

I Can e l'ornitorinco. I generi musicali tra semantica lessicale e teoria pragmatica

Gabriele Marino
Università di Torino
gaber.en@libero.it

Abstract The article aims at outlining a pragmatic model for the description of musical systems centred upon the notion of genre, meant as a set of both texts and properties mastered by a given individual, set within a given community, historically situated; the works of F. Fabbri served, in this respect, as a solid point of departure. The same musical text may trigger different features and properties for different individuals and communities, according to the degree and depth of their absolute and relative competences; with Gibson (and Eco), such features and properties may be called affordances, a good musical model of which may be Seeger/Tagg's musemes (the musical equivalent to morphemes, basic musical units of meaning). Following the idea that musical genres' names do nothing but crystallize possible or actual uses of the music (grounds, in Peircean-Echian terms), and that they propose them as model-uses to a model-listener, the author scrutinized circa 200 names of musical genres (mainly, ascribable to popular music), in order to find the dominant isotopies, namely the semantic recurrences, which identify the chief dimensions by which one can make sense of music. Six major macro-classes, or genre-definers, and as many possible valorizations, have been identified; musical genres' names may talk about: the sonic or musical features themselves (e.g., *industrial*, *drum 'n' bass* etc.); the function or the aim of the music (*ambient*, *psychedelic*); its lyrical content (*love song*, *Christian metal*); the implied socio-cultural context (*gangsta*, *dark*); its geographical origin (*Latin jazz*, *Krautrock*); a chosen, single element which has been assigned the role to synthesize the essence of the music (*baggy*, *trap*). The proposed model combines Lotman's semiospheres and Rastier's morphological semantics in the light of Xenakis' music-as-clouds simile; a given musical text is understood as the entry of a blog, featured with a tag cloud (a set of tags; i.e., musical properties, affordances) and ascribed to one or more categories (genres).

Keywords: musical affordances, musical genres, onomasiology, popular music studies, semiotics.

Received 2 April 2017; accepted 8 May 2017.

Una mela è un frutto; però è anche una cosa gialla rotonda, quando è gialla e rotonda; però è pure dolce, o aspra eccetera. Una mela c'è chi la mangia, chi la gratta per darla al bambino, chi ci fa giocare il cane, chi la fotografa, chi la

compra, chi la vende, chi la lascia sull'albero per farla mangiare dai passerii; il verme ci fa la casa dentro e la nonna ci fa la marmellata; oppure la torta di mele; il contadino la dà al maiale e poi la moglie del contadino ci cucina il maiale al forno, con le mele; e in certi posti la mela è un frutto esotico. Per il pittore la mela è una cosa da dipingere o la scusa per provare il giallo nuovo che ha comprato e per i cantanti è una cosa che si mangia passeggiando coi libri di scuola, si mette in tasca o si usa come simbolo di una etichetta discografica; per gli arredatori la mela serve a dare un tocco di luce al tavolo della cucina e per gli amanti dei proverbi è una cosa che non cade mai lontano dall'albero; a qualcuno una mela in testa ha dato un'idea su come funziona il mondo, prima di essere mangiata dalle formiche. Se noi sostituiamo la parola mela con la parola musica o libro, ci rendiamo conto che, quando parliamo di una canzone o di un disco, probabilmente diciamo tutti una cosa diversa, e forse questo spiega tante cose¹.

Prima parte: i nomi dei generi

1. Introduzione: genere, lingua e situazione

Come ben sintetizzato da Ruggero Eugeni, François Rastier ha «proposto che i tradizionali criteri di definizione dei generi vengano integrati o sostituiti con criteri riferiti alle pratiche di fruizione; i generi costituirebbero dei depositi di saperi relativi a tali pratiche capaci di dare senso alle situazioni di fruizione dei testi» (2011b: 37). Nelle parole di Rastier, «il genere [...] svolge un duplice ruolo di mediazione: non si limita infatti a provvedere il legame fra il *testo* e il *discorso* ma anche quello fra il *testo* e la *situazione*, come si connettono nell'ambito di una *pratica*. Il rapporto fra la pratica e il genere, pertanto, determina quello fra l'azione in corso e il testo scritto o orale che l'accompagna» (2001: 339)². Già Northrop Frye aveva ascrivito al genere tale capacità di gestire la situazione di fruizione del testo; i «radicals of presentation» (1957: 247), ovvero l'implicita o esplicita relazione che può intercorrere tra autore e pubblico nel momento della performance, ne influenzano in modo peculiare gli aspetti sintattico-ritmici (ergendosi a criteri per distinguere tra *epos*, *fiction*, *drama* e *lyric*). In altre parole, i generi sovrintendono alla relazione testi-situazioni perché, storicamente, si sono formati tenendo conto delle seconde ai fini della generazione – e della interpretazione (intesa, innanzitutto, come esecuzione) – dei primi.

In un testo «ogni componente del contenuto e dell'espressione è [...] soggetta a gradi diversi di sistematicità» (RASTIER *op. cit.*: 262), i quali sono relativi e da vagliare in ottica comparativa (*ivi*: 263). Il più rigoroso e generale di questi gradi è il «sistema funzionale della lingua», che è possibile denominare *dialetto*. «Ci sono poi le norme sociali che agiscono in qualunque testo. Possiamo chiamare *socioletti* i tipi di discorso instaurati da tali norme» (*ibidem*) e che corrispondono a una pratica sociale (es. giudiziaria, politica, religiosa), la quale si sviluppa in vari generi testuali (arringa, interrogazione parlamentare, omelia). «Infine ogni uso della lingua è contrassegnato inamovibilmente dalle particolari disposizioni del cosiddetto 'emittente'» (*ivi*: 263);

¹ Dario Marsic, pagina personale su Facebook, on.fb.me/1z7V5kr, 22 novembre 2014.

² A quelli originariamente presenti nel testo (RASTIER 2001), si sono integrati qui altri corsivi.

è possibile chiamare *idioletto* «l'insieme delle regolarità personali, o le 'norme individuali' di cui tali regolarità sono prova» (*ibidem*) e chiamare stile le formazioni idiolettali che appaiono maggiormente sistematizzate. «Nello stesso modo in cui si può definire un genere come un'interazione sociolettale tra componenti si potrà anche definire uno stile come un'*interazione idiolettale tra componenti*» (*ivi*: 265) sia del contenuto, sia dell'espressione.

In sintesi, la prospettiva pragmatica di Rastier mostra come «la lingua, il genere e lo stile sono soggetti a differenze *di grado e non di natura*, differiscono essenzialmente per la forza delle loro prescrizioni e per il tipo di temporalità entro la quale si muovono» (*ibidem*), ovvero per il modo in cui si offrono ai soggetti che fruiscono i testi. Con un esempio cinematografico: «depending on one's angle, one can categorize Ridley Scott's *Thelma and Louise* (1991) as, at least, a road movie, a chick flick, or a buddy film» (FORCEVILLE 2001: 1788). Passando alla musica: un brano come *Limit to Your Love* di James Blake (2010)³ sarà, *almeno*, un brano "soul", "elettronico", "dal taglio cantautorale", "pop" o "post-dubstep". E una "cover". E un gruppo come i Can? Il gruppo "rock totale", tedesco e cosmopolita, formato nel 1968 da Irmin Schmidt, Holger Czukay (entrambi allievi di Karleinz Stockhausen), David C. Johnson, Michael Karoli e Jaki Liebezzeit⁴, capace di incorporare – come ci ricorda Wikipedia⁵ – elementi propri del jazz, del minimalismo, dell'elettronica còlta, della psichedelica, della world e della black music all'interno della propria musica? Che cosa saranno i Can: che lingua, che genere, che musica suoneranno?

2. Tassonomie e prospettiva emica: le folk taxonomy

La nozione di "folk taxonomy", un sistema di denominazione *vernacolare* contrapposto a quello *scientifico*, nasce negli anni Sessanta del Novecento in seno all'antropologia cognitiva e alla etnoscienza, ovvero lo studio e la ricostruzione dei sistemi di conoscenza cultura-specifici e, cioè, del modo in cui le comunità organizzano le proprie categorizzazioni del mondo⁶.

Esempi di folk taxonomy sono la classificazione delle piante fatta da Teofrasto, la divisione in razze (che non trova giustificazione sul piano scientifico) o il fatto di considerare il bradipo una scimmia (giacché la scienza linneana ci dice che il bradipo fa specie a sé, anche se "sembra una scimmia"). Sono queste classificazioni non necessariamente pre-scientifiche, ma comunque extra-scientifiche, nel senso che operano secondo pertinentizzazioni diverse da quelle normalizzate dal metodo scientifico moderno. Le folk taxonomy, cioè, ci restituiscono, su di un dato fenomeno, la pro-

³ Inserito nell'album *James Blake* (Atlas/A&M/Polydor, 2011); cfr. youtu.be/oOT2-OTebx0.

⁴ Per quel che può valere, questo contributo è dedicato a Jaki Liebezzeit, batterista della band Can morto il 22 gennaio 2017 (figura destinata fin dal nome ad "amare il tempo"), e a tutti coloro che, noncuranti di avere dato vita a una retorica che non li meritava come padri, sono riusciti a fare della contaminazione dei generi sintesi.

⁵ Cfr. [en.wikipedia.org/wiki/Can_\(band\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Can_(band)).

⁶ Cfr. gli studi di etnobotanica CONKLIN 1962, 1969, 1972, BERLIN, BREEDLOVE & RAVEN 1966. Retrospectivamente, lo studio di Émile Durkheim su *Le forme elementari della vita religiosa*, datato 1912, può essere considerato un esempio di studio sulle folk taxonomy.

spettiva linguistica emica⁷, e quindi uno scorcio del mondo simbolico e valoriale relativo.

Il termine “folksonomy” (portmanteau da *folk* + *taxonomy*) è un neologismo coniato dall’informatico Thomas Vander Wal (2004) e si riferisce alle folk taxonomy impiegate su Internet. I primi studi sulle folksonomy, e sulle folksonomy musicali, risalgono alla seconda metà degli anni Duemila⁸. Il loro campo di applicazione principale, per quanto riguarda sia la progettazione, sia l’analisi di dati, è il cosiddetto Web semantico (“il Web dei metadati”), ovvero il Web informato dalla possibilità, garantita dai protocolli incentrati sulla marcatura HTML nella sua evoluzione XML, di associare a ogni dato o file una serie di informazioni che ne orientino la lettura. In termini informatici, i metadati, ovvero le informazioni che specificano la natura e la funzione dei dati, sono definiti “ontology”.

Sul versante della progettazione, per es., «The Music Ontology [project] provides a model for publishing structured music-related data on your web site or through your API»⁹, ovvero protocolli open-source di tipo RDF (Resource Description Framework) che consentono di descrivere un oggetto attraverso una tripla articolazione su modello della stringa: “*this track*” (subject) “*is part of*” (predicate) “*this album*” (object)¹⁰. Sul versante dell’analisi dei dati, ci si è concentrati, impiegando strumenti automatici e corpora estesi, sul *social tagging* dei generi musicali, ovvero sulle etichette di genere che vengono create dagli utenti di piattaforme collaborative come Wikipedia e Last.fm. Se ne sono messi in luce funzionamento e limiti tecnici (cfr. LAMERE 2008), la sovrapposizione solo parziale con le etichette create dagli “esperti” (SORDO *et alii* 2008) e se ne sono esplicitati «gli aspetti semantici implicati» (SORDO *et alii* 2013).

Si possono fare due notazioni sulle folk taxonomy (e sul loro update informatico): in prospettiva semiotica, (i) *tutte le tassonomie sono folk* (anche quelle scientifiche)¹¹, ovvero derivano da un lavoro di contrattazione sul senso in seno a una data comunità (non sono necessariamente riconosciute all’interno di altre comunità), e (ii) lavorare su *corpora di nomi di generi* musicali può costituire una prima via d’accesso alla loro dimensione pragmatica.

3. Disponibilità bilaterali: affordance e competenze

Un primo passo verso il delineamento di una teoria pragmatica dei generi musicali, ovvero basata sugli usi – reali e possibili – dei generi musicali da parte delle comunità che ne presiedono alla formazione e riformulazione, può essere costituito dall’individuazione delle *isotopie* dominanti all’interno delle *denominazioni* dei generi. Da una parte, le denominazioni riflettono gli usi per i quali i generi sono stati selezionati (ne sono un precipitato, il residuo percepibile, per quanto magari archeo-

⁷ Ovvero, relativa ai significati attribuiti da un soggetto coinvolto nel fenomeno o comunque situato all’interno della cultura oggetto dell’analisi, secondo la terminologia di Kenneth L. Pike (1954; che contrappone all’emico l’etico, su modello della dicotomia fonemico vs. fonetico).

⁸ Una sistematizzazione di ampio respiro si trova in PETERS 2009.

⁹ Music Ontology, musicontology.com.

¹⁰ Music Ontology, musicontology.com/docs/faq.html.

¹¹ «Tutta la musica è musica folk, tutte le categorie sono categorie folk. Perlomeno, potrei aggiungere, non ho mai sentito che le usino i cavalli» (FABBRI F. 2008b: 137, parafrasando il celebre detto attribuibile a Louis Armstrong o Big Bill Broonzy).

logico, non più immediatamente leggibile) e, dall'altra, propongono tali usi come usi-modello agli ascoltatori. Un'indagine di questo tipo si profila come una sorta di "pragmatica in vitro". I nomi sono una chiave di accesso al senso, cristallizzato o neoformato, della musica, capace di rendere conto degli elementi musicali e paramusicali che, in quanto dimensione discorsiva, vi concorrono.

Come ben sapeva Claude Lévi-Strauss nello studio sui sistemi di parentela, il sistema degli appellativi è al tempo stesso un sistema di atteggiamenti. La lingua, dice Barthes, è fascista non perché impedisca di dire ma, al contrario, *perché costringe a dire*, a nominare, a stabilire etichette, e ad assumersi di conseguenza la responsabilità del relativo comportamento e del relativo giudizio positivo o negativo che la società prevede per le relazioni normali e per quelle anormali, per la regolarità e per la perversione (PETRILLI 2006: 459)¹².

Questi usi-modello dei testi non sono altro che l'insieme delle proprietà discorsive pragmatiche – che si istaurano cioè al livello della relazione tra *testo* e *situazione* – inerenti a un dato genere, ovvero i possibili usi implicati nelle proprietà semantiche, sintattiche e materiali del discorso (cfr. TODOROV 1978: 102)¹³. Possiamo pensare i *musemi* di Philip Tagg (1979, 2012), intesi come *figure* in senso propriamente semiotico, in questi termini; si tratta di entità segniche che insistono sul piano formale e si danno in classi di unità musicali sincretiche distintive, riflettendo proprietà dei testi musicali grammaticalizzate. Il paradigma dei musemi è il paradigma dei possibili elementi costitutivi di un testo musicale; alcuni musemi sono genere-specifici, altri sono cross-generici, e tutti si offrono come possibili elementi per il riconoscimento e l'identificazione del testo¹⁴.

Queste "disponibilità", "possibilità", "risorse", questi "appigli", queste "ergonomie di senso" che il genere offre, testualizzato, alla *agency* dell'ascoltatore, in un modo piuttosto che in un altro, ricordano le *affordance* teorizzate da James J. Gibson (1979)¹⁵. Umberto Eco (1997: par. 3.4.6)¹⁶ suggerisce che le *affordance*, in quanto «condizioni per la percezione» («e che Prieto avrebbe chiamato pertinenze», *ibidem*), facciano parte dei Tipi Cognitivi (TC), ovvero gli schemi "privati" (individuali) basati sulle inferenze percettive che consentono il riconoscimento concreto delle occorrenze (ovvero, il riconoscimento dei *token* in un *type*). I TC non sono un fenomeno di pura semiosi percettiva, ma anche e soprattutto di accordo comunicativo (un TC

¹² La famosa affermazione di Barthes sulla "lingua fascista" risale alla lezione inaugurale del suo corso di "Semiologia letteraria", tenuta presso il Collège de France, a Parigi, il 7 gennaio 1977; cfr. BARTHES 1978.

¹³ Nel passo indicato, Tzvetan Todorov riprende e integra un pensiero di Charles Morris.

¹⁴ Tagg riprende la nozione di "musema" (ingl. *museme*) proposta, su calco di "morfema" (ing. *morpheme*), dal musicologo Charles Seeger nel 1960 (e definita come «minimal unit of musical expression» o «meaning»).

¹⁵ Diversamente da Gibson, il cui approccio è orientato alla percezione per così dire "bruta", non possiamo però non considerare queste *affordance*, seguendo in parte Eco (1997, cfr. immediatamente *infra*), se non come culturalizzate: *segni*, appunto. La pertinenza della nozione di *affordance* in una teoria dei generi è richiamata da Charles Forceville (2001) a proposito della teoria pragmatica dei generi cinematografici di Rick Altman (1999).

¹⁶ Si è consultato ECO 1997 (Umberto Eco, *Kant e l'ornitorinco*, 1997) in versione e-book; si è, quindi, preferito citare il numero di paragrafo, piuttosto che quello di pagina.

“provvisorio” può darsi anche in assenza di stimolo percettivo diretto, per es. basandosi sul resoconto di esperienze altrui), perché vengono costruiti intersoggettivamente, sotto forma di interpretazioni pubbliche, ovvero di *interpretanti*; Eco li chiama Contenuti Nucleari (CN)¹⁷. La parte più interessante, ai nostri fini, della teoria gibsoniana, risiede nell’idea, coerente con un approccio sistemico-ecologico, che le affordance non siano unilaterali, ovvero che non siano ascrivibili al solo oggetto che il soggetto si trova davanti, ma che siano *distribuite* tra il primo e il secondo, perché create all’interno della relazione stessa e solo all’interno di essa possibili¹⁸.

Le “affordance del soggetto” sono allora le *competenze* di cui questi deve essere equipaggiato per potere “maneggiare” l’oggetto; sono le sue disponibilità – le sue «available resources» (EUGENI 2011a: 6) – nei confronti delle altre disponibilità, quelle dell’oggetto¹⁹. Gli usi, ortodossi o eterodossi, sinergici o polemic²⁰ del genere – e quindi della musica – sono possibili proprio nella maggiore o minore sovrapposizione tra affordance dell’oggetto-musica e competenza del soggetto. Riprendendo una metafora di Arnold Schönberg (1912), non tutto il testo è *corpo* allo stesso modo e per tutti: alcune parti, se punte da chi le sa pungere in un certo modo, stillano più sangue di altre. Ogni singola interpretazione di una data musica, di un dato brano, sia essa una interpretazione-come-esecuzione (in senso lato), sia essa una interpretazione-come-lettura-critica (in senso lato), si gioca in questa dialettica, tra CN collettivo e individuale, che fa del genere un bacino di selezione di pertinenze e, quindi, di potenziali usi. «Pronounced by someone and addressed to someone, statements about genre are always informed by the identity of speaker and audience» (ALTMAN 1999: 102). E «spesso è il nome con cui indichiamo l’oggetto», primo discorso possibile sull’oggetto stesso, «che ne pone in luce una pertinenza a scapito di altre» (ECO *ibidem*).

In termini peirceani-echiani, le affordance così definite costituirebbero i *ground* su cui poggia l’*unità culturale* genere, ovvero «ciò che viene selezionato e trasmesso di un dato oggetto sotto un certo profilo» (TRAINI 2013: par. 5.4.1)²¹ – profilo delineato dalle *competenze* del soggetto – consentendo il passaggio dal genere come insieme “opaco” di tutti i suoi possibili *interpretanti* (ovvero, il CN), al genere *in quanto segno*, ovvero che-sta-per-qualcuno-sotto-certe-capacità (il CN padroneggiato dal singolo soggetto)²².

Come si vedrà, e come già intuibile dalla partecipazione del genere alla dimensione discorsiva, i *ground* su cui poggia un dato genere musicale, o almeno quelli implicati

¹⁷ Per indicare la conoscenza allargata, specialistica e settoriale, attorno a un TC, Eco parla di Contenuto Molare (CM).

¹⁸ L’idea di una “cognizione socialmente distribuita” (*socially distributed cognition*) è stata formalizzata, sulla scorta degli studi di Lev Vygotskij e Marvin Minsky, da Edwin Hutchins a partire dagli anni Ottanta (cfr. HUTCHINS 1995).

¹⁹ Gino Stéfani è il musicologo che, nel quadro di un approccio pragmatico alle questioni semiotiche della musica, ha sviluppato la proposta teorica, sotto questo profilo, «più convincente» (MIDDLETON 1990: 244-247; ma cfr. JACOVIELLO 2012: 137-160), incentrata sulla nozione di “competenza musicale” e articolata in cinque livelli: codici generali, pratiche sociali, tecniche musicali, stili, opere.

²⁰ Harold Bloom (1975) chiamerebbe questi ultimi *misreadings*.

²¹ Si è consultato TRAINI 2013 (Stefano Traini, *Le basi della semiotica*, 2013) in versione e-book; si è, quindi, preferito citare il numero di paragrafo, piuttosto che quello di pagina.

²² Sul genere inteso come CN, cfr. FABBRI F. 2008b: 132.

dalla sua stessa denominazione (che non li esauriscono, ovvero non costituiscono la totalità dei ground possibili), non necessariamente danno informazioni sulla musica o, almeno, non solo e non direttamente.

4. Le parole sono importanti: i nomi dei generi musicali

Sembra acclarato che Theodor W. Adorno abbia formato la propria idea di “musica jazz” per lo più ascoltando orchestre “jazz” tedesche – ovvero, che si proponevano come “jazz” al proprio pubblico – la cui musica non rappresentava che una mera imitazione del grande jazz afroamericano dell’epoca, da Duke Ellington a Miles Davis (solo per citare due tra gli autori più prestigiosi; della cui produzione, peraltro, quasi certamente, lo studioso era all’oscuro). Adorno non disponeva – e probabilmente non era interessato a disporre – che di quel “jazz” e basò le sue famose e – negativamente – influenti speculazioni sul jazz sulla base di quel “jazz”²³. Le parole sono importanti ed efficaci. E ambigue.

I nomi dei generi musicali si profilano come *scatole* il cui contenuto non sempre è chiaro “dall’esterno”, delle vere e proprie *scatole nere*²⁴. Il loro è un linguaggio esoterico, letteralmente “per pochi”, per iniziati, che incorpora slang esistenti (oggi, particolarmente, in ambito popular ma non solo, quelli giovanili e delle culture di Internet) e allo stesso tempo ne crea uno specifico. I nomi dei generi sono sempre – necessariamente, perché brachilogici – ellittici; lasciano cioè qualcosa di implicito e che allo stesso tempo è cruciale per decodificarne il senso, qualcosa che l’ascoltatore deve ritrovare tra le proprie conoscenze (competenze) e aggiungere. Da questo punto di vista, i nomi dei generi funzionano come una *parola chiave* o *in codice* (*keyword*, *codeword*, *password*), che attiva – deve attivare – una catena inferenziale. In altri termini, vi è sempre un gap, una discrepanza tra quello che il genere significa in quanto parola appartenente al lessico comune – le nuove etichette di genere non sono mai neologismi linguistici, in senso assoluto (lo sono solo relativamente al sistema dei nomi dei generi) – e quello cui effettivamente si riferisce in quanto parola chiave del codice generico, in quanto meccanismo attivatore di inferenze della significazione musicale. Ciò appare particolarmente chiaro quando ci si confronta con etichette linguistiche *non-trasparenti* come, per es., “trap music”.

Nel lessico quotidiano, il significato di “trap” è ovviamente «a contrivance used for catching game or other animals, as a mechanical device that springs shut suddenly»²⁵. Mentre nel lessico dei generi musicali indica:

A music genre that originated in the early 2000s from Southern hip hop and crunk in the Southern United States. It is typified by its lyrical content and trademark sound, which incorporates 808 sub-bass kick drums, sped-up hi-hats, layered synthesizers, and ‘cinematic’ strings. [...] The term ‘trap’ was literally used to refer to the place where drug deals are made. Fans and critics started to refer to rappers whose primary lyrical topic was drug dealing, as ‘trap rappers’²⁶.

²³ Cfr. J. Bradford Robinson, cit. in FABBRI F. 1997: 4.

²⁴ Da non confondere con le “scatole nere” dei processi cognitivi di cui parla ECO 1997 (§ 3.3.1.3; e che anche Eco dichiara di non volere indagare direttamente).

²⁵ Dictionary.com, dictionary.reference.com/browse/trap.

²⁶ Wikipedia, [en.wikipedia.org/wiki/Trap_\(music_genre\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Trap_(music_genre)).

La *trappola* del genere musicale è, quindi, doppiamente metaforica: è l'immagine impiegata da una data comunità di ascoltatori per connotare una data comunità di musicisti, stante l'uso o comunque il riconoscimento da parte di entrambe le comunità – si tratta della stessa comunità, composta da produttori e «potenziali produttori» (BRADLEY 2013) – del termine come immagine che rinvia a qualcosa che non è una trappola ma è pericolosa *come una trappola*. In nessuno dei due casi la trappola ha a che fare con la musica o con il dato sonoro.

L'esempio della trap è solo uno dei più eclatanti; moltissimi generi musicali sono identificati da etichette non-trasparenti di questo tipo, che nulla hanno a che vedere con la musica intesa come suono. La *Kosmische Musik* o il *Krautrock*, nomi di generi, se non coniatati appositamente, sicuramente adoperati per riferirsi alla musica della band tedesca Can, non indicano, semplicemente o solamente, una “musica cosmica” o un “rock tedesco”; significano molto più di quello che denotano: direttamente, *connotano*, per ellissi, per un implicito che va assunto come fondante del contratto di significazione. Gli elementi che partecipano alla nominazione di un genere, in altri termini, possono anche non dirci nulla delle sue caratteristiche musicali (possono parlarci, alla lettera, di trappole, di spazi siderali, di luoghi geografici ecc.), ma possono dirci moltissimo sulla sua pragmatica, per così dire, *a monte e a valle*.

5. Classificazioni dei generi in base al nome

Una ricognizione bibliografica all'interno della letteratura sulla teoria dei generi ha restituito soltanto tre tipologie incentrate, in senso stretto, sulle loro denominazioni; si tratta di meta-classificazioni, in quanto i generi musicali – e i loro nomi – rappresentano già una forma di classificazione del dato musicale.

Le prime due tipologie sono costituite dalle “carrellate” sui generi cinematografici proposte da David Bordwell e Robert Stam, così riprese da Daniel Chandler (2000: 1):

Grouping by period or country (American films of the 1930s), by director or star or producer or writer or studio, by technical process (Cinemascope films), by cycle (the ‘fallen women’ films), by series (the 007 movies), by style (German Expressionism), by structure (narrative), by ideology (Reaganite cinema), by venue (‘drive-in movies’), by purpose (home movies), by audience (‘teenpix’), by subject or theme (family film, paranoid-politics movies)’ (Bordwell 1989, p. 148). [...]

While some genres are based on story content (the war film), other are borrowed from literature (comedy, melodrama) or from other media (the musical). Some are performer-based (the Astaire-Rogers films) or budget-based (blockbusters), while others are based on artistic status (the art film), racial identity (Black cinema), locat[ion] (the Western) or sexual orientation (Queer cinema) (Stam 2000, p. 14).

La terza tipologia è il tentativo di una riformulazione in termini musicali della famosa tassonomia animale borgesiana²⁷ proposto da Christopher Dawes (2006). La proposta di Dawes, che – va detto – è in parte ironica, è interessante, ma presenta due problemi principali: non è sistematica (non si esplicitano i criteri attraverso cui è sta-

²⁷ Cfr. BORGES 1942.

ta costruita, i quali comunque si intuiscono essere disomogenei) e le spiegazioni proposte dall'autore appaiono ampiamente contestabili (es. generi come "slide", "house" e "math (rock)" vengono definiti «arbitrary titles»; "skiffle" e "hip-hop" «nonsensical names»).

Un esempio interessante e sistematico di classificazione è rappresentato dalla *Grand Taxonomy of Rap Names*, un'infografica in forma di poster realizzata nel 2010 dall'azienda Pop Chart Lab. Chiaramente, si tratta di una tipologia che non si riferisce a nomi di generi musicali, ma a nomi di rapper, presentando «266 sobriquets from the world of rap music, arranged according to semantics»²⁸ (grazie a strumenti di elaborazione informatica dei dati). I nomi dei rapper inclusi nel grafico sono organizzati in sei macro-classi, che individuano altrettanti insiemi (e relativi sottoinsiemi) topologicamente disposti su un piano come aree confinanti: (i) *Physical or metaphysical attributes*; (ii) *Animal, vegetable, mineral*; (iii) *Wordplay*; (iv) *Alphanumeric*; (v) *Crime*; (vi) *Titles and honorifics*. Uno stesso rapper può fare riferimento a due o più aree semantiche; per es. "Eminem [M&M]" fa capo a (i) "Physical or metaphysical attributes" (sottoinsieme "Gustatory"), (iii) "Wordplay" (sottoinsieme "Repetition") e (iv) "Alphanumeric" (sottoinsieme "Two letters").

6. Di cosa parliamo quando parliamo di generi: sei macro-classi di definatori

A seguire, si presenta una classificazione dei generi musicali in base al nome, ovvero una tipologia dei nuclei semantici dominanti rilevati attraverso l'analisi di un corpus di nomi di generi musicali. Si tratta delle *isotopie* che attraversano, se non il sistema dei generi, il sistema delle loro denominazioni, individuando quali elementi *lessicali* possono essere selezionati per costituire il nome di un genere musicale. Tali elementi lessicali rappresentano, di fatto, dei "definatori di genere".

La classificazione è lungi dall'essere definitiva e completa, nonostante aspiri alla sistematicità; è stata effettuata "a mano", senza ricorrere a strumenti automatici, e a partire da un corpus esplorativo, costituito da circa 200 nomi di generi individuati, con particolare riguardo per la popular music e includendo per lo più termini in lingua inglese, incrociando (i) i nomi storicamente *più attestati* e sedimentati nell'uso (ricavati dai database delle principali risorse collaborative online, Wikipedia, Discogs.com e Last.fm), (ii) la lista di *tag* di genere che l'autore ha definito per il nuovo database del sito di informazione e critica musicale Sentireascoltare²⁹ e (iii) alcuni neologismi "di controllo" tratti dagli studi dedicati di Benjamin Zimmer e Charles E. Carson (2012a, 2012b).

Non si presenta l'analisi dei singoli generi del corpus (ove necessario, però, si presenta una spiegazione dei nomi meno trasparenti, in nota), ma il *risultato* dell'analisi, ovvero la classificazione semantica-lessicale esemplificata da una serie di token rappresentativi (la cui sommatoria non restituisce la totalità del corpus). La classificazione, inoltre, non può rendere conto di tutte le organiche sovrapposizioni tra classi, dato che non è quasi mai possibile effettuare assegnazioni univoche. Per es. l'etichetta di genere "riot grrrl" è, allo stesso tempo, (i) un'onomatopea [classe (i.i)],

²⁸ Popchartlab.com, bit.ly/1fshrhS.

²⁹ Il sito (sentireascoltare.com) è online dal 2002; l'autore ha fatto parte della sua redazione dal 2009 al 2017 e il nuovo database, cui ha contribuito curando la revisione del paradigma di possibili tag di genere, è diventato operativo a partire dal settembre 2013.

(ii) una connotazione (che implica un giudizio sulla persona) [classe (i.iii)] e (iii) si riferisce a un atteggiamento o comportamento [classe (iv.i)].

Non si suggerisce di accettare ogni singola scelta di inserimento del nome di un dato genere all'interno di una data categoria piuttosto che in un'altra; si intende soprattutto presentare una metodologia possibile per affrontare l'esplorazione di un campo ancora sorprendentemente inesplorato (la classificazione ha scopo prevalentemente euristico): nello specifico, gli studi sui generi musicali basati su corpora tratti da Internet e orientati all'indagine delle folk taxonomy (cfr. FABBRI F. 2012b: 188-190)³⁰.

Che genere di generi circola nei discorsi sociali? A cosa si riferiscono i nomi dei generi o, in altre parole, quali sono gli elementi che si candidano a possibili nome di genere? Che informazioni ci danno sul significato attribuito dalle comunità alle pratiche musicali? Si sono individuate sei macro-classi semantico-lessicali, corrispondenti ad altrettante funzioni o dimensioni valoriali: (i) *musica* (funzione/valorizzazione descrittiva), (ii) *scopo* (prescrittiva), (iii) *liriche* (tematica), (iv) *cultura* (aggregativa), (v) *geografia* (locativa), (vi) *totem o oggetto* (simbolica). Le classi sono articolate in sottoclassi che individuano un continuum di proprietà.

Rispetto ai risultati delle ricerche incentrare sul social tagging dei generi musicali implementate con strumenti automatici, la presente tipologia, che pure vi si sovrappone ampiamente³¹, appare più riduzionista, ovvero le classi sono in numero minore e hanno una maggiore capacità inclusiva.

6.1. (i) Musica. (Funzione/valorizzazione) Descrittiva

Questa classe include proprietà e caratteristiche inerenti al dato musicale e rende conto pertanto, grossomodo, delle norme formali e tecniche individuate da Franco Fabbri (1981, 1982, 2012a)³². La sottoclasse (iv) indica aggettivi – ma anche nomi, con funzione aggettivale (es. “space”) – impiegati per sintetizzare lo “spirito” della musica, includendo giudizi di valore (es. “intelligent”), stati emotivi o atteggiamenti (es. “brutal”) e indicazioni sullo scenario, sullo spazio di cui la musica si pone come traduzione, riformulazione in termini sonori (es. “industrial”). La sottoclasse (vi) indica norme di tipo semiotico (prosemica) strettamente implicate nella performance musicale. L'idea di una funzione/valorizzazione “descrittiva” non indica che questi nomi di genere siano denotativi (tutti i nomi di genere sono connotativi, nel senso barthesiano del termine).

(i) <i>Onomatopea / rima plastica / scat</i> : skweee, riot grrrl, swing, reggae, ska, bebop, hip hop

³⁰ In una comunicazione privata con l'autore, Franco Fabbri ha definito l'idea di classificare i generi per nome un “uovo di colombo” per i popular music studies: un'idea semplice a cui nessuno aveva pensato prima (cfr. anche FABBRI F. 2015: 171). In MARINO 2015 questa tipologia è stata presentata, in lingua inglese e assai meno riccamente commentata e annotata, per la prima volta.

³¹ Cfr. part. i “Tag type” in LAMERE 2008: 103 (Table 2) e le “semantic facets” individuate in SORDO *et alii* 2013: 349 (Table 1), 352 (Table 2) e 354 (Table 5).

³² Riprendendo Gino Stéfani (1985), F. Fabbri definisce il genere come «a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules» (1982: 52), ed elenca i seguenti cinque tipi di norme: (i) formal and technical; (ii) semiotic [che possiamo precisare come “enunciative”, perché relative alle liriche, alle funzioni comunicative – in senso jakobsoniano – e alla prosemica delle performance]; (iii) behavioural; (iv) social and ideological; (v) economical and juridical.

(ii) <i>Sound / mimicry / sinestesia</i> : bassline, bass (music), drone, noise, hard (rock), heavy (metal), thrash (metal), black (metal), soft (metal), sludge, grind, industrial, filthstep, acid (techno), acid (jazz), hot (jazz), cool (jazz), jungle, chillwave
(iii) <i>Sinestesia / metafora / connotazione</i> : blues, reggae, punk, doom (metal), Paisley Underground ³³
(iv) <i>Connotazione / atmosfera / ambiente / setting</i> : canzone d'autore ('auteur song'), progressive (rock), progressive (house), Madchester, riot grrrl, intelligent (techno), intelligent dance music (IDM), hipster (house), free (jazz), free (improvisation), Grebo ³⁴ , folk, popular (music), classical (music), art (music), serious (music), soul, hardcore, emo, dark, gothic, industrial, desert (rock), country, urban, epic / power / folk / medieval (metal), technical (death metal), brutal (death metal), space (music), exotica, Kosmische (Musik)
(v) <i>Elementi tecnici / stilistici / compositivi</i> : crooning, rap, screamo, glitch, chiptune, minimalism, minimal (techno), microhouse, isolationism, electronic (music), techno, fusion, drum and bass (v bis) <i>Ritmo</i> : jungle, downtempo, big beat, wonky, 2-step, math (rock), halfstep, slowcore
(vi) <i>Elementi performativi</i> : glam, shoegaze ³⁵ , crab core ³⁶

TABELLA N. 1

6.2. (ii) Scopo. Prescrittiva

Questa classe indica le funzioni prototipiche della musica o i suoi effetti sull'ascoltatore (conseguenza di un uso prototipico). Si confronti con le «funzioni sociali» di cui parla Carl Dahlhaus (cit. in KALLBERG 1988). Le sottoclassi presentano un intreccio delle norme semiotiche (in particolare prossemiche), comportamentali e sociali individuate da F. Fabbri. La sottoclasse (iii) rende conto di norme di tipo ideologico ed economico³⁷.

(i) <i>Funzione / scopo</i> : ambient, chill out, easy listening
--

³³ Il termine "Paisley" deriva dall'eponima cittadina scozzese e indica «a droplet-shaped vegetable motif of Persian or Indian origin, [...] particularly popular during the Summer of Love [1967], heavily identified with psychedelic style and the interest in Indian spirituality and culture» (Wikipedia, en.wikipedia.org/wiki/Paisley_(design)). La città non ha nulla a che vedere con la scena musicale individuata dal nome "Paisley Underground", che si riferisce a un ristretto numero di band attive nei primi anni Ottanta in California, le quali proponevano una forma di revival del folk rock psichedelico anni Sessanta.

³⁴ Indica una sottocultura post-punk sviluppatasi in Inghilterra alla fine degli anni Ottanta; il nome deriva da una eponima tribù dell'Africa occidentale.

³⁵ Il nome si riferisce all'abitudine dei musicisti di ignorare il pubblico e "guardarsi le scarpe" durante la performance.

³⁶ Il nome si riferisce all'abitudine dei musicisti di suonare i propri assolo dal vivo assumendo la posizione di un granchio.

³⁷ Cfr. NEGUS 1999, BRACKETT 2002, HOLT 2007.

(ii) <i>Situazione / modalità prototipica di fruizione</i> : disco, lounge, cocktail, country, college (pop), pub (rock), exotica
(iii) <i>Categoria merceologica (market category)</i> : alternative, indie, mainstream, Muzak, pop, adult oriented rock (AOR), FM (rock)
(iv) <i>Fenomenologia / effetti-affetti / agogia</i> : dance, hip hop, trip hop, 2-step, footwork, rock and roll, psychedelic (rock), crunk, rave, trance, hypnagogic, isolationism, improvisation, swing, dream (pop), funk, jazz ³⁸

TABELLA N. 2

6.3. (iii) **Liriche. Tematica**

Questa classe rende conto delle norme di tipo semiotico individuate da F. Fabbri relative al contenuto delle liriche.

Love song, Christmas carol, porn (metal), pornogrind, Christian (rock), Christian / death / black / epic / folk / medieval (metal)
--

TABELLA N. 3

6.4. (iv) **Cultura. Aggregativa**

Questa classe presenta un intreccio delle norme comportamentali e sociali individuate da F. Fabbri³⁹. La sottoclasse (iii) indica che il nome è una forma di antonomasia derivata dal nome dell'artista, del disco o della casa di produzione che hanno dato inizio al genere; per nomi di questo tipo si parla di *generonimi* (come per es. *kleenex*, "fazzoletto", dall'eponima marca). La sottoclasse (iv) indica nomi il cui significato non si dà in autonomia, ma attraverso il riferimento a e il confronto con altri nomi di generi in termini di anteriorità o posteriorità (es. "neo-melodico" come nuova "canzone melodica" napoletana; cfr. *infra* PAR. 7). Alcuni token sembrano alludere anche a implicite norme di tipo giuridico (es. "gangsta rap").

(i) <i>Atteggiamento / comportamento</i> : riot grrrl, gangsta (rap), crunk, brostep
(ii) <i>Connotazione socio-culturale / (sotto)cultura</i> : New Age, punk, Grebo, emo, dark, rave

³⁸ Gli etimi di "funk" e "jazz" sono tra i più studiati e dibattuti. Sembrerebbero condividere lo stesso nucleo semantico, legato all'idea di "energia biologica" e in particolare *sessuale* (rimandando, rispettivamente, allo "odore acre dell'atto sessuale" e al "seme maschile"). Uno dei primi brani definiti come "jazz", ascrivito al leggendario cornettista e bandleader di New Orleans Buddy Bolden ("l'inventore dell'improvvisazione"), era intitolato *Funky Butt*.

³⁹ Sull'importanza delle comunità, cfr. anche HOLT 2003, 2007 e LENA 2012.

(iii) <i>Antonomasia / produttore o iniziatore</i> : singer-songwriter ('cantautore'), Tin Pan Alley, Muzak, garage (rock), black (metal) ⁴⁰ , death (metal) ⁴¹ , crust ⁴² , bluegrass ⁴³
(iv) <i>Variabile temporale / diacronica</i> : Space Age pop, Eighties, new-, neo-, nu-, post-

TABELLA N. 4

6.5. (v) Geografia. Locativa

Questa classe può essere considerata una sottospecifica della classe precedente.

(i) <i>Luogo</i> : Charleston, house, garage (house), Goa, Madchester
(ii) <i>Paese</i> : Brit pop, j-pop, k-pop, Neapolitan song ('canzone napoletana'), UK garage, Krautrock
(iii) <i>Etnia</i> : Latin pop, Latin hip hop, Latin jazz

TABELLA N. 5

6.6. (vi) Oggetto o totem. Simbolica

Questa classe individua un oggetto di natura non-musicale che viene assunto a mo' di simbolo del genere, di cui incarna, sineddochicamente, il carattere valoriale (in qualche modo, quindi, riconducendosi alla norme ideologiche di F. Fabbri); si potrebbe definire un «correlativo oggettivo» (ELIOT 1920) del genere.

Funk, jazz, baggy, crunk ⁴⁴ , Paisley Underground, hair (metal), trap, PBR&B ⁴⁵

TABELLA N. 6

7. Surcategorizzazioni e dicotomie soggiacenti

Non tutti gli elementi inseriti nel corpus sono veri e propri nomi di generi, anche se vengono impiegati come tali, ovvero come etichette per l'identificazione di pratiche musicali. Si tratta più in generale di "aree", "tipi" o "categorie musicali"; surcategorizzazioni che sono in realtà delle Ur-categorizzazioni (perché spesso cross-generiche, perché spesso pre-generiche). Roy Shuker (2005: 120-123) definisce tali

⁴⁰ Il nome deriva dal secondo album realizzato dalla band inglese Venom (*Black Metal*, 1982).

⁴¹ Il nome deriva dal primo *demo tape* realizzato dalla band statunitense Possessed (*Death Metal*, 1984).

⁴² Il nome deriva dal primo *demo tape* realizzato dalla band inglese Hellbastard (*Ripper Crust*, 1986).

⁴³ La "bluegrass" è un'erba tipica del Kentucky; i Blue Grass Boy, guidati da Bill Monroe, provenienti da quello stato e fondati negli anni Trenta, presero il nome da quell'erba e diedero a loro volta il nome a un tipo di musica country/roots, di cui furono pionieri.

⁴⁴ "Crunk" – il cui significato letterale è "cranked up", "hyped up", "highly excited" (cfr. le classi "Scopo. Prescrittiva", (iv), e "Cultura. Aggregativa", (i)) – è una bevanda ad alta gradazione alcolica (*crunk juice*) inventata dal rapper Lil Jon e a causa della quale il termine ha cominciato a essere impiegato come sinonimo di "crazy drunk".

⁴⁵ Si tratta di un gioco di parole tra il genere r'n'b e la birra "Pabst Blue Ribbon", associata alla sottocultura hipster statunitense degli anni Duemila.

surcategorizzazioni «metagenres» (es. “Christian rock”, “world music”, “alternative rock”); Fabian Holt (2007) «abstract genres» (es. “vocal” o “sacred music”; a cui possiamo aggiungere termini di ampio respiro e cross-generici quali “avant-garde”, “experimental”, “abstract”, “improvisation”); F. Fabbri (2012b: 180, Nota 4) come «superordinate categories» (es. “popular music”, una nozione creata a tavolino dagli studiosi per designare, in negativo, per differenza, un’intera galassia di generi).

È possibile individuare tre coppie di termini contrari, ovvero tre categorie semantiche, di cui le sei macro-classi individuate non rappresentano che l’articolazione. Le macro-classi, cioè, emergono dall’incrocio di tre dimensioni soggiacenti che possiamo definire: (i) *musicale vs. socio-culturale*⁴⁶, (ii) *tecnica vs. estetica*, (iii) *autonomia vs. relatività*. Vediamole più in dettaglio.

I nomi possono fare riferimento alle caratteristiche sonore e musicali del genere che denominano oppure no (ovvero, possono fare riferimento alle sue implicazioni socio-culturali). Al *sonoro-musicale* fanno riferimento i nomi inclusi nella prima macro-classe (cfr. PAR. 6.1), al *socio-culturale* quelli inclusi in tutte le altre (e sono queste, spesso, etichette non-trasparenti, come “trap”).

I nomi dei generi possono fare riferimento al modo in cui la musica è prodotta oppure no (possono fare riferimento al risultato del processo). Sono *tecnici* i nomi che fanno riferimento ai mezzi con cui si realizza la musica (es. “synth-pop”, “computer music”, ma anche “alea”, “improvisation”, “dodecafonìa” o generi della musica classica come “quartetto d’archi” e “sonata”), sono *estetici* quelli che si riferiscono alla musica “per come si dà” (es. “pop” o “reggae”). Possiamo definire i nomi tecnici come “ideologici” o “esclusivi”, perché escludono dal proprio orizzonte le musiche che non dovessero rispettare le prescrizioni che implicano (cioè, appunto, il dato tecnico di realizzazione). Per es., a rigore, si può fare “synth-pop” o “computer music” in qualsiasi declinazione generica e stilistica, ma non se non si usa un synth o un computer. Al contrario, si può fare “pop” o “reggae” con una batteria e una chitarra o con un set di ossa umane; questa musica potrà essere, per es., indifferentemente notata o improvvisata (ma dovrà comunque essere, per definizione, “scritta” in “lingua” pop o reggae⁴⁷).

I nomi dei generi possono individuare un genere come entità a sé oppure no (possono individuare esplicitamente il genere a partire da un altro genere). Sono *relativi* i generi che fanno riferimento alla propria collocazione temporale (es. quelli che presentano i prefissi “neo”, “new”, “nu”, “post”), di mercato (es. “alternative”) o che danno specifiche di sorta a un dato genere (es. la maggior parte delle sur-categorizzazioni di cui sopra; “sacred music” implica che le altre non siano “sacre”), di cui sono, per es., forme derivate (es. “live-tronica” implica che le altre forme di “(elec)tronica” non siano “live, suonate”).

8. Neoformazioni e cristallizzazioni: genrefication e anacronimia

La semantica del sistema dei generi si presenta come un’ecologia complessa e dinamica, la cui ribollente morfologia sembra emergere dall’incrocio di due fenomeni – sinergicamente – opposti e contrari: *genrefication* e *anacronimia*.

⁴⁶ In accordo con le operazioni logico-semantiche ammesse sul quadrato semiotico, il secondo termine si dà per complementarità del contraddittorio del primo, ovvero, in questo caso, “non-musicale”.

⁴⁷ «Non vi è alcun testo scritto solamente “in una lingua”: è scritto “in un genere”, tenendo conto delle costrizioni di una lingua» (RASTIER 2006: 26).

Da una parte, i meccanismi di formazione dei generi, che sono processuali, diacronici e quantitativi, vengono catalizzati “artificialmente” attraverso la creazione di nuovi nomi. Benjamin Zimmer e Charles E. Carson (2012a, 2012b) parlano di «genrefication» (traducibile come “proliferazione di generi”, distinguendola dal processo normale di generificazione, del “farsi genere” del genere) per indicare la smania per la creazione di nuove etichette di genere, che segmentano il campo musicale, specialmente quello della popular music, indefinitamente. Possiamo aggiornare la famosa definizione di Roland Barthes sulla critica musicale come riduzione alla più povera delle categorie linguistiche, ovvero l’aggettivo⁴⁸, aggiungendo che essa fa anche un ampio ricorso a neologismi. Nelle parole di Bruce Springsteen:

There are so many subgenres and factions: two-tone, acid rock, alternative dance, alternative metal, alternative rock, art punk, art rock, avant-garde metal, black metal, black and death metal, Christian metal, heavy metal, funk metal, glam metal, medieval metal, indie metal, melodic death metal, melodic black metal, metalcore, hard core, electronic hard core, folk punk, folk rock, pop punk, Brit-pop, grunge, sad core, surf music, psychedelic rock, punk rock, hip-hop, rap rock, rap metal, Nintendo core – Huh? I just want to know what Nintendo core is, myself. But: rock noir, shock rock, skate punk, noise core, noise pop, noise rock, pagan rock, paisley underground, indie pop, indie rock, heartland rock, roots rock, samba rock, screamo, emo, shoe-gazing, stoner rock, swamp pop, synth pop, rock against communism, garage rock, blues rock, death and roll, lo-fi, jangle pop ... folk music. Just add neo- and post- to everything I said, and mention them all again. Uh, oh, yeah, and rock ’n’ roll⁴⁹.

Come notava già Michail Bachtin (1952-1953), i nuovi generi non derivano che da altri generi più antichi, i generi “primari” ne generano di “secondari”, ovvero sottogeneri, declinazioni stilistiche, filiazioni di vario tipo. Per rendere conto della produttività compositiva dei nomi dei generi musicali, ovvero della facilità di creare neologismi a partire da essi, si può ricorrere alla nozione di «libfix», neologismo coniato da Arnold Zwicky (2010) per indicare quelle porzioni di parola che diventano *forme combinatorie libere*. Nei termini di Bruno Migliorini (1960: 718, 1963)⁵⁰, si parlerebbe di «prefissoidi» e «suffissoidi», ovvero elementi linguistici che hanno perduto parte del loro valore originario e si comportano come affissi; in quelli di Giorgio Scalise (1983), si parlerebbe di «semiparole».

Libfix musicali sono per es. “core”, “tronica”, “step”, “fi”, “ton”, “hop”, “tech”, “psych”. Assieme a prefissi e suffissi, in senso proprio, quali “pop”, “rock”, “jazz”, “metal”, “electro”, “synth”, “house”, “techno”, “beat”, “post”, “new”, “neo”, “nu”, queste forme combinatorie sono uno dei veicoli principali attraverso cui è possibile creare nuovi generi musicali: electro-pop, synthpop, garage-rock, psych blues, post-rock, post-metal, metalcore, nu-rave, nu-soul, ragga-core, Nintendo-core, jazzcore,

⁴⁸ «Si l’on examine la pratique courante de la critique musicale (ou des conversations sur la musique : c’est souvent la même chose), on voit bien que l’oeuvre (ou son exécution) n’est jamais traduite que sous la catégorie linguistique la plus pauvre : l’adjectif» (bit.ly/BarthesGrainOrig; BARTHES 1972).

⁴⁹ La citazione proviene dal discorso tenuto da Springsteen il 15 marzo 2012 presso il Southwest Music Festival, Austin, Texas (cit. in ZIMMER & CARSON 2012a: 190).

⁵⁰ Cfr. anche Dizionario Treccani Online, voce “Suffissoide”, bit.ly/1jto9Lu.

Moombahton, folk-tronica, live-tronica, brostep, halfstep, tech-house, tech-step, clown-step, lo-fi, glo-fi ecc.

I libfix servono per ritagliare e fare emergere *specificità* dal bacino di un genere (es. la “Nintendo-core” è una forma di hardcore-techno specificamente realizzata impiegando come strumenti console di videogame) o per rendere conto di aree di *contaminazione* tra generi (es. un brano “techno-pop” applicherà i suoni – gli strumenti, la tecnologia – della techno alla forma-canzone del pop). Si tratta, cioè, di forme derivate e composte che individuano *sottoinsiemi* e *intersezioni* nei generi, la cui sorte, nei termini di una progressiva autonomizzazione della neoformazione dal genere o dai generi primari, è affidata alle pratiche e alle percezioni delle varie comunità. In caso di raggiunta autonomia, è però raro il caso in cui il sottogenere perda la denominazione derivazionale per acquisirne una non-relativizzante, se non in casi macroscopici (per es. quelli individuati dalla linea “genealogica” che unisce rhythm and blues e techno passando per gli “stadi intermedi” di funk, disco, hip hop ed electro)⁵¹. Un ascoltatore, anche specializzato, potrà rubricare un brano “Nintendo-core” alla “hardcore-techno”, ma un ascoltatore, anche “gastronomico” (“passivo”, nei termini di ADORNO 1962), non etichetterà un brano “techno” come “rhythm and blues”.

Da una parte, quindi, la genrefication. Dall’altra, le pratiche musicali etichettate sotto un dato genere *mutano*, non trovandosi più rappresentate da quella etichetta e facendone quindi un “anacronimo” (*anachronym*), ovvero un “anachronistic term”, «a word or phrase that remains in usage even as behaviors change» (ZIMMER 2014). I nomi di genere anacronimi sono generalmente quelli di forme musicali cristallizzate, ovvero generi attestati e storicizzati, il cui significato nel tempo si usura, perdendo in capacità descrittiva e designativa, in accordo con l’idea che «la cristallizzazione dell’espressione si accompagna sempre con una tale desemantizzazione della semia» (RASTIER 2006: 31).

La trasformazione di un genere in anacronimo, che possiamo leggere come una forma di «deterioramento delle norme di genere» (FABBRI F. 2002: 66-67), è una delle concause della proliferazione dei neologismi di genere, il cui ruolo è, in tal senso, vicario e sussidiario. A sua volta, la genrefication erode progressivamente il campo semantico di pertinenza del genere cristallizzato: immaginando di assegnare un termine composto a ogni possibile “area interna” di un dato genere, quest’ultimo, in quanto termine a sé, potrebbe essere obliterato.

Nella dinamica tra neoformazioni (molte delle quali fanno sì che “una stessa cosa” abbia più nomi) e cristallizzazioni (molte delle quali fanno sì che “cose diverse” abbiano uno stesso nome), le parole diventano altalene di senso, la cui ampiezza e direzione di oscillazione risiede tutta nelle competenze di chi le usa (e di chi le ascolta).

Seconda parte: un modello per i generi

9. I generi come tag cloud

Quando si scrive un post su un blog, è possibile indicare la *categoria* a cui il post appartiene, ovvero il tipo di testo, e contrassegnarlo da *tag*, ovvero parole chiave. Se si vuole scrivere un post che sia una pagina di diario in cui si parla di ciò che si è fatto la sera di Natale si potrà indicare “Diario”, “News”, “Cosa ho fatto” o simili per la categoria e “Natale”, “famiglia”, “amici”, “cena”, “piatti tipici” o simili per i tag.

⁵¹ Il processo di derivazione e autonomizzazione è analizzato, in maniera dichiaratamente semplificata, in SPAZIANTE 2007: 101-129 (cfr. *infra*, § 12).

Una volta pubblicato il post sul Web, categorie e tag appaiono sul blog come link cliccabili (categorie e tag sono metadati, esplicitano la natura del dato e, indicizzate dai motori di ricerca, ne facilitano il reperimento). Cliccando sul nome di una data categoria (es. “Diario”), si avrà accesso a una pagina che restituisce tutti i post del blog inseriti in quella categoria. Parimenti, cliccando su un dato tag (es. “Amici”), si otterrà una pagina con tutti i post contenenti quel tag. Categorie e tag si incrociano: post di una stessa categoria conterranno più tag, post contrassegnati da uno stesso tag apparterranno a più categorie, l’accesso a uno stesso post potrà avvenire attraverso categorie e tag diversi (ammesso che ne contenga più d’una e più d’uno; ovvero l’accesso potrà avvenire a seguito di diverse *query* al database del blog)⁵².

Per quanto con tag cloud si intenda in senso stretto un insieme di parole cliccabili costituito dai nomi dei tag “più letti” di un sito, in cui la grandezza del testo ne riflette la maggiore o minore importanza in termini quantitativi, per il nostro *Gedankenexperiment*, dobbiamo immaginare un *tag cloud-universo* che includa tutti i tag (sia per post, sia del blog; postuliamo di non avere tag che non rimandino a testi privi di categoria). Inoltre, dobbiamo immaginare che l’utente che visita il blog e legge i singoli post non abbia accesso diretto alle categorie, ma *solo ai tag*.

Nel nostro modello, il singolo post corrisponderebbe al singolo *testo musicale*, le categorie ai *generi musicali*⁵³, i tag alle *proprietà o affordance musicali*, le query che l’utente è in grado di effettuare alle sue *competenze musicali* [cfr. Fig. 1]. Cliccando sul singolo genere – cosa che al nostro utente non è dato di fare – avremo una collezione di testi musicali contraddistinti da diverse affordance (e inclusi anche in altre generi), cliccando sulla singola affordance – cosa che il nostro utente può fare – avremo una collezione di testi musicali inclusi in diversi generi (e contraddistinti anche da altre affordance).

L’insieme delle affordance risultante dall’unione delle affordance presenti in tutti i testi musicali ascritti a un dato genere individuerebbe i *possibili pragmatici* impliciti nelle proprietà sintattiche, semantiche e materiali “attivate” dal genere, ovvero tutti i suoi possibili *ground* (cfr. *supra*, PAR. 3). Sarebbe questo il caso di un ascoltatore specializzato e onnisciente (a rappresentare tutti gli ascoltatori possibili), in grado di risalire, attraverso i singoli testi, a tutti i ground che contraddistinguono tutti i testi ascritti a un dato genere; i ground così individuati costituirebbero un Contenuto Molare tendente al Contenuto Nucleare (inteso come somma di tutti gli interpretanti) del genere in oggetto. In tutti gli altri casi, si tratterebbe dei CN del genere padroneggiati dal singolo ascoltatore. In altri termini, il singolo ascoltatore ha accesso al genere, a partire dal singolo testo, solo attraverso le affordance che è in grado di riconoscere come pertinenti, ovvero in base alle proprie competenze (derivate dall’esperienza d’ascolto di altri testi o dal “contatto” con il CN relativo al genere di altri ascoltatori).

⁵² Si confronti questo modello con quello dei *files* e delle *directories* in ECO 1997 (§ 4.2).

⁵³ Per Gaetano Berruto (2011), il “tipo di testo”, nozione attraverso cui abbiamo esplicitato il termine “categoria” relativamente al post sul blog, non è sovrapponibile a “genere” (che è un «concetto più ampio»), in quanto rende conto soltanto del «formato che adegua le strutture linguistiche alla funzione nel contesto» (p. 30). Nel nostro modello, la categoria del blog sussume sia il formato individuato dal tipo di testo, sia gli aspetti culturali che caratterizzano il genere. Potremmo anche immaginare una seconda serie di categorie, parzialmente sovrapponibili alle prime, che costituirebbe l’insieme degli *stili*, intese come categorie cross-categoriali, cioè che attraversano più generi; ma così facendo complicheremmo troppo il modello (consideriamo allora gli stili come costituenti, assieme ai generi, le categorie).

Un ascoltatore potrebbe voler assegnare a un dato set di tag/affordances ricorrenti un nome (diverso da quello della categoria/genere a cui sono ascritti i post/testi in cui sono presenti tali tag); ciò rende conto del fatto che non solo gli ascoltatori caratterizzano uno stesso genere (*uno stesso nome*) con tag/affordances diverse, ma che assegnano a uno stesso genere (inteso come *uno stesso set di caratteristiche/affordance*) nomi diversi.

Generi affini (e quindi anche un genere “primario”, da una parte, e i suoi generi “secondari” derivati, dall’altra) saranno quelli a cui vengono ascritti testi musicali contrassegnati da una medesima affordance o da un medesimo set di affordance⁵⁴. Il nostro ascoltatore, cioè, può individuare un’affinità tra generi solo attraverso il confronto di singoli testi che presentano una medesima affordance o un medesimo set di affordance.

10. Dai tag cloud alle nuvole

Le rappresentazioni visive del sistema dei generi, più o meno di senso comune o sistematizzanti e formalizzate, che è possibile reperire, per es., su Internet⁵⁵, restituiscono un’immagine della musica come *sommatoria* (unione, in termini insiemistici) di generi, e funzionano: per *affinità* (le relazioni tra i generi vengono mostrate in un dato momento T raggruppando generi che condividono caratteristiche simili secondo diversi gradi di prossimità; es. le rappresentazioni ricavate dalle pratiche di tagging effettuate dagli utenti su Wikipedia o Last.fm)⁵⁶ o *genealogia* (rendono conto di uno sviluppo cronologico-storico, da un momento T a un momento T¹; questo tipo di rappresentazione è impiegata anche per mostrare lo sviluppo diacronico di un singolo genere). Queste rappresentazioni possono essere di tipo *grafico* (es. un insieme di campi o insiemi disposti su un piano), *logico* (es. diagrammi di flusso), *topografico* (es. mappe, insiemi bi- o tridimensionali) o *geografico* (le musiche sono collocate all’interno di mappe geografiche, cioè in luoghi fisici reali)⁵⁷.

Un modello di rappresentazione dei generi come tag cloud ci consente di precisare rappresentazioni di questo tipo, rendendo conto della complessità del sistema, ovvero rileggendo le classificazioni non come rigide griglie tassonomiche/topografiche che assegnano ad alcuni insiemi certe caratteristiche e che congelano le aree di intersezione tra insiemi, ma come «nuvole (quelle che stanno nell’atmosfera, o le nuvole di probabilità delle particelle elementari), bulbi, infiorescenze, curve in uno spazio a *n* dimensioni» (FABBRI F. 2002: 96). Rappresentazioni, cioè, capaci di rendere conto, in maniera sistemica, del dinamismo dei generi, delle «contaminazioni, o attraversamenti» (*ivi*: 97) delle culture musicali. Queste immagini si rifanno alla celebre similitudine proposta da Iannis Xenakis (1976: 181)⁵⁸:

⁵⁴ Sui set di affordance, cfr. i *museme stacks* e *strings* in TAGG 2012.

⁵⁵ Basta cercare su Google Images le stringhe “music genres” e “musical genres”.

⁵⁶ Un tipo di classificazione dei generi *per affinità*, non necessariamente di tipo grafico, è rappresentato dalle classificazioni della musica in base al suono, così come analizzato da un computer, ovvero attraverso la riduzione della musica a *spettrogramma*. Un pioniere di questo – controverso – tipo di analisi è David Cope (1991).

⁵⁷ Sulle “music visualizations”, cfr. ADAMS 2011 e WONG 2011.

⁵⁸ Cfr. anche FABBRI F. 2002, 2005, 2008a, 2008b.

Les univers des musiques classique, contemporaine, pop, folklorique, traditionnelle, d'avant-garde, etc., semblent former des unités en soi, parfois fermées, parfois s'interpénétrant. Ils présentent des diversités incroyables, riches de créations nouvelles, mais aussi de fossilisations, de ruines, de déchets, tout cela en formations et transformations continues, tels les nuages, si différenciés et si éphémères.

Cela s'explique par la proposition que la musique est un phénomène culturel, donc subordonné à un instant de l'histoire. Pourtant, on peut distinguer des parties qui sont plus invariantes que d'autres et qui forment ainsi des matériaux de dureté et de consistance consécutives aux diverses époques des civilisations, matériaux qui se meuvent dans l'espace, créés, lancés, entraînés, par les courants des idées, se heurtant les uns aux autres, s'influençant, s'annihilant, se fécondant mutuellement.

I tag del nostro tag cloud, in particolare, costituirebbero le “*n* dimensioni” della “nuvola” del sistema dei generi, ovvero le pertinenze in base alle quali il singolo soggetto e le comunità configurano un genere e, quindi, l'insieme dei generi nella sua totalità [Fig. 2]. I tag, come dei magneti, polarizzano testi e generi, restituiscono di essi solo certe caratteristiche, e individui e comunità riducono testi e generi a certi tag piuttosto che ad altri, ovvero possiedono differenti prototipi, differenti Contenuti Nucleari del genere. Banalmente, «un genere ha significati diversi per persone diverse o [...], ammesso che possa denotare la stessa cosa per persone diverse, almeno connota cose diverse» (FABBRI F. 2002: 48). Forse anche perché «non tutti i cavalli sono ugualmente rappresentativi della cavallinità, esistono cavalli più ‘cavalli’ di altri» (ivi: 97). Esistono cioè testi più prototipici di altri, rispetto alla propria genericità, perché contengono tratti (i nostri tag, cioè quelli che di volta in volta abbiamo chiamato proprietà, musemi, figure, disponibilità, affordance musicali) ricorrenti⁵⁹, percepiti come marcati (nel jazz, i testi che hanno grammaticalizzato certi tratti, ovvero stabilito delle forme prototipiche, sono chiamati “standard”).

L'idea che individui diversi, appartenenti o meno a comunità diverse, assegnino significati diversi a uno stesso genere, ovvero a uno stesso nome (e chiamino in un modo un genere che altri chiamano in un altro modo), non implica tanto che esistano diverse concezioni di una stessa cosa, ovvero *visioni diverse* di una stessa realtà (relativismo filosofico), quanto che esistano *diverse realtà*⁶⁰; nei nostri termini, che esistano diversi sistemi. Per quanto, in un'ottica semiotica o meglio meta-semiotica, sia possibile immaginare un dato genere come unione dei diversi significati attribuiti a quel genere (travalicandone anche la denominazione; è il genere inteso come CN globale), in un'ottica etnosemiotica, esistono tanti generi diversi chiamati con uno stesso nome – o meno – presso diverse comunità (CN locale). In questa prospettiva, i generi e i loro sistemi sono letteralmente “mondi possibili”, che coesistono e possono entrare in contatto tra loro.

11. Dalle nuvole alle semiosfere

Il modello che, alla luce della natura non mimeticamente linguistica, ma costitutivamente linguistica dei generi (cfr. *supra* PARR. 3-8), sembra permettere una descri-

⁵⁹ L'impiego del termine “tratti” non implica una concezione dizionariale, ovvero a tratti-formanti *limitati*, del dominio semantico.

⁶⁰ Cfr. le nozioni di “prospettivismo” (VIVEIROS DE CASTRO 1998) e “multinaturalismo” (DESCOLA 2005).

zione se non completa, certamente sufficientemente ricca del sistema dei generi è quello delle *semiosfere* di Jurij Lotman (1984), riletto alla luce del modello che abbiamo proposto (tag cloud, nuvola a “N” dimensioni)⁶¹ e integrato con la *semantica morfologica* delineata da François Rastier (2007).

La musica, in quanto *discorso* (*della* musica e *sulla* musica; *oggetto* contenuto dai discorsi costruiti su di esso), rappresenta la macro-semiosfera ultima, quella della *lingua musicale* (al di fuori, vi sono le altre semiosfere del sistema della cultura e, soprattutto, le macro-semiosfere musicali di altre culture)⁶². I singoli generi, in quanto discorsi (*del* genere e *sul* genere)⁶³, rappresentano le sue articolazioni in ulteriori sotto-semiosfere, di natura *sociolettale*. Troviamo poi gli stili, semiosfere *idiolettali*. Le semiosfere generiche e stilistiche si compenetrano. All’interno delle semiosfere, “galleggiano” i testi musicali, nella loro dimensione di discorso (*dei* testi e *sui* testi), definendo zone a maggiore o minore densità.

Come detto, i generi non sono solo insiemi di *testi* in atto ma anche in potenza, cioè insiemi di caratteristiche, *proprietà*, desunte induttivamente dai testi, ma che poi agiscono autonomamente e deduttivamente, come regole per la creazione di testi, come repertorio di tratti architestuali. Queste caratteristiche, queste proprietà sono le nostre affordance. Testi, generi e stili, e quindi la macro-semiosfera musicale tutta, non sono che *selezioni* e *combinazioni* possibili di affordance. Uno sguardo al complesso delle semiosfere, in un dato luogo P e in un dato momento T, restituisce l’ontologia delle musiche di un dato individuo in una data comunità in un dato momento storico (prospettivismo), così come sancita dai *discorsi-su* (dai discorsi sulle musiche, ovvero dalle autodescrizioni metastrutturali del sistema, che hanno funzione grammaticalizzante, in termini lotmaniani). Uno sguardo al sistema in quanto meccanismo funzionante, nel suo riconfigurarsi al mutare del tempo e dello spazio, dell’individuo e della comunità che lo prendono di volta in volta in carico (l’utente che visita il nostro blog), ci restituisce un’immagine meta-semiotica delle musiche. Uno stesso testo musicale può essere *tante cose* diverse, per individui e comunità diversi, perché, in prospettiva meta-semiotica, è *tante cose diverse*, ovvero impiega affordance *condivise* (con altri testi, con altri generi) e attiva affordance *diverse*.

La posizione dei singoli testi rispetto alle semiosfere generiche e stilistiche si congela, temporaneamente, di volta in volta, secondo i diversi tipi e gradi di *pertinenza* attraverso cui vi si ha accesso; ovvero in base alla selezione di certe affordance, sulla base di certe *competenze*. I testi, agglutinazioni di affordance, emergono cioè come *figure* dallo *sfondo* delle semiosfere: «uno sfondo semantico è una ‘regolarità’, la costante di un uso attestato da una comunità culturale» (RASTIER 2007: 259), ovvero l’insieme delle affordance la cui selezione e combinazione è *grammaticalizzata*. Seguendo Rastier, i *contorni* delle figure-testo avranno maggiore o minore nitidezza (compattezza vs. diffusione della figura) a seconda della relazione con lo sfondo

⁶¹ Si precisa che l’immagine della nuvola, come pare chiaro dalla descrizione del modello, non implica una concezione a-sistemica della «globalità del senso», intesa come «‘nebulosa’ o [...] rete di rimandi infiniti e indefiniti» (PEZZINI & SEDDA 2004: 368), ovvero una concezione ineffabile delle strutture del senso.

⁶² Rastier (2001: 263) parlerebbe della “lingua” in termini di “dialetto” (cfr. *supra*, § 1). Possiamo chiamare la traduzione di elementi appartenenti ad altre semiosfere culturali da parte della semiosfera musicale, ovvero le traduzioni di “pezzi di mondo” che non siano il mondo-musica in musica, “musicizzazione” (*musicification*).

⁶³ Ciascun genere, cioè, ha un proprio metalinguaggio (un “dialetto”, nei termini di FABBRI F. 2002: 71-73).

(denso vs. rarefatto); a seconda dei tratti che le costituiscono, cioè, le figure-testo potranno essere “annegate” ma intelligibili («sfondi in forma», relazione di somma) o potranno stagliarsi ma essere inintelligibili («forme in sfondi», relazione di diffusione). Immaginiamo che *testi prototipici*, che rispettano le grammaticalizzazioni, appariranno conformi allo sfondo ed emergeranno compatti come punti in cui lo sfondo dà vita a una forma significativa [Fig. 3]; *testi peculiari* – combinazioni di affordance poco frequenti, non attestate o includenti affordance nuove per il sistema – appariranno come “figure ambigue” che emergono da uno o più sfondi [Fig. 4-5]. Attraverso tali figure, tali «momenti critici», «punti di diramazione», lo sfondo semantico si automodifica, si riconfigura, crea nuove pertinenze, in forma di «rottura di sfondi semantici e connessione, rottura o modificazione di forme semantiche, modificazione reciproca di forme semantiche, modificazione dei rapporti fra forme e sfondi» (ivi: 250). Le peculiarità dei momenti critici possono dipendere da qualsiasi «punto di marcatura», ovvero da qualsiasi affordance o combinazione di affordance. In altre parole, qualsiasi elemento della musica può essere motore della variazione e apporto di “novità”.

12. Traduzione tra semiosfere

Ciascuna semiosfera, a qualsiasi livello, è allo stesso tempo *testo* e *metatesto*, linguaggio (nei diversi livelli della lingua o dialetto, del socioletto e dell’idioletto) e suo metalinguaggio, sostanza specifica e sua verbalizzazione⁶⁴. La traduzione tra semiosfere, a qualsiasi livello, appare quindi garantita dalla loro dimensione *discorsiva*, ovvero dal fatto di possedere un piano del contenuto che può essere tradotto attraverso materie e sostanze diverse, e, da ultimo, verbalizzato.

Nel nostro modello, testi e generi si danno solo come combinazioni di affordance; a uno sguardo meta-semiotico sul funzionamento del sistema, le semiosfere cioè si mostrano come un incessante ricombinarsi di tali elementi: «the semiosphere [...] seethes like the sun» (LOTMAN 1990: 150). Da una parte, ciascuna affordance o set di affordance è implicato in testi e generi diversi, situandosi al centro di una rete rimandi e sovrapposizioni tra testi e tra generi (*affordance cross-generiche*); dall’altra, vi sono affordance e set di affordance grammaticalizzati in certi generi piuttosto che in altri (*affordance generi-specifiche*). Si danno allora due casi di “passaggio” o “prestito”. Il primo è il caso di musiche tra loro “imparentate”, come per es. la teoria rhythm and blues, funk, disco, hip hop, electro e techno, che condividono la stessa pulsazione ritmica sincopata di base (ripetuta a formare loop), “inventata” dalla prima forma musicale e “passata geneticamente”, attraverso le altre, fino all’ultima (cfr. *supra*, PAR. 8). Il secondo è il caso dei generi sincretici, ovvero di forme derivate e composte o fusion. In entrambi i casi, ogni movimento di affordance va inteso correttamente come forma di *adattamento* ambientale, di *traduzione*; le pertinentizzazioni del “source genre” verranno cioè rilette attraverso il sistema di quelle del “target genre” (o, più in generale, del “target system”), non potendo risultare che in una «imperfetta traduzione» (SEDDA 2006, 2012). Semplificando, la pulsazione alla base della techno è *equivalente* a quella dell’r’n’b, ma *non identica*; la “techno” del techno-pop è equivalente a quella della techno tout court, ma non identica. Le due equivalenze

⁶⁴ Ricorrendo a parafrasi associative-verbali («visual-verbal associations»), ossia sensazioni, immagini, concetti grammaticalizzati che ascoltatori e comunità associano a una data musica, Tagg (2012; cfr. tagg.org/articles/ptgloss.html#VVA) cerca di ricostruire il significato del singolo musema all’interno del brano oggetto dell’analisi.

agiscono su piani differenti. Nel primo caso, potremmo dire che l'affordance è mutata sul piano dell'espressione, *ma non del contenuto*; è in base a questo principio, a questa "riformulazione genealogica", che i musicisti hip hop o techno dicono di fare "musica funk contemporanea", inserendosi in un "Boom Bap continuum". Nel secondo caso, potremmo dire che l'affordance è mutata sul piano del contenuto, *ma non dell'espressione*; la "techno" del techno-pop è descrivibile come uno scheuomorfismo, ovvero un elemento che nel contesto originario aveva valore *funzionale* e nel nuovo contesto di applicazione assume un valore puramente *estetico* (si tratta, semplificando molto, della distinzione tra genere e stile). In considerazione di tutto ciò, quella che chiamiamo "contaminazione" va pensata come meccanismo *costitutivo* della formazione e definizione di generi e testi, e non come eccezione⁶⁵.

Terza parte: verso una pragmatica dei generi

13. Apertura del sistema (e della teoria che ne deve rendere conto)

Seguendo Rastier, «altamente culturalizzata, la percezione semantica permette [...] non soltanto il riconoscimento rapido di forme incomplete, ma soprattutto consente di percepire le forme assenti contemporaneamente evocate e inibite da quelle che vengono riconosciute» (RASTIER 2007: 259). In altre parole, pur nella loro ambiguità, le variazioni, le irregolarità, le conformazioni non conformi, gli spazi vuoti di un sistema vengono immediatamente riconosciuti come tali, in attesa di essere messi a loro volta a sistema o di costituirne uno a sé (o di restare obliterati).

Coerentemente con una nozione di "generale" inteso non come "generico" ma come "il più inclusivo possibile", una teoria che si vuole generale non può essere costruita sui casi *comuni* (quelli statisticamente più probabili, che "fanno massa"), ma sulle "eccezioni", ovvero sui casi *particolari*. Una teoria generale della traduzione, per es., deve contemplare l'esistenza di qualcosa come il *Finnegans Wake* (cfr. ECO 1996). Un modello del sistema dei generi, allora, non può che basarsi sui suoi ornitorinchi; ovvero, su quei singoli elementi, anche "mostruosi", che sembrano metterne in crisi le categorizzazioni. Risultato di un uso "non previsto" di elementi per il resto perfettamente spiegabili strutturalmente in base a quelle categorizzazioni, o della comparsa di elementi nuovi, elementi che "non sappiamo bene come sono fatti o possono essere usati".

Una teoria di questo tipo, per definizione, è *pragmatica e aperta*. Con *pragmatica*, come visto, non si deve intendere una teoria che rincorra l'empiria con questionari o astragga teorie da singoli casi di studio, ma che ponga come costitutivo il problema di come un dato testo *possa essere usato* concretamente, a partire dalle sue stesse caratteristiche strutturali, assecondandole o contraddicendole. Con *aperta* non si deve intendere una teoria che non riesca a racchiudere nei propri modelli l'eterocliticità del reale, perché tali modelli si fondano su puntelli tra loro troppo distanti o poco saldi, ma che sia in grado di prevedere al proprio interno, senza risultarne destrutturata e delegittimata, "posizioni vuote", da assegnare a forme ed esperienze che *non si sono ancora manifestate*.

Nello specifico del modello che si è proposto, un margine di apertura importante può essere costituito dalla presenza dei libfix e delle altre forme linguistiche cui si deve la

⁶⁵ È questa, per es., la critica mossa (cfr. MARX 2008) alla nozione di "in-betweenness" proposta da Holt (2003, 2007) con riferimento a «decentred models» quali «Latin-pop», «zydeco» o «Mexican American popular music».

genrefication, ovvero attraverso cui si possono creare nuovi generi attraverso nuove denominazioni. In un blog, è sempre possibile aggiungere nuove *categorie* (generi), non solo nella creazione di nuovi post, ma anche, retroattivamente, ascrivendovi vecchi post. Allo stesso modo, si possono sempre inserire nuovi *tag* (affordances), in nuovi e vecchi post; semplicemente perché possiamo sempre avere *nuove esperienze* del mondo ed esperienze del mondo in forme nuove (attraverso *nuove pertinenze*). Charles Forceville (2001) legge lo studio pragmatico dei generi cinematografici condotto da Rick Altman (1999) alla luce delle affordances gibsoniane, sottolineando il valore euristico, e tensivo, proiettivo, di tale nozione:

Gibson emphasizes that ‘there may be many offerings of the environment that have not been taken advantage of’ [...], that is, there are affordances that are still waiting to be discovered. Transferred from the natural environment to the artificial world of human representing, affordances can here be understood as (latently) present features in texts that may give rise to various genre labels. [...] A specific phenomenon – a noun, a message, a film – has various potential aspects or meanings, only some of which are strongly cued in a specific context. It is these that are usually activated (FORCEVILLE 2001: 1789).

La testualizzazione, cioè, non esaurisce mai le *potenzialità* semiosiche del sistema: possono sempre darsi nuove *pertinenze* e nuovi *segni*, *combinazioni nuove* di affordance e *nuove affordance*.

14. Conclusioni: oltre i nomi, i testi in situazione d’uso

I Can: che cosa saranno? Che lingua, che genere, che musica suoneranno? Rock, jazz, minimalismo, elettronica colta, psichedelia, world music, black music? Questo, codesto, quello? L’insieme di alcune o di tutte tali pre-esistenze? Qualcosa che prima non era? Sicuramente, di volta in volta, a seconda della prospettiva, tutto questo o tutto questo assieme. Un ornitorinco musicale.

Il «semiotic act of naming» (cfr. FABBRI F. 2012: 180, 187), una pratica necessaria, alla quale è impossibile sottrarsi, ai fini del compimento della significazione (è questa la lingua naturale «metalinguaggio principe» e «fondamento della realtà» di Benveniste, la lingua «fascista» di Barthes, il «sistema modellizzante primario» di Lotman), e che costituisce una vera ossessione per tutti i soggetti coinvolti nel discorso musicale (è la «classificazione selvaggia», la «vertigine tassonomica» perpetrata da musicisti, ascoltatori, critici, addetti ai lavori, studiosi)⁶⁶, rappresenta una preziosa chiave di accesso alla comprensione di come le comunità categorizzano la musica e se ne appropriano, di ciò che in essa considerano *significativo*. Qualcosa (di musicale o non-musicale, concreto o astratto) così significativo da poter diventare l’*unico elemento* capace di sintetizzarne l’identità e farla presente non solo *a se stesse* e ai propri componenti, ma anche all’esterno, all’“altro”. Il nome del genere, appunto. Parimenti, l’*uso* dei nomi dei generi presuppone una competenza specifica, un meta-sapere, non relativo alla musica, ma ai discorsi che attorno a essa si costruiscono.

Attraverso la nominazione – un atto anche casuale, ma sempre causale, motivato, connotante, ideologico – le comunità si assicurano, a uno stesso tempo, il potere di

⁶⁶ Cfr. la «vertigine della lista» di Eco (2009; per «vertigine tassonomica» cfr. PEREC 1989). Per «classificazione selvaggia», Eco intende le folk taxonomy (cfr. 1997: § 4.3; *supra*, § 2).

creare qualcosa di *nuovo* e di *stabilirlo*. Come Eco ci ricorda nell'*exitus* de *Il Nome della Rosa* («*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*»), i nomi sembrano essere l'unica cosa che ci resta, di cui possiamo disporre. Li mettiamo a sistema, ma non li dominiamo mai completamente, perché ci scavalcano e ci ingannano, possono dirci sempre più e sempre meno di quello che facciamo loro dire, e facciamo loro fare. Possiamo usare una cosa che chiamiamo “cucchiaino da caffè” per mescolare il caffè in una tazzina, ma possiamo usarlo anche «tra la scarpa e il tallone come calza-scarpe» (ECO 1997: par. 3.4.6)⁶⁷.

Il progetto di analisi del sistema di generi cinematografici portato avanti da Altman appare un modello importante anche con riferimento al sistema dei generi musicali. Partito dalla formulazione di «a semantic/syntactic approach to film genre» (1984), ovvero dalla rilevazione delle relazioni (dimensione *sintattica*) tra le costanti tematiche e figurative (dimensione *semantica*) di un dato genere (e privilegiando la prima dimensione, ovvero, diremmo, trasformando temi e figure in funzioni propiane o posizioni attanziali), Altman (1999) vi ha integrato la componente *pragmatica*, orientata all'indagine delle strategie produttive e comunicative dei generi da parte di *istituzioni* (per es. le case di produzione cinematografica) e *pubblico*.

In questa prospettiva, ulteriori contributi al delineamento di una teoria pragmatica dei generi musicali potrebbero essere: (i) un'indagine *semasiologica* (nei nostri termini, incentrata sulla rilevazione delle diverse affordance assegnate da comunità diverse a uno stesso nome di genere) e *onomasiologica* (il percorso inverso, dalle stesse affordance a nomi diversi) di un singolo genere; (ii) l'individuazione delle *isotopie* ricorrenti all'interno delle sue *sotto-denominazioni* e *forme derivate*; (iii) l'individuazione delle sue affordance *non desumibili dal nome*, ma rilevabili dai testi *in situazione* d'uso (di *ascolto* del disco e di *performance* dal vivo, quindi in contesto etnografico) e che possono confermare o contraddire quelle implicite nel nome del genere.

Un'indagine di questo tipo non intenderebbe tanto dizionarizzare i tratti significativi del genere, quanto mostrarne le dinamiche come oggetto culturale, ovvero le variazioni che si danno per individui e comunità diversi a partire dagli “stessi” segni.

⁶⁷ Eco si rifà qui a Rudolf Arnheim, che a sua volta citava Georges Braque.

Figure

Titolo
Suono suono suono suono suono SUONO
suono suono suono suono suono suono
suono suono suono suono suono suono.
Suono suono suono suono suono
suono suono suono suono suono suono
suono suono; suono suono suono
suono suono suono suono suono suono
suono suono suono suono suono suono
suono suono suono onous!
Suono suono suono suono suono
suono suono suono suono? Suono
~~suono~~ suono suono suono suono
suono suono suono suono: suono.

[**Categoria:** Genere genere.]

Tag: Caratteristica, caratteristica,
caratteristica, caratteristica, caratteristica,
caratteristica, caratteristica, caratteristica,
caratteristica, caratteristica, caratteristica,
caratteristica, caratteristica, caratteristica.

Figura N. 1

La pagina di un post (testo musicale) nel nostro blog-modello. Ciascun elemento, anche elementi non strettamente sintagmatici, relativi alla strutturazione del testo (es. i due elementi “suono” evidenziati in rosso sulla sinistra), costituisce un’unità distintiva corrispondente a una proprietà, ovvero *affordance*. Ogni *affordance* del testo si trova indicata nel tag cloud a pie’ di pagina. Una *affordance* o un set di *affordance* rinvia alla ascrivibilità del testo a un genere (categoria).

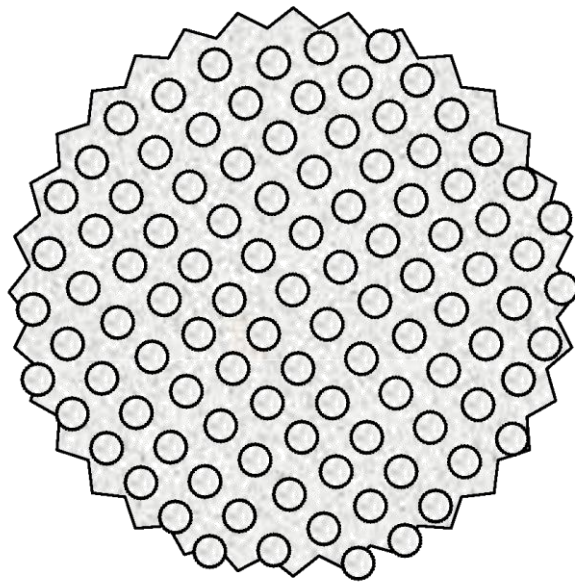


Figura N. 2

Il sistema dei generi come nuvola a “N” dimensioni; le dimensioni sono costituite dalle affordance. Testi e generi non sono che possibili combinazioni di affordance.

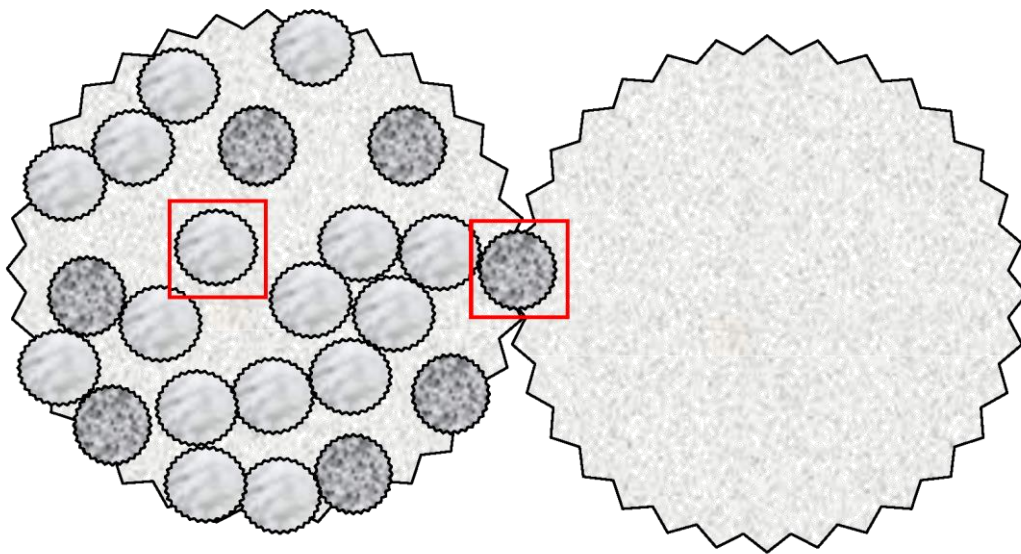


Figura N. 3

Testi musicali sullo sfondo generico. Testi *prototipici*, che rispettano le grammaticalizzazioni di un dato sistema, emergono compatti come aree dello sfondo che danno vita a forme significative (es. la figura in grigio chiaro evidenziata in rosso, a sinistra). Testi *peculiari*, ovvero combinazioni di affordance poco frequenti, non attestate o comprendenti affordance nuove per il sistema, appaiono come forme ambigue, non conformi con lo sfondo generico, emergendo da uno o più sfondi (es. la figura in grigio scuro a cavallo tra due sfondi generici evidenziata in rosso, a destra).

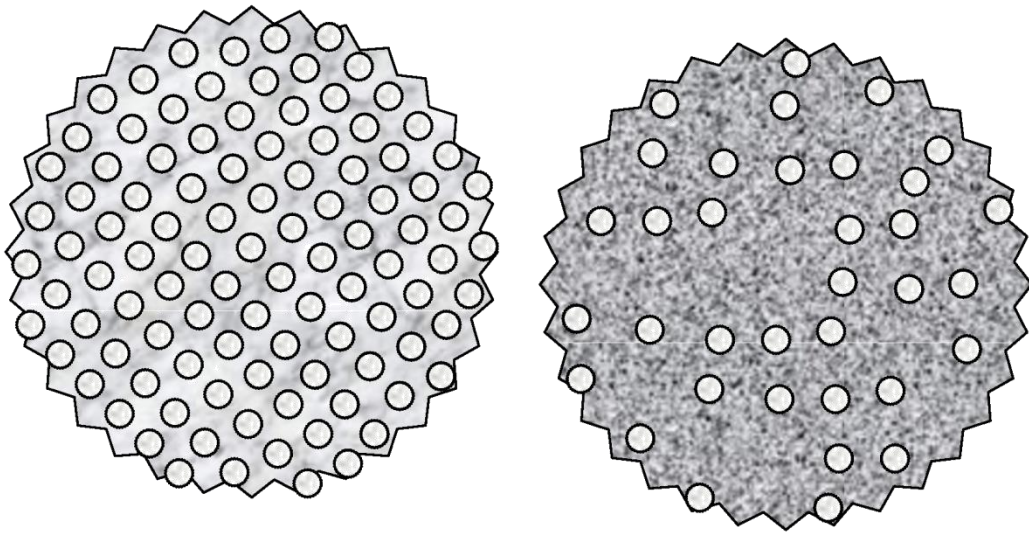


Figura N. 4

Testi musicali. A sinistra, un testo prototipico, con le sue affordanze *grammaticalizzate*. A destra, testo peculiare, con le sue affordanze non grammaticalizzate (combinazioni poco attestate, nuove combinazioni o nuove affordanze).

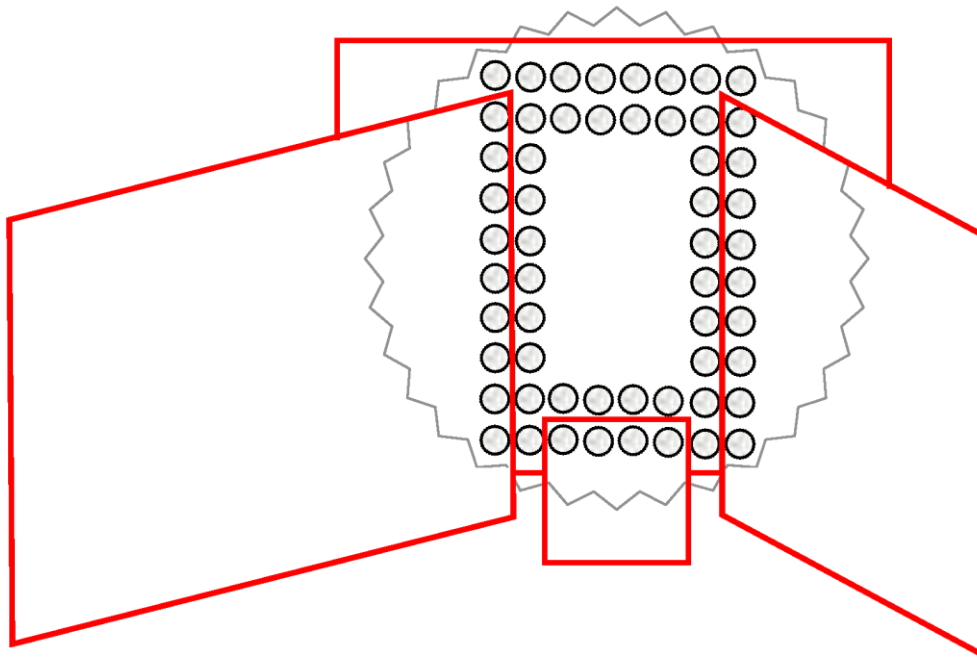


Figura N. 5

Figura *ambigua* perché costituita da un insieme inusuale di tratti e risultante dalla sovrapposizione di più sfondi (una figura significativa generata dalla visualizzazione simultanea, in prospettiva, di elementi posti su piani diversi): sono questi i testi che individuano generi *periferici* o *minoritari* (possiamo farli coincidere con i generi indifferentemente definiti “di nicchia”, “underground”, “sottoculturali”, di “avanguardia” *et similia*).

Bibliografia

ADAMS M. (2011), *Music visualizations as a means for discovery*, Masters of Media, University of Amsterdam, bit.ly/AdamsMusicMap2011.

ADORNO T. W. (1962), *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971.

ALTMAN R. (1984), «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre», in *Cinema Journal*, Vol. 23, No. 3, Spring, pp. 6-18.

ALTMAN R. (1999), *Film/Genre*, British Film Institute, London.

BACHTIN M. (1952-1953), *Speech Genres, and Other Late Essays*, C. Emerson and M. Holquist, a cura, University of Texas Press, Austin 1986.

BARTHES R. (1972), «Le Grain de la voix», in *Musique en jeu*, 9, novembre, pp. 57-63 («La grana della voce», tr. it., in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985, pp. 257-266).

BARTHES R. (1978), *Leçon, Seuil, Paris (Lezione, tr. it., Einaudi, Torino 1981)*.

BLOOM H. (1975), *A Map of Misreading*, Oxford University Press, New York.

BORGES J. L. (1942), «El idioma analítico de John Wilkins», in *La Nación* (Bueno Aires), 8 febrero, 2a sec, p. 1 («L'idioma analitico di John Wilkins», tr. it. in *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano 1973, pp. 102-105).

BRACKETT D. (2002), *(In search of) musical meaning: genres, categories and crossover*, in Hesmondhalgh D. & Negus K., a cura, *Popular Music Studies*, London, Arnold, pp. 65-83.

BRADLEY L. (2013), *Decoding Dubstep: A Rhetorical Investigation of Dubstep's Development from the Late 1990s to the Early 2010s*, Honors theses, Paper 163, Florida State University, diginole.lib.fsu.edu/uhm/163.

CHANDLER D. (2000), *An Introduction to Genre Theory*, Second edition, aber.ac.uk, bit.ly/ChandlerGenre.

COPE D. (1991), *Computers and Musical Style*, Madison, WI, A-R Editions.

DAWES C. (2006), *Imploding Musical Genre*, MA thesis available at Open Access Dissertations and Theses, Paper 6539, bit.ly/DawesIntro.

DESCOLA P. (2005), *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris (*Oltre natura e cultura*, tr. it., Seid, Firenze 2014).

ECO U. (1996) «Ostrigotta, ora capesco», in Joyce J., *Anna Livia Plurabelle*, Nella traduzione di Samuel Beckett e altri. Versione italiana di James Joyce e Nino Frank, a cura di R. M. Bollettieri Bosinelli, Einaudi, Torino, pp. V-XXIX.

ECO U. (1997), *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano (edizione digitale).

ECO U. (2009), *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano.

ELIOT T. S. (1920), «Hamlet and His Problems», in *The Sacred Wood and Major Early Essays*, Courier Corporation, New York 1998, pp. 55-59.

EUGENI R. (2011a), *A Semiotic Theory of Media Experience*, in Practicing Theory, Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA) International Workshop, Amsterdam, March 2-4, bit.ly/EugeniMedia2011.

EUGENI R. (2011b), *La semiotica contemporanea*, ruggeroeugeni.com, bit.ly/EugeniSemiotica2011.

FABBRI F. (1981), «I generi musicali. Una questione da riaprire», in *Musica/Realtà*, N. 4, pp. 43-66.

FABBRI F. (1982), *A Theory of Musical Genres: Two Applications*, in Horn D. & Tagg P., a cura, *Popular Music Perspectives. Papers from the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981*, Göteborg and Exeter, International Association for the Study of Popular Music, pp. 52-81.

FABBRI F. (1997), «Il Compositore e il Rock. La musica d'oggi tra valore estetico e mercato», in *Musica/Realtà*, N. 53, pp. 30-36.

FABBRI F. (2002), *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Seconda edizione (I, 1996), Arcana, Roma.

FABBRI F. (2008a), *Around the Clock. Una storia della popular music*, UTET, Torino.

FABBRI F. (2008b), *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Terza edizione (I, 1996), Il Saggiatore, Milano.

FABBRI F. (2012a), *Genre theories and their applications in the historical and analytical study of popular music: a commentary on my publications*, PhD dissertation, University of Huddersfield, bit.ly/FabbriFPhD.

FABBRI F. (2012b), *How Genres are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes*, in Hawkins S., a cura, *Critical Musicological Reflections. Essays in Honour of Derek B. Scott*, Ashgate, Aldershot, pp. 179-191.

FABBRI F. (2015), *Sui nomi delle musiche*, in Bonomi I. e Coletti V., a cura, *L'italiano della musica nel mondo*, Accademia della Crusca/GoWare, Firenze, pp. 168-177.

FORCEVILLE C. (2001), «Review of 'Rick Altman, Film/Genre'», in *Journal of Pragmatics*, 33, 11, pp. 1787-90.

FRYE N. (1957), *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton.

GIBSON J. J. (1979), *L'approccio ecologico alla percezione visiva*, a cura di V. Santarcangelo, Mimesis, Milano-Udine 2014.

HOLT F. (2003), «Genre Formation in Popular Music», in *Musik & Forskning*, n. 28, Department of Musicology, University Of Copenhagen, pp. 77-96.

HOLT F. (2007), *Genre in Popular Music*, University of Chicago Press, Chicago/London.

HUTCHINS E. (1995), *Cognition in the Wild*, Cambridge, MIT Press, MA.

JACOVIELLO S. (2012), *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiosi del discorso musicale*, Mimesis, Milano-Udine.

KALLBERG J. (1988), «The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor», in *19th-Century Music*, Vol. 11, No. 3, Spring, pp. 238-261.

LAMERE P. (2008), «Social Tagging and Music Information Retrieval», in *Journal of New Music Research*, Vol. 37, No. 2, pp. 101-114.

LENA J. C. (2012), *Banding Together. How Communities Create Genres in Popular Music*, Princeton University Press, Princeton.

LOTMAN J. M. (1984), «On the Semiosphere», in *Sign Systems Studies*, 33, 1, 2005, pp. 205-229, ut.ee/SOSE/sss/Lotman331.pdf.

LOTMAN J. M. (1990), *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, Tauris, New York, 2001.

MARINO G. (2015), *What kind of genre do you think we are? Genre theories, genre names and classes within music intermedial ecology*, in Maeder C. e Reybrouck M., a cura, *Music, Analysis, Experience. New Perspectives in Musical Semiotics*, Leuven University Press, Leuven (BE), pp. 240-254.

MARX W. (2008), «Review of Fabian Holt, Genre in Popular Music», in *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, Vol. 4, No. 9, pp. 27-34.

MIDDLETON R. (1990), *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 2001.

MIGLIORINI B. (1960), *Storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze.

MIGLIORINI B. (1963), «I prefissoidi (il tipo 'aeromobile, radiodiffusione')», in *Saggi sulla lingua del Novecento*, Sansoni, Firenze, pp. 9-60 (1^a ed., «Il tipo 'radiodiffusione' nell'italiano contemporaneo», in *Archivio glottologico italiano*, 27, 1935, pp. 13-39).

NEGUS K. (1999), *Music Genres and Corporate Cultures*, Routledge, New York.

PEREC G. (1985) *Pensare/Classificare*, Rizzoli, Milano 1989.

PETERS I. (2009), *Folksonomies. Indexing and Retrieval in Web 2.0*, De Gruyter, Berlin.

PETRILLI S. (2006), *Fenomenologia dell'erotico*, in Ponzio A., Calefato P. & Petrilli S., a cura, *Con Roland Barthes: alle sorgenti del senso*, Meltemi, Roma, pp. 459-475.

PEZZINI I. & SEDDA F. (2004), *Semiosfera*, in Cometa M., a cura, *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma, pp. 368-379, bit.ly/PezziniSeddaSemiosfera.

PIKE K. L. (1954), *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior, Vol. I*, Glendale, CAL, Summer Institute of Linguistics.

RASTIER F. (2001), *Arti e scienze del testo. Per una semiotica delle culture*, Meltemi, Roma, 2003.

RASTIER F. (2006), *Doxa e semantica nel corpus*, in Basso P., a cura, *Testo, pratiche, immanenza (Semiotiche Nn. 5-6, novembre)*, Ananke, Torino, pp. 17-34.

RASTIER F. (2007), *Semantica interpretativa. Dalle forme semantiche alla testualità*, in Paolucci C., a cura, *Studi di semiotica interpretativa*, Bompiani, Milano, pp. 203-286.

SCALISE S. (1983), *Morfologia lessicale*, Clesp, Padova.

SCHOENBERG A. (1912), *The Relationship to the Text*, in L. Stein, a cura, *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, Faber & Faber, London 1984, pp. 141-145.

SEDDA F. (2006), *Introduzione: Imperfette traduzioni*, in Lotman J., *Tesi per una semiotica delle culture*, Meltemi, Roma, pp. 7-68.

SHUKER R. (2005), *Popular Music. The Key Concepts*, 2nd edition, Routledge, London/New York.

SORDO M. *et alii* (2008), «The Quest for Musical Genres: Do the Experts and the Wisdom of Crowds Agree?», paper presented at the 9th International Conference on Music Information Retrieval, Philadelphia, 14 September, bit.ly/SordoFolk2008.

SORDO M. *et alii* (2013), «Inferring Semantic Facets of a Music Folksonomy with Wikipedia», in *Journal of New Music Research*, Vol. 42, No. 4, pp. 346-363.

SPAZIANTE L. (2007), *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma.

STÉFANI G. (1982), *La competenza musicale*, CLUEB, Bologna.

STÉFANI G. (1985), *Capire la musica*, Bompiani, Milano.

TAGG P. (1979), *Kojak: 50 Seconds of Television Music (Towards the Analysis of Affect in Popular Music)*, PhD dissertation, Göteborg University, Musicology Department, in *Tagg* 1994, pp. 77-200.

TAGG P. (2012), *Music's Meaning: a modern musicology for non-musos*, The Mass Media Music Scholars' Press, Huddersfield.

TODOROV T. (1978), «L'origine dei generi», *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma, pp. 99-109.

TRAINI S. (2013), *Le basi della semiotica*, Bompiani, Milano (edizione digitale).

VIVEIROS DE CASTRO E. (1998), «Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism», in *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, Vol. 4, n. 3, September, pp. 469-488.

WONG J. (2011), «Visualising music: the problems with genre classification», paper in the Masters of Media series, University of Amsterdam, bit.ly/WongGenres2011.

XENAKIS I. (1976), *Musique. Architecture*, Casterman, Paris.

ZIMMER B. & CARSON C. E. (2012a), «Among the New Words», in *American Speech*, Vol. 87, No. 2, Summer, pp. 190-207.

ZIMMER B. & CARSON C. E. (2012b), «Among the New Words», in *American Speech*, Vol. 87, n. 3, Fall, pp. 350-368.

ZIMMER B. (2014), «When Did Group Pictures Become 'Selfies?'», intervista raccolta da A. Lafrance, in *The Atlantic*, March 25, bit.ly/Zimmer2014Selfie.

ZWICKY A. (2010), «Libfixes», in *Arnold Zwicky's Blog*, bit.ly/P8OGjQ.