



I SAGGI DI LEXIA

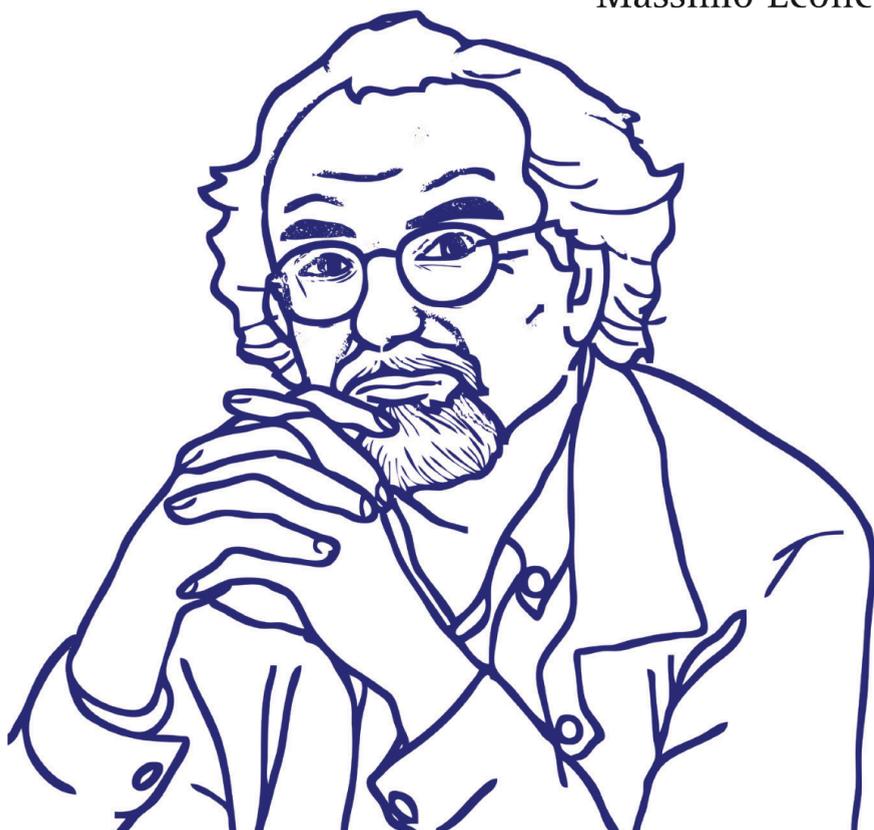
33

# IL PROGRAMMA SCIENTIFICO DELLA SEMIOTICA

SCRITTI IN ONORE DI UGO VOLLI

*a cura di*

Massimo Leone



I SAGGI DI LEXIA

33

*Direttori*

**Ugo VOLLI**

Università degli Studi di Torino

**Guido FERRARO**

Università degli Studi di Torino

**Massimo LEONE**

Università degli Studi di Torino

Aprire una collana di libri specializzata in una disciplina che si vuole scientifica, soprattutto se essa appartiene a quella zona intermedia della nostra enciclopedia dei saperi — non radicata in teoremi o esperimenti, ma neppure costruita per opinioni soggettive — che sono le scienze umane, è un gesto ambizioso. Vi potrebbe corrispondere il debito di una definizione della disciplina, del suo oggetto, dei suoi metodi. Ciò in particolar modo per una disciplina come la nostra: essa infatti, fin dal suo nome (semiotica o semiologia) è stata intesa in modi assai diversi se non contrapposti nel secolo della sua esistenza moderna: più vicina alla linguistica o alla filosofia, alla critica culturale o alle diverse scienze sociali (sociologia, antropologia, psicologia). C'è chi, come Greimas sulla traccia di Hjelmslev, ha preteso di definirne in maniera rigorosa e perfino assiomatica (interdefinita) principi e concetti, seguendo requisiti riservati normalmente solo alle discipline logico-matematiche; chi, come in fondo lo stesso Saussure, ne ha intuito la vocazione alla ricerca empirica sulle leggi di funzionamento dei diversi fenomeni di comunicazione e significazione nella vita sociale; chi, come l'ultimo Eco sulla traccia di Peirce, l'ha pensata piuttosto come una ricerca filosofica sul senso e le sue condizioni di possibilità; altri, da Barthes in poi, ne hanno valutato la possibilità di smascheramento dell'ideologia e delle strutture di potere. . . Noi rifiutiamo un passo così ambizioso. Ci riferiremo piuttosto a un concetto espresso da Umberto Eco all'inizio del suo lavoro di ricerca: il "campo semiotico", cioè quel vastissimo ambito culturale, insieme di testi e discorsi, di attività interpretative e di pratiche codificate, di linguaggi e di generi, di fenomeni comunicativi e di effetti di senso, di tecniche espressive e inventari di contenuti, di messaggi, riscritture e deformazioni che insieme costituiscono il mondo sensato (e dunque sempre sociale anche quando è naturale) in cui viviamo, o per dirla nei termini di Lotman, la nostra semiosfera. La semiotica costituisce il tentativo paradossale (perché autoriferito) e sempre parziale, di ritrovare l'ordine (o gli ordini) che rendono leggibile, sensato, facile, quasi "naturale" per chi ci vive dentro, questo coacervo di azioni e oggetti. Di fatto, quando conversiamo, leggiamo un libro, agiamo politicamente, ci divertiamo a uno spettacolo, noi siamo perfettamente in grado non solo di decodificare quel che accade, ma anche di connetterlo a valori, significati, gusti, altre forme espressive. Insomma siamo competenti e siamo anche capaci di confrontare la nostra competenza con quella altrui, interagendo in modo opportuno. È questa competenza condivisa o confrontabile l'oggetto della semiotica.

I suoi metodi sono di fatto diversi, certamente non riducibili oggi a una sterile assiomatica, ma in parte anche sviluppati grazie ai tentativi di formalizzazione dell'École de Paris. Essi funzionano un po' secondo la metafora wittgensteiniana della cassetta degli attrezzi: è bene che ci siano cacciavite, martello, forbici ecc.: sta alla competenza pragmatica del ricercatore selezionare caso per caso lo strumento opportuno per l'operazione da compiere.

Questa collana presenterà soprattutto ricerche empiriche, analisi di casi, lascerà volentieri spazio al nuovo, sia nelle persone degli autori che degli argomenti di studio. Questo è sempre una condizione dello sviluppo scientifico, che ha come prerequisito il cambiamento e il rinnovamento. Lo è a maggior ragione per una collana legata al mondo universitario, irrigidito da troppo tempo nel nostro Paese da un blocco sostanziale che non dà luogo ai giovani di emergere e di prendere il posto che meritano.

Ugo Volli

# Il programma scientifico della semiotica

Scritti in onore di Ugo Volli

*a cura di*

Massimo Leone

*Contributi di*

Federico Biggio

Eleonora Chiais

Alessandra Chiappori

Martina Federico

Giovanni Leghissa

Massimo Leone

Alessandra Luciano

Roberto Mastroianni

Gabriele Marino

Jenny Ponzo

Simona Stano

Bruno Surace

Mattia Thibault

Federica Turco





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)

[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXIX

Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.gioacchinoonoratieditore.it](http://www.gioacchinoonoratieditore.it)

[info@gioacchinoonoratieditore.it](mailto:info@gioacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20

00020 Canterano (RM)

(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2763-6

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: ottobre 2019

## Indice

- 9 *Iipse disputavit*  
*Massimo Leone*
- 33 La visione ecologica di Ugo Volli per una semiosfera informazio-  
nale  
*Federico Biggio*
- 45 Dal cattivo gusto allo stile, *divertissement* modaioli  
*Eleonora Chiais*
- 53 Sguardi sulla *Barriera*  
*Alessandra Chiappori*
- 67 Il montaggio nella scena di seduzione  
*Martina Federico*
- 81 Ciò di cui il desiderio è segno  
*Giovanni Leghissa*
- 95 Il problema difficile  
*Alessandra Luciano*
- 107 Le “periferie del senso” e un “esploratore del presente”  
*Roberto Mastroianni*
- 117 È possibile una semiotica della musica?  
*Gabriele Marino*
- 133 Carmelo Bene e il santo-feticcio  
*Jenny Ponzio*
- 147 La soglia del senso  
*Simona Stano*
- 161 Lo strano caso di Ugo Volli e Akira Kurosawa  
*Bruno Surace*

- 177    Semiotica e ludosemiotica urbana  
       *Mattia Thibault*
- 191    Fascino, seduzione, bellezza  
       *Federica Turco*
- 203    Il senso della semiotica  
       *Gabriele Marino, Federico Biggio*



## È possibile una semiotica della musica?

GABRIELE MARINO\*

L'analisi dei testi e dei sistemi musicali costituisce per la semiotica uno dei settori più difficili, tanto da rappresentare per certi versi quasi una sfida alla possibilità di estendere in modo omogeneo le sue concezioni a tutte le forme d'espressione.<sup>1</sup>

La musica che ne dovrebbe sortire dovrebbe essere sempre tutta un'altra: una terza cosa [. . .]. A me interessa solo il terzo suono, tutto quello che non c'è in scena.<sup>2</sup>

### Abstract

Music has always been a problem for semiotics, to the extent that the semiotics of music is the most neglected among the so-called applied semiotics. Starting from the discussion of this issue through a passage drawn from Ugo Volli's handbook of semiotics, the paper focuses on the emergence of an aesthetic paradigm that may be called timbric-acousmatic-phonographic, thanks to which, by the second half of the Twentieth Century, music ceased to be an abstract entity to be translated into written notes onto the score and started claiming itself as sound. The difficulties in applying semiotics to music, and especially mediated music, suggest that the development of a dedicated branch, consistent with the structuralist principles, on the one hand, and capable to consider music as sound, on the other, is still needed. A possible pathway may be the recovering of classic semiotic theories such as the Greimassian semiotics of the plastic arts.

*Keywords:* Musicology; Phonographic music; Popular music; Semiotics of music; Semiotics of the plastic arts.

\* Università degli Studi di Torino.

1. VOLLI, 2003, p. 264.

2. C. BENE, *Una nottata di Carmelo Bene con Romeo, Giulietta e compagni*, Audiolibri Mondadori, 1976 (min. 35:30).

## 1. Necessità di una semiotica delle cose difficili

Questo testo riprende un'intuizione affidata ad alcuni passaggi contenuti in due dei miei primi articoli semiotici<sup>3</sup>, sviluppata poi in una sezione intera della mia tesi dottorale e la cui problematizzazione successiva si è giovata anche delle suggestioni che Ugo Volli mi ha lasciato proprio durante la discussione pubblica, in sede di esame, di quel lavoro. Come gli ho visto fare in ogni occasione di confronto scientifico, grazie a una capacità di ragionamento cristallino che lo caratterizza sempre e che — così ho immaginato — gli deriva in parte dalla sua formazione da logico, durante l'esposizione dei suoi commenti alla mia tesi, Ugo<sup>4</sup> colse uno dei nodi cruciali, se non il nodo cruciale, alla base dei tanti problemi che affliggono il tentativo della semiotica di dire qualcosa di semiotico sulla musica: la sua ontologia. È musica la composizione (l'idea, il progetto della musica), è musica quella che definiamo tradizionalmente come la sua testualizzazione o mediazione (spartito o suono registrato e quindi riprodotto attraverso un supporto), è musica la singola interpretazione (il concerto), è musica l'insieme delle sue interpretazioni (delle sue performance e della sua ricezione)? Se non ricordo male, pure messo in difficoltà da quella notazione, risposi che tutte quelle cose erano in effetti musica, perché erano sempre musica, parafrasando Peirce, per qualcuno sotto qualche rispetto o capacità. E citai ruffianamente il caso-limite di 4'33" di John Cage: uno spartito in cui non ci sono note e nelle cui esecuzioni mute non si suona nulla, ma si ascolta tutto. Nodo cruciale, quindi, quello dell'ontologia, ma non gordiano: perché invece che tagliare di netto l'intreccio di dati, piani e stimoli offerto dalla musica ha forse più senso prenderlo nella sua interezza. Conclusa la discussione, dissi a Ugo che la questione andava comunque analizzata meglio: è quello che provo, per quanto pure molto parzialmente, a fare qui e adesso.

Questo mio testo offerto a Ugo, per festeggiarlo, non credo sia definibile in senso stretto come un omaggio, perché non parte da uno spunto colto all'interno dei suoi lavori per mostrarne la fertilità di applicazione (come sarebbe facilissimo fare), ma semmai ne assorbe uno nella propria argomentazione, sostanzialmente, per *ribaltarlo*. Questo testo vorrebbe essere, così, non tanto "per Ugo", quanto "con Ugo", vorrebbe festeggiarlo provando a fare quello ci ha insegnato: provare a fare della buona semiotica, perfettamente consapevoli dei suoi tanti "pro" e dei suoi altrettanti "contro".

Da maestro quale è, Ugo è un classico, e questa sua classicità si è dispiegata anche nell'attenzione riservata a una serie di oggetti originariamente

3. MARINO, 2014a; 2014b.

4. In questo primo paragrafo, introduttivo e d'occasione, mi sono concesso delle deroghe agli stilemi della prosa scientifica, scrivendo in prima persona e dando del "tu" a Ugo.

marginali e che anche grazie alle sue osservazioni sono stati assorbiti nel canone dei possibili interessi di un semiologo: nel 1968, ancora studente, pubblica un mitico saggio sulla pornografia nel volume sul kitsch curato da Gillo Dorfles; dieci anni dopo, nel 1978, scrive l'introduzione per il metaromanzo intertestuale e intermediale — perché leggibile, dice Ugo, solo in relazione alla sua messa in scena e alla sua versione filmica — di Carmelo Bene *Nostra signora dei turchi* (1966); nel 1979 studia il «linguaggio dell'astrologia»; nel 1997 si dedica a «feticismi e altre idolatrie». Gli esempi potrebbero continuare e non è un caso che una delle sue più recenti raccolte si intitoli *Alla periferia del senso. Esplorazioni semiotiche* (2016). Ugo ha impresso il proprio sguardo laterale e radiografante anche su oggetti decisamente più mainstream (a partire dalla pubblicità), ma sempre con uno slancio orientato a coprire, *mappare* l'esperienza nelle sue diverse forme, ivi incluse quelle generalmente definite come diverse e, quindi, difficili e problematiche.

Questa idea della copertura, della mappatura si ritrova anche nel fortunatissimo manuale di semiotica da lui firmato, probabilmente l'unico, infatti, che si preoccupi di includere nel panorama della disciplina anche una materia diversa, difficile e problematica come la musica<sup>5</sup>. Il passaggio “incriminato” — quello da cui vorrei partire, ribaltandolo — recita: «La difficoltà con cui finalmente si è giunti all'elaborazione di prospettive metodologiche più fondate e convincenti appare dunque rivelatrice di *problemi del tutto specifici di questo campo applicativo*» (corsivo mio)<sup>6</sup>. Ma se la semiotica ha un problema con la musica, se la musica “fa problema” per la semiotica, sicuramente non è un problema della musica, bensì della semiotica. E se la semiotica intende porsi come disciplina scientifica e, prima ancora, sguardo sulle cose del mondo capace di dire qualcosa di sensato su di esse ed esso, non può considerare un ambito così importante dell'esperienza come un'eccezione.

Da semiologi, rischiamo di “starci perdendo qualche pezzo”, rischiamo di rinunciare a capire se, quanto e come i principi che abbiamo elaborato a partire dal verbale possano essere applicati al sonoro e al musicale. Oppure, più radicalmente, non stiamo capendo come quegli stessi principi andrebbero rivisti, riformulati, riscritti proprio a partire da quell'ambito a cui sembrano non essere facilmente applicabili, non tanto per accodarsi alla già lunga fila dei vari modaioli “Rethinking X”, quanto piuttosto per provare a disegnare un apparato teorico e metodologico, e retroattivamente

5. Si veda il primo esercizio e si veda anche VOLLI, 2010.

6. VOLLI, 2003, p. 264. Il testo del manuale è frutto di un lavoro di équipe, ma il paragrafo dedicato a musica e semiotica della musica (10.6.) non rientra nel novero di quelli scritti dai collaboratori di Ugo.

epistemologico, più ricco e inclusivo. Come diceva Umberto Eco<sup>7</sup>, una teoria della letteratura o una teoria della traduzione che dovessero trascurare l'esistenza di qualcosa — di diverso, difficile e problematico — come il *Finnegans Wake* di Joyce non potrebbero genuinamente dirsi tali, non potrebbero dirsi teorie che aspirano alla generalità; l'eccezione, insomma, deve diventare, letteralmente (anche se sorvegliatamente), la regola. Se la musica mal si presta a essere ingrigliata dalla semiotica che abbiamo disegnato addosso alle parole, una semiotica ripensata a partire dal suono potrebbe essere, alternativamente, così specifica da risultare inapplicabile altrove (il che, in effetti, ma per tutt'altri motivi, ben descrive lo stato della semiotica musicale) oppure, più auspicabilmente, una semiotica ancora più generale e aperta, tale proprio perché capace di includere sotto il suo dominio quelle che erano le vecchie eccezioni di un sistema dal fuoco più vivido solo perché più ristretto. Il mio interesse semiotico per la musica si spiega, allora, *musicalmente*, perché mi interessa la musica, ma anche e direi soprattutto *semioticamente*, perché mi interessa la semiotica.

La risposta alla domanda posta nel titolo non può che essere negativa: non è possibile *una* semiotica della *musica*. Perché non esiste una sola semiotica e non esiste una sola musica. Non esiste una sola semiotica perché ne esistono almeno due (quella strutturale–generativa, di derivazione linguistica, e quella cognitivo–interpretativa, di derivazione logico–filosofica) e perché, pure all'interno o all'incrocio di questi due macroparadigmi, l'approccio alla materia musicale si è frammentato in tanti approcci diversi, scarsamente comunicanti sia con le stesse teorie di riferimento, sia tra loro. Non esiste una sola musica perché luoghi, epoche e contesti socioculturali differenti hanno diversamente definito cosa possa e debba essere musica e cosa no, e perché individui accomunati da uno stesso luogo, epoca e contesto socioculturale hanno posseduto e possiedono diverse concezioni di cosa la musica possa e debba essere. Posto, quindi, che non è possibile una semiotica della musica intesa come «una teoria per tutta la musica»<sup>8</sup>, è possibile però *costruire* una semiotica della musica “locale”, intesa, parafrasando Ugo, come «decostruzione dell'esperienza» musicale e «studio delle strutture linguistiche e semiotiche che la definiscono in ogni determinato contesto linguistico e culturale»<sup>9</sup>. Solo in questo senso è possibile rispondere affermativamente alla domanda e pensare come possibile una semiotica della musica. In questa sede, mi limito a esporre, in una maniera che non è inappropriato definire “liofilizzata”, i presupposti elementari di una mia proposta di semiotica musicale (rinviandone, per motivi di spazio,

7. ECO, 1996.

8. RAHN, 1983.

9. VOLLI, 2007, p. 25.

la trattazione e discussione dettagliata a un altro studio), concentrandomi sulle musiche fonografiche o mediate, con particolare riferimento a quelle popolari.

La semiotica della musica è tanto difficile, quanto necessaria. I suoi prodromi si hanno nel momento stesso in cui comincia a nascere l'idea che esista una musica non più — diremmo oggi — strettamente funzionale, non legata a pratiche specifiche dallo scopo precipuo di accompagnarle e cadenzarle (musica liturgica, di corte, da ballo) e a cui può essere ricondotta e ridotta, spiegandosi così da sé (musica *che serve per* pregare, banchettare, ballare). Verso la fine del Barocco, proprio come accade alle altre arti (cominciando timidamente a delineare un'idea di arte e di artista che sarà poi magnificata dall'estetica romantica, fino all'idea di una "arte per l'arte" e, nel nostro caso, di una musica "assoluta"), la musica comincia ad assumere i connotati di una pratica a sé stante, autonoma e, proprio in quanto tale, che non basta più a se stessa. Nasce una musica da ascoltare, da ascoltare *e basta*, una musica che ha bisogno delle sue pratiche e dei suoi significati, e nasce così in nuce anche la semiotica che a questo compito specifico dovrà dedicarsi. Una semiotica necessariamente imperfetta (come tutta la semiotica, bellissima e imperfetta), di cui questo testo non vuole fare, in fondo, proprio criticandola per non avere ancora espresso le sue potenzialità, che un'umile apologia.

## 2. La musica come problema semiotico e per la semiotica

Come sa chiunque vi si invischi, la musica rappresenta un problema. "Rappresenta un problema" nel senso che se ne fa ambasciatrice, ce lo sottopone, lo porta alla nostra attenzione: questo problema è il problema del significato. Non tanto "cosa", quanto "come" significa la musica? La musica ci si dà, si offre al nostro orecchio, al nostro corpo e al nostro esserne gli interpreti bilanciando sempre quelle che sembrano essere le sue due qualità distintive e che, avvicinandola in tal senso al dominio dell'olfatto, sfidano la nostra capacità di verbalizzarla e comprenderla: la sua imprevedibilità e la sua capacità di comunicare sensazioni, emozioni, atmosfere, luoghi, immagini, storie in maniera chirurgica.

La semiotica della musica è la più negletta tra le cosiddette semiotiche applicate: affare da musicologi, più che da semiologi (con la differenza fondamentale che la semiotica giudica la musica portatrice di significati, diversamente dalla musicologia formalista novecentesca), si è sviluppata parallelamente alla teoria generale della significazione, in maniera eterodossa rispetto alle altre semiotiche, e in maniera internamente assai disomogenea; *non esiste* una semiotica della musica — come esiste invece, per esempio,

una “semiotica della pittura” — ma, tutt’al più, «diversi progetti di semiotica musicale», per dirla con Nattiez.

Da una parte, le difficoltà nell’approcciare l’oggetto derivano dalle sue peculiarità: dalla sua proverbiale ineffabilità (Jankélévitch) e dalla sua inclassificabilità in termini strettamente e univocamente segnici-linguistici (per Pagnini tra i due sistemi della lingua e della musica vi sono dei «luoghi di integrazione omologica»; per Faltin la musica è areferenziale; per Ruwet è asemantica; per Benveniste ha tratti semantici ma non semiotici; per Lévi-Strauss, che pure dalla musica fu profondamente ispirato, non presenta veri e propri significati e veicola il senso in un modo «profondamente misterioso»; Barthes parlerà di una “significanza musicale”, cosa ben diversa e assai più sfuggente rispetto a una «significazione musicale»)<sup>10</sup>.

D’altra parte, questa vera e propria impasse va ascritta anche alla disciplina: al suo — spesso denegato, ma comunque ineludibile — glottocentrismo (la sua predilezione per il linguaggio verbale naturale, metalinguaggio ultimo, sistema modellizzante primario, attorno al quale si è andata costituendo e sistematizzando), contro il quale neppure la omomatericità del suono musicale rispetto alla voce può molto e che alcuni autori (Goitre, Ponzio, Kramer, Lidov, Tagg, Barbieri) propongono di rovesciare, immaginando una semiotica che sia «della musica» perché pensata a partire da essa e non a essa semplicemente, posticciamente, applicata.

«Pochi dei grandi semiotici si sono espressi sulla musica come segno»<sup>11</sup>: Hjelmslev, Greimas, Lotman, Eco non se ne sono, sostanzialmente, occupati sotto il profilo teorico<sup>12</sup>. Barthes, peraltro abile pianista, ha avuto anche in questo come in tutti gli ambiti delle grandissime intuizioni ma, coerentemente con il proprio non-progetto già post-strutturalista, non le ha mai sviluppate organicamente. Non esiste neppure una voce dedicata alla musica nel *Dizionario* di Greimas e Courtés (o meglio, ne esisteva una, assai parziale e confusa, inclusa nella sua edizione “sperimentale” datata 1986 e successivamente espunta)<sup>13</sup>. Fa specie, insomma, che ancora vent’anni dopo le sue prime formalizzazioni (il riferimento è al volume *Linguaggio, musica, poesia* di Ruwet, del 1972) il giudizio di uno dei maggiori musicosemiologi internazionali, Monelle, dovesse essere di tale profondo sconforto: «L’impresa principale della semiotica della musica resta ancora incompiuta»<sup>14</sup>.

10. Per una rassegna, MARCONI, STEFANI 1987; NÖTH 1995.

11. TARASTI, 2002, p. 4.

12. Eco, però, fu tra i primi a proporre uno studio critico della canzone (si veda la sua prefazione “possibilista” a Straniero, Jona, Liberovici e De Maria, poi in *Apocalittici e integrati*; entrambi 1964) e, amico e stretto collaboratore di Berio, fu fortemente influenzato dalle esperienze legate alla musica d’avanguardia nella definizione dell’estetica dell’opera aperta (1962).

13. CASTELLANA, 1986.

14. MONELLE, 1992, p. 327.

Ancora: se un filosofo di scuola fenomenologica come Piana (2005) nega la possibilità stessa di una semiotica della musica («la musica non è assolutamente un segno») e un esperto delle estetiche musicali come Fubini (1987) la giudica fruttiferamente applicata al solo ambito pop, un mediologo come Sibilla (2003) ribalta tale giudizio e valuta positivamente la sola semiotica della musica classica–eurocolta. E se, ancora, uno strutturalista rigoroso come Jacoviello (2012) riesce a rintracciare delle incoerenze di qualche tipo in *tutti* i metodi di analisi (da Ruwet a Stefani, passando per Nattiez), va sottolineato come alcuni degli approcci che si sono definiti semiotici e hanno avuto buon successo, anche e soprattutto al di fuori dell’ambito più strettamente legato alla disciplina (si pensi ai popular music studies, con Tagg, Middleton, F. Fabbri), non siano, a un’analisi più attenta, degli approcci semiotici stricto sensu, ma piuttosto degli approcci musicologici nutriti di terminologia e sensibilità semiotica.

Insomma: la musica appare, ancora oggi, un ambito molto poco semiotizzato e la semiotica una disciplina molto poco musicofila. Ma da queste impasse o dai veri e propri errori di impostazione commessi in questi ultimi dieci lustri di confronto serrato tra suoni organizzati e scienza della significazione si può ancora imparare qualcosa. Il modo in cui la musica significa, in cui si fa e ci fa segno, illumina obliquamente i meccanismi di attribuzione del senso che abbiamo sempre pensato a partire dai testi linguistici. I postulati della semiotica generale, cioè, non fanno eccezione per la musica; semmai, è questo un campo d’indagine che osmoticamente costringe la semiotica, a uno stesso tempo, a una maggiore elasticità e a una maggiore esattezza.

Tra le pieghe della semiotica plastica greimasiana si annidano i possibili spazi interstiziali per costruire, finalmente, una semiotica delle musiche fonografiche. E, a partire da questa, una sociosemiotica che cerchi di comprendere come le diverse comunità negoziano il senso delle pratiche musicali, nelle loro complesse stratificazioni, e lo discorsivizzano.

### 3. La musica dallo spartito allo smartphone

La notazione, le cui prime forme sono attestate già nel 2000 a.C. presso i Sumeri e le cui convenzioni moderne vengono fissate, in Occidente, da Guido d’Arezzo nel trattato *Micrologus* (1026 circa), rappresenta la prima modalità di mediazione di cui la musica è oggetto. Essa risponde a una duplice esigenza: offrire un ausilio per la memoria che sia anche uno strumento per comunicare. Si tratta di un sostituto visivo del suono (esistente o immaginato; quindi, in forma di trascrizione o di partitura), che funge da istruzione per gli esecutori (tradizionalmente, “interpreti”); la notazione, cioè, non

è intesa come veicolo di fruizione della musica, ma come strumento per eseguirla, ricostruirla. In termini genetteani (Genette 1982), si tratta di una trasposizione (opportunamente, una riduzione), ovvero di un ipertesto che comporta una trasformazione; in questo caso, una trasformazione che coinvolge il regime di senso, la materia o la modalità che si fanno carico del testo: si passa dall'udito (suono, musica) alla vista (notazione, spartito). Per casi di questo tipo, Jakobson (1959) parla di traduzione intersemiotica o trasmutazione.

L'invenzione del fonografo, convenzionalmente datata 1877 e attribuita a Edison, segna l'avvio dell'epoca delle musiche mediate propriamente dette, ovvero di una mediazione del dato musicale che convochi lo stesso regime di senso convocato dalla musica. Chion (1991) parla, a tale proposito, di «arte dei suoni fissati» e «fonofissazione» (*art des son fixés, phonofixation*); Schafer (1969) di «schizofonia» (*schizophonia*), per indicare la separazione fisica tra suono originale, ascoltato in praesentia, e sua riproduzione. Data la natura della precedente forma di mediazione del dato sonoro (la notazione), la fonografia rappresenta, diversamente dai media "ad accesso visivo" di cui tracciano la genealogia Bolter e Grusin (1999), una rottura radicale.

Due processi che, riprendendo proprio i termini proposti dai due mediologi statunitensi, è possibile definire di rimediazione della musica, ovvero di riutilizzo o di rappresentazione da parte di un medium di alcuni aspetti di media precedenti (nella tensione tra «trasparente immediatezza» e «ipermediazione», ovvero opacità), sono: la digitalizzazione delle tecniche di registrazione e, per quello che interessa qui, riproduzione (la traduzione del dato sonoro in informazione binaria, per cui si passa dal nastro magnetico, dal disco in vinile e dalla musicassetta al compact disc) e la neodigitalizzazione dovuta all'avvento di Internet (che ha portato alla smaterializzazione — la trasformazione in file, per esempio gli mp3 — e ubiquità — si vedano le tecnologie mobile come lo smartphone e il cloud — della musica).

Per quanto pure tali rimediazioni siano importanti e interessanti, soprattutto ai fini di una sociosemiotica e, più precisamente, di una etnosemiotica della musica, è la mediazione stessa che appare, ai fini di una più generale teoria semiotica della musica, come un fatto cruciale, finora solo parzialmente affrontato dalla disciplina: la mediazione del dato sonoro — quale che sia: disco, radio, media audiovisivi, file — rappresenta la condizione quotidiana e naturale di fruizione della musica nei paesi occidentali e occidentalizzati.

#### 4. La mediazione o il luogo del suono

Gli strumenti metodologici e analitici prodotti dai diversi progetti di semiotica musicale che si sono andati delineando nel corso del tempo sono tutti

fortemente debitori, per quanto in modi diversi, di quelli della musicologia (Volli, 2003, p. 265) e, sulla scorta di questa e di questi, si sono ritagliati su un canone preciso, quello della musica d'arte occidentale o eurocolta, con particolare propensione per la musica classica propriamente detta, canone dentro il canone, e per il modernismo musicale. Musiche queste tutte fortemente legate alla partitura e anzi, spesso, riducibili o comunque ridotte, in sede di analisi, a essa; si tratta del famoso "livello neutro" su cui, pur ammettendone la problematicità epistemologica, si concentra, di fatto, Nattiez.

La quantità di informazioni che è possibile immagazzinare in un medium come lo spartito è scarsa rispetto alla ricchezza di risorse e di livelli semiotici presenti in musica. E musicologia e semiotica musicale, come da decenni ormai affermano studiosi come Middleton e Tagg, sulla scorta di istanze espresse primariamente nel campo etnomusicologico, non hanno sviluppato strumenti capaci di rendere conto dei parametri definiti come "non notazionabili", e di fatto declassati a secondari, fortemente legati alla somaticità e all'estesia. Ma analizzare il solo spartito di una musica, ammesso che essa ne abbia o possa avere uno, equivale a studiare un'opera teatrale indipendentemente dalla sua messa in scena<sup>15</sup>.

Questa *penuria nominum et instrumentorum* si è palesata in tutta la sua gravità quando, compiutamente, dalla metà del Novecento, il timbro, parametro non notazionabile fino a quel momento considerato secondario, è divenuto un parametro fondamentale, anzi prevaricante (Nattiez, 1987, pp. 172–177), sovrintendendo a un'intera nuova estetica musicale: quella delle musiche elettroniche (suoni di sintesi artificiale), concrete (derivate da suoni registrati, ovvero "rumori") ed elettroacustiche (unione di suoni elettronici e registrati, inaugurate convenzionalmente da *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen, 1954–1955). Con lo sviluppo di un'estetica acusmatica (Peignot, 1960), implicita nella possibilità stessa della fonografia, ma pensata a partire dall'esperienza di ascolto della musica concreta (termine coniato da Schaeffer nel 1948), un'estetica della musica intesa come «allucinazione sonora», «suono che fuoriesce da un altoparlante» (queste le definizioni dizionariali di "acusma"), la fonofissazione diventa non più solo strumento di stoccaggio del suono (di registrazione e successiva riproduzione), ma suo ambiente di trasformazione e creazione: un vero e proprio *strumento poetico*. È la nascita di un nuovo paradigma musicale, all'interno del quale potremmo opporre, rifacendoci alla classica distinzione proposta da Metz

15. «Il campo della semiotica musicale è poi ulteriormente complicato dal fatto che — in modo sostanzialmente analogo a quanto avviene ad esempio anche per la semiotica del teatro — si deve distinguere tra il testo scritto (lo spartito) e la sua esecuzione, che ne è la vera traduzione in fatto musicale», VOLLI, 2003, p. 267.

(1972)<sup>16</sup>, prosonico (i suoni in quanto tali, naturali) e linguaggio fonografico (la loro manipolazione).

L'emersione di questo paradigma che potremmo definire timbrico–acusmatico–fonografico, «in cui l'innovazione delle sonorità [...] ha] delle ricadute dirette e immediate sulla scrittura musicale» (Jacoviello, 2012, p. 194), ovvero di musiche pensate oltre la notazione, oltre la partitura, musiche pienamente fonografiche, che sono «suono organizzato» (Varèse, 1966), non più entità idealistiche che si danno nel precipitato dello spartito, ma oggetti sonori pensati come «fenomeni sonori totali» (Schaeffer, 1966), pone come centrale e urgente la questione di un'ontologia degli oggetti musicali e, nello specifico, di quali debbano essere i testi oggetto dell'analisi. La scelta, a scapito della partitura, non può che ricadere sul fenomeno sonoro, su ciò che si dà all'ascolto; si tratta della «astanza», il fulcro estetico dell'opera d'arte, «secondo la datità fonica» (Brandi, 1974, pp. 319–384). La questione della concretezza materiale dell'oggetto su cui effettuare l'analisi è tutt'altro che secondaria; ovvero, la questione di come sia possibile passare dalla “esperienza di un evento”, quale è l'ascolto, alla sua analisi, «se non attraverso forme più o meno testualizzate» (Spaziante, 2007, p. 37). Rifiutato, quindi, lo spartito, o comunque lo spartito come unica forma di testualizzazione, resta da chiarire quali possano essere gli «alternative systems in the [...] representation of organized sound» (Bratus, Lutz, 2014).

L'impasse musicologico–semiotico nei confronti dei suoni fissati richiama alla mente la resistenza alle analisi iconologiche e figurative tradizionali di quei testi visivi, i dipinti astratti, in riferimento ai quali è stata pensata la semiotica plastica greimasiana. Se «la pittura si è proposta di *rendere visibile*, anziché *riprodurre* il visibile, e la musica di *rendere sonoro*, anziché *riprodurre* il sonoro» (Deleuze, Guattari, 1980, p. 62), come suggerisce Ferraro, allora, «la musica è [...] da considerare sostanzialmente “astratta” nel senso in cui intendiamo che lo sia la pittura non figurativa: il rimando iconico avviene su basi di natura plastica, [...] anziché figurativa» (2007, p. 22). Se la musica è cambiata, se si è riconfigurata, nei termini di Landow (1992), grazie a una mediazione che non è vetro trasparente e istanza neutra, e se è vero che ciascun metodo si va determinando storicamente come disegnato addosso a un oggetto più o meno preciso (nel possibile bilanciamento tra generalità di applicazione, e quindi validità, e specificità di fuoco, e quindi efficacia), è auspicabile che cambino, in parte, anche i metodi con cui la si approccia (Fubini, 1987, pp. 375, 379). A fronte di una riconfigurazione, almeno parziale, del musicale come semiotica–oggetto, è in ballo, cioè, pure una almeno parziale riconfigurazione della semiotica musicale come disciplina.

16. Che individua un profilmico delle “cose in scena” e un linguaggio cinematografico atto a manipolarle.

Da quando è stata proposta l'idea di una semiotica plastica (Greimas, 1984), da più parti<sup>17</sup> è stato suggerito come tale dimensione, da intendere come caso particolare di significazione semisimbolica, non sia di pertinenza esclusiva del dominio visivo (per quanto pure sia stata sviluppata quasi esclusivamente in tal senso), ma sia rintracciabile in tutti i testi, indipendentemente dalla loro sostanza di manifestazione. È proprio sul plastico, livello la cui indagine consentirebbe di “dire l'indicibile” e sfidare, quindi, l'ineffabile musicale, che si concentrano alcuni dei progetti più recenti e interessanti di semiotica della musica e del suono.

## 5. Il plastico o il luogo della semiotica musicale

Di natura eminentemente visiva, e in tal senso, essendosi il visivo configurato come via d'accesso privilegiata al plastico, ulteriore indizio di una pertinenza della dimensione plastica in musica, sono le metafore euristiche e i metalinguaggi descrittivi idiosincratici impiegati dagli stessi artisti (si pensi alle teorie sinestetiche di Kandinskij, Scriabin, Partch e Messiaen) o alcuni degli strumenti poetici da loro impiegati, i loro hardware e i loro software, per così dire (dalle notazioni eterodosse novecentesche alle interfacce grafiche dei più recenti tool informatici). Concetti come *soundscape* (Schafer, 1969) e *sound design* implicano connotazioni o, più semplicemente, inferenze di natura spaziale e, quindi, visive e plastiche. Numerosi approcci analitici alla musica, di provenienza non strettamente semiotica (*popular music studies*, *sound studies*, etnomusicologia; Bratus, Lutz, 2014), propongono modalità di descrizione visive e grafiche che vanno oltre la partitura tradizionale, cercando di dare evidenza dei famosi parametri non notazionabili o secondari e costituendