell'AISS dedicata alla musica: <http://www.ec-aiss.it/archivio/tematico/musica/musica.php>.

21 Il semisimbolismo è una nozione elaborata nell'ambito della semiotica visiva e, in particolare, di quella plastica; si tratta di un sistema semiotico in cui la relazione significato-significante non si dà con riferimento a singoli elementi ma, come in una proporzione matematica, a intere categorie: per esempio, nella nostra cultura, "bianco" non significa "vita" e "nero" "morte" semplicemente perché "bianco" *sta a* "vita" e "nero" *sta a* "morte", ma perché è l'intera categoria cromatica a essere caricata di valore in correlazione con quella esistenziale (quindi: "bianco" *sta a* "nero" *come* "vita" *sta a* "morte").

colmare il divario epistemologico tra la tradizione strutturale e quella interpretativa della semiotica, e tra la semiotica e le scienze cognitive, integrando come focale il ruolo della musica nei processi di significazione; all'interno del suo ripensamento sistematico della teoria dell'enunciazione intesa come terza e impersonale, in accordo con una tradizione minoritaria che risale al linguista Gustave Guillaume e prosegue con Deleuze e Guattari (in opposizione all'approccio tradizionale che Greimas riprende da Benveniste, modellato sulla comunicazione dialogica faccia a faccia), appare centrale l'esempio fonografico di un brano come *Wish You Were Here* dei Pink Floyd (Paolucci 2020, pp. 285-356). Pierluigi Basso, allievo di Paolo Fabbri specializzato in semiotica visiva e audiovisiva, non si è occupato esplicitamente di semiotica musicale, ma ha gestito per diversi anni (2000-2021 circa) un sito web dedicato alla critica musicale (orfeonellarete.it) intriso di sensibilità semiotica e ha integrato la musica all'interno di una più generale riflessione sull'estetica semiotica (2002, pp. 412-415).

Michele Pedrazzi, musicista e *media artist*, si è occupato principalmente di *sound studies* (2007) e improvvisazione jazz (2008). Emiliano Battistini, chitarrista, addottoratosi in semiotica a Palermo (sotto la guida di Marrone), si è occupato principalmente di minimalismo (con Cristina Cano, 2014) e *sound studies* (con Patrizia Violi, 2020). Gabriele Marino, batterista amatore, addottoratosi all'interno del gruppo torinese (guidato da Ugo Volli, Guido Ferraro e Massimo Leone), docente di Semiotica delle culture musicali all'Università di Torino, si è occupato principalmente del rapporto tra musica e scrittura (2011) e, sulla scorta di Jacoviello (nel quadro di un'analisi critica della semiotica musicale), dell'enunciazione applicata alla musica fonografica e del sistema dei generi musicali (2020). Michele Dentico, che ha pubblicato un libro sul *fandom* (ma in un ambito diverso dalla musica, il calcio; 2020), in qualità di dottorando alla Sapienza di Roma (sotto la guida di Pezzini), sta attualmente (scriviamo queste righe a giugno del 2022) lavorando sugli spazi di consumo della popular music elettronica.

Bibliografia

Adorno, Theodor W.

1962 *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp Frankfurt am Main; trad. it., *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971.

Agawu, Kofi

1991 *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, Princeton.

Agostini, Roberto

2002 "Chimere. Note su alcune musiche (im)popolari contemporanee", in Francesco D'Amato, a cura di, *Sound Tracks. Tracce, scenari e convergenze negli studi musicali*, Meltemi, Roma, pp. 97-125.

2006 "Origini, sviluppi e prospettive degli studi sulla popular music in Italia", in Fabrizio Deriu e Massimo Privitera, a cura di, *Popular music. Fare, ascoltare, insegnare*, Aracne, Roma, pp. 19-33.

2008 "Shakira dembow. Fare dischi pop, di successo", in Rossana Dalmonte e Francesco Spampinato, a cura di, *Il Nuovo in musica. Estetiche, tecnologie, linguaggi*, LIM, Lucca, pp. 213-222.

Almén, Byron

2008 *A Theory of Musical Narrative*, Indiana University Press, Bloomington.

Attali, Jacques

1977 *Bruits. Essai sur la politique économique de la musique*, PUF, Paris.

Attimonelli, Claudia

2008 *Techno: ritmi afrofuturisti*, Meltemi, Roma 2018.

Barbieri, Daniele

2004 *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Bompiani, Milano.

2020 *Testo e Processo. Pratica di analisi e teoria di una semiotica processuale*, Esculapio, Bologna.

Baroni, Mario, Dalmonte, Rossana e Jacoboni, Carlo

1999 *Le regole della musica: indagine sui meccanismi della comunicazione*, EDT, Torino.

Barthes, Roland

1972 "Le grain de la voix", *Musique en jeu*, n. 9, pp. 57-63.

1975 "Rasch", in Julia Kristeva, Jean-Claude Milner e Nicolas Ruwet, a cura di, *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Seuil, Paris, pp. 218-228.

Basso, Pierluigi

2002 *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Meltemi, Roma.

Battistini, Emiliano e Cano, Cristina

2014 *Musica e cinema nel dopoguerra americano. Minimalismo e postminimalismo*, Gremese, Roma.

Battistini, Emiliano e Violi, Patrizia (a cura di)

2020 *Spazi sonori*, serie speciale di *E|C*, n. 28, Nuova Cultura, Roma.

Bernardelli, Andrea e Grillo, Eduardo

2014 "La semiologia musicale", in Id., *Semiotica. Storia, contesti e metodi*, Carocci, Roma.

Calabrese, Omar e Mucci, Egidio

1975 "Semiotica della musica" in Id., (*Guida a*) *La semiotica*, Sansoni, Firenze, pp. 134-138.

Calefato, Patrizia, Marrone, Gianfranco e Rutelli, Romana (a cura di)

2007 *Mutazioni sonore. Sociosemiotica delle pratiche musicali*, serie speciale di *E|C*, n. 28, Nuova Cultura, Roma.

Castellana, Marcello

1986 "Musicale (sémiotique)", in Algirdas J. Greimas e Joseph Courtés, a cura di, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, II. Compléments, débats, propositions*, Hachette, Paris, pp. 147-148.

Chomsky, Noam

2014 "Quello che siamo e facciamo è soltanto linguaggio", *la Repubblica*, 18 gennaio.

Coker, Wilson

1972 *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*, The Free Press, New York.

Cumming, Naomi

2000 *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Indiana University Press, Bloomington.

Dentico, Michele

2020 *Sul tifare il Taranto. Ricerca etnosemiotica intorno a una disaffezione*, Esculapio, Bologna.

Eco, Umberto

1962 *Opera aperta*, Bompiani, Milano.

1964 *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano.

Fabbri, Franco

1981 "I generi musicali. Una questione da riaprire", *Musica/Realtà*, n. 4, pp. 43-66.

1982 "A Theory of Musical Genres: Two Applications", in David Horn e Philip Tagg, a cura di, *Popular Music Perspectives* (Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981), International Association for the Study of Popular Music, Göteborg e Exeter, pp. 52-81.

2002 *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, seconda edizione, Arcana, Roma [ed. or. Feltrinelli, Milano 1996].

2014 "Suoni e segni. Un resoconto", *Musica/Realtà*, n. 103, pp. 159-177.

Ferraro, Guido

2007 "Raccontare la perdita del senso. Per un'analisi della musica dei King Crimson", in Calefato, Marrone e Rutelli, a cura di, 2007, pp. 21-29.

2012 *Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione "neoclassica"*, Aracne, Roma.

2015 "Ai margini, o alle radici, della narratività: il dominio musicale", in Id., *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Carocci, Roma, pp. 167-173.

2017 "La componente amodale. Forma ed espressione in musica", *RIFL, Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 11, 2, pp. 177-190.

2019 *Semiotica 3.0. 50 idee chiave per un rilancio della scienza della significazione*, Aracne, Roma.

Fubini, Enrico

1987 "Ultime tendenze del pensiero musicale contemporaneo", in Id., *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino, pp. 370-385.

Galofaro, Francesco

2004 "Sullo spazio in musica", *Ocula*, 5.

2013 "La signification musicale: polysémie, codes semi-symboliques, intentionnalité", in Jean-Marc Chauvel e Xavier Hascher, a cura di, *Esthétique et cognition*, Publications de la Sorbonne, Paris, pp. 405-419.

Gasperoni, Giancarlo, Marconi, Luca e Santoro, Marco

2004 *La musica e gli adolescenti: pratiche, gusti, educazione*, EDT, Torino.

Gecevičiūtė, Agnė

2016 "A plastic approach to musical meaning: An analysis of The Barbarian by Emerson, Lake & Palmer", *Actes Sémiotiques*, n. 119.

Goitre, Roberto e Seritti, Ester

1980 *Canti per giocare*, Suviri Zerboni, Milano.

Grabócz, Márta

2009 *Musique, narrativité, signification*, L'Harmattan, Paris.

Greimas, Algirdas J., Castellana, Marcello e Maluli, Cesar

2017 "Inédit 3 (1986): Le sens et la musique. Propos recueillis par Marcello Castellana (1986)", *Semiotica*, n. 214, pp. 41-50.

Hatten, Robert S.

2004 *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Indiana University Press, Bloomington.

Jacoviello, Stefano

2009a "Nusrat Fateh Ali Khan: lo strano destino di un mistico cantante", *EIC*.

2009b "Pene d'amor trovate. Monteverdi, quattro stanze e quattro note per cantar d'amore", in Pozzato e Spaziantè, a cura di, 2009, pp. 583-406.

2012 *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiosi del discorso musicale*, Mimesis, Milano.

2018 "Il suono e il corpo: la semiologia dell'ascolto di Roland Barthes", in Roland Barthes e Roland Havas, *Ascolto*, Luca Sossella, Bologna [ed. or. 1976], pp. 7-66.

Jankélévitch, Vladimir

1961 *La Musique et l'Ineffable*, Armand Colin, Paris.

Kassabian, Anahid

2013 *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*, University of California Press, Oakland.

Kramer, Lawrence

2002 *Musical Meaning: Toward a Critical History*, University of California Press, Berkeley.

Laing, Dave

1969 *The Sound of Our Time*, Sheed & Ward, London.

Landowski, Eric

1989 *La société réfléchie. Essai de socio-sémiotique*, Seuil, Paris; trad. it., *La società riflessa. Saggi di sociosemiotica*, Meltemi, Roma 2003.

Lidov, David

2004 *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*, Indiana University Press, Bloomington.

Marconi, Luca

- 2001 *Musica Espressione Emozione*, CLUEB, Bologna.
- 2006a "Per una tipologia e una storia delle cover", in Nicola Dusi e Lucio Spaziantè, a cura di, *Remix-remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma, pp. 209-228
- 2006b "TRESPASSER or PasserBy? Per un'analisi semiotica del Progressive Rock", *Trans. Revista transcultural de música*, n. 10.
- 2007 "Enunciazioni e azioni nella canzone e nel videoclip", in Calefato, Marrone e Rutelli, a cura di, 2007, pp. 105-113.
- 2012 "It don't mean a thing: sulla relazione tra la musica e la semiotica", *EIC*.
- 2014a "Canzoni diverse. A semiotic approach to Luigi Tenco's songs", in Franco Fabbri e Goffredo Plastino, a cura di, *Made in Italy: Studies in Popular Music*, Routledge, New York & London, pp. 100-109.
- 2014b "Recensione di Stefano Jacoviello, *La rivincita di Orfeo*", *Analitica*, 7, pp. 165-169.

Marconi, Luca e Stefani, Gino (a cura di)

- 1987 *Il senso in musica. Antologia di semiotica musicale*, CLUEB, Bologna.

Marino, Gabriele

- 2011 *Britney canta Manson e altri capolavori. Recensioni e dischi (im)possibili nel giornalismo rock*, Crac Edizioni, Falconara Marittima (Ancona).
- 2020 *Frammenti di un disco incantato. Teorie semiotiche, testualità e generi musicali*, Aracne, Roma.

Marrone, Gianfranco

- 2001 *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.

Marrone, Gianfranco (a cura di)

- 2005 *Sensi alterati. Droghe, musica, immagini*, Meltemi, Roma.

Martinelli, Dario

- 2010 *A Critical Companion to Zoosemiotics: People, Paths, Ideas*, Springer, Dordrecht NE.
- 2020 *What You See Is What You Hear: Creativity and Communication In Audiovisual Texts*, Springer, Dordrecht NE.

Martinez, Jose Luis

- 1997 *Semiosis in Hindustani Music*, International Semiotics Institute, Imatra, Finland.

Maselli, Gianfranco

- 1972 *Il Cercadischi. Guida alla formazione di una discoteca dal medioevo ai nostri giorni*, Mondadori, Milano.

Meyer, Leonard B.

1956 *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago.

Middleton, Richard

1990 *Studying Popular Music*, Open University Press, Philadelphia.

Monelle, Raymond

1992 *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic Publishers, Newark NJ.

Nattiez, Jean-Jacques

1987 *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois éditeur, Paris.

1988 "Réflexions sur le développement de la sémiologie musicale", in Id., *De la sémiologie à la musique*, Université de Montréal, Montréal, pp. 189-234.

Nattiez, Jean-Jacques (a cura di)

1971 *Sémiologie de la musique*, numero monografico di *Musique en jeu*, 5.

1975a *De la sémiologie à la sémantique musicales*, numero monografico di *Musique en jeu*, 17.

1975b *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Éditions, Paris.

Nattiez, Jean-Jacques, Paioni, Pino, e Stefani, Gino (a cura di)

1975 *Actes du 1^{er} Congrès International de Sémiotique musicale* (Beograd 17-21 ottobre 1973), Centro di Iniziativa Culturale, Pesaro.

Nöth, Winfried

1995 "Music", in Id. *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 429-434.

Pagnini, Marcello

1974 *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, il Mulino, Bologna.

Paolucci, Claudio

2020 *Persona. Soggettività nel linguaggio e semiotica dell'enunciazione*, Bompiani, Milano.

Pedrazzi, Michele

2007 "Oggetti ed effetti sonori. Pratiche della composizione musicale contemporanea", in Calefato, Marrone e Rutelli, a cura di, 2007, pp. 9-14.

2008 "Dritto all'anima delle persone. Il discorso sacro di John Coltrane", E|C.

Persello, Mara

2003 *Il Glam. Analisi sociosemiotica di una sottocultura giovanile*, tesi di laurea, Università di Bologna.

2016 *Subcultures Creating Culture. Semiotica e studi culturali a confronto nell'interpretazione della sottocultura glam*, tesi dottorale, Università di Bologna.

Peverini, Paolo

2004 *Il videoclip. Strategie e figure di una forma breve*, Meltemi, Roma.

Piana, Giovanni

2005 "Prospettiva semiologica e filosofia empiristica dell'esperienza", in Id., *Filosofia della musica*, Angelo Guerini e Associati, Milano, pp. 14-21 [ed. or. 1991].

Ponzio, Augusto, Calefato, Patrizia e Petrilli, Susan (a cura di)

2006 *Con Roland Barthes alle sorgenti del senso*, Meltemi, Roma.

Ponzio, Augusto e Lomuto, Michele

1997 *Semiotica della musica. Introduzione al linguaggio musicale*, Graphis, Bari.

Porena, Boris

1975 *Musica/Società. Inquisizioni musicali II*, Einaudi, Torino.

Pozzato, Maria Pia e Spaziantè, Lucio (a cura di)

2009 *Parole nell'aria. Sincretisimi fra musica e altri linguaggi*, ETS, Pisa.

Rahn, Jay

1983 *A Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms*, University of Toronto Press, Toronto.

Ruwet, Nicolas

1966 "Méthodes d'analyse en musicologie", *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, n. 20, 1-4, pp. 65-90.

1972 *Langage, musique, poésie*, Seuil, Paris.

Samuels, Robert

1996 *Mahler's Sixth Symphony. A Study In Musical Semiotics*, Cambridge University Press, Cambridge UK.

Sibilla, Gianni

2003 *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano.

Spaziantè, Lucio

2007 *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma.

- 2009 "Come dire cose senza parole: figuratività sonora e sound design, tra musica e cinema", in Pozzato e Spaziante, a cura di, 2009, pp. 285-295.
- 2013 "Effetti di soggettività dal testo audiovisivo: sonoro, visivo e mondi interiori in *Drive*", in Massimo Leone e Isabella Pezzini, a cura di, *Semiotica delle soggettività. Per Omar*, Aracne, Roma, pp. 193-208.
- 2016 *Icone pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Bruno Mondadori, Milano.

Spaziante, Lucio e Marconi, Luca (a cura di)

- 2012 *Musica, L'età moderna e contemporanea, a cura di Umberto Eco. Vol. 21. Il Novecento. Il secolo breve*, La Biblioteca di Repubblica-L'Espresso.

Stefani, Gino

- 1973 *La ripetizione in Bach: i preludi 'ad arpeggio' del Clavicembalo*, Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni 22, marzo, serie E, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Università di Urbino.
- 1974 "Progetto semiotico di una musicologia sistematica", in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, n. 5, 2, pp. 277-289.
- 1976 *Introduzione alla semiotica della musica*, Sellerio, Palermo.
- 1982 *La competenza musicale*, CLUEB, Bologna.
- 1985a *Capire la musica*, Bompiani, Milano.
- 1985b "Il senso in musica: malocchio disciplinare e percorsi traversi", *Rivista Italiana di Musicologia*, 20, 2, pp. 376-395.
- 1987 "A theory of musical competence", in Eero Tarasti, a cura di, *Semiotics of Music*, numero monografico di *Semiotica*, 66, 1-3, pp. 7-22.
- 2009 "Introduzione (a sua insaputa)", in Dario Martinelli e Francesco Spampinato, a cura di, *La coscienza di Gino: esperienza musicale e arte di vivere. Saggi in onore di Gino Stefani*, Umweb, Helsinki, pp. 9-24.

Stefani, Gino e Marconi, Luca

- 1991 "Semiotica e musica", in Massimo Bonfantini e Arturo Martone, a cura di, *Specchi del senso. Le semiotiche speciali*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 153-165.

Straniero, Michele, Jona, Emilio, Liberovici, Sergio e De Maria, Giorgio

- 1964 *Le canzoni della cattiva coscienza. La musica leggera in Italia*, Bompiani, Milano.

Tagg, Philip

- 1979 *Kojak: 50 Seconds of Television Music (Towards the Analysis of Affect in Popular Music)*, tesi dottorale, Università di Göteborg.
- 1994 *Popular Music. Da Kojak al Rave*, traduzione e cura di Luca Marconi e Roberto Agostini, CLUEB, Bologna 1994.

- 2012 *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*, The Mass Media Music Scholars' Press, Huddersfield.
- Tagg, Philip e Clarida, Bob
 2003 *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York and Montreal.
- Tarasti, Eero
 1994 *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington.
 2002 "Is music sign?" e "Signs in music history, history of music semiotics", in Id., *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlin-London, pp. 3-64.
- Tarasti, Eero (a cura di)
 1987 *Semiotics of Music*, numero monografico di *Semiotica*, 66, 1-3.
- Tomatis, Jacopo
 2019 *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano.
- Trifonas, Peter Pericles (a cura di)
 2015 *International Handbook of Semiotics*, Springer, Dordrecht.
- Valle, Andrea
 2002 *La notazione musicale contemporanea: aspetti semiotici ed estetici*, EDT, Torino.
 2004 *Preliminari ad una semiotica dell'udibile*, tesi dottorale, Università di Bologna.
 2015 "Towards a Semiotics of the Audible", *Signata*, n. 6, pp. 65-89.
- Volli, Ugo
 2003 "Musica", in Id., *Manuale di semiotica*, nuova edizione, Laterza, Roma-Bari, pp. 264-267.

Separation (con Tiziana Migliore, Springer 2021), *Culture del tatuaggio* (con Gianfranco Marrone, Museo Pasqualino 2018) e *Animals in Law* (con Alice Giannitrapani, *International Journal for the Semiotics of Law*, volume 31, 2018).

Gabriele Marino, semiologo, è ricercatore all'Università di Torino, dove insegna Semiotica delle culture musicali. Si occupa di musica, comunicazione online e problemi di teoria semiotica. È membro di FACETS (progetto europeo dedicato allo studio del volto), di OLiNDiNUM (osservatorio linguistico sulla comunicazione digitale) ed è Segretario dell'AISS-Associazione Italiana Studi Semiotici. Ha co-creato il seminario permanente #semioboomer, in onda sui social della rivista *Lexia*.

Gianfranco Marrone, semiologo e saggista, insegna a Palermo. Dirige il Centro Internazionale di Scienze Semiotiche "Umberto Eco" dell'Università di Urbino, il Circolo semiologico siciliano e la Biblioteca Fabbri. Fra i suoi ultimi titoli: *Sémiotique et critique de la culture* (PULIM 2017), *Storia di Montalbano* (Edizioni Pasqualino 2018), *La fatica di essere pigri* (Cortina 2020), *Introduction to the Semiotic of the Text* (De Gruyter 2021), *Gustoso e saporito* (Bompiani 2022). Info su: gianfrancomarrone.it.

Giuseppe Mazzarino è docente a contratto in Antropologia della Comunicazione al Politecnico di Milano. Si laurea prima in Antropologia e poi in Semiotica presso l'Università di Bologna. Nel 2019 consegue il dottorato di ricerca in Antropologia Culturale e Sociale presso l'Università di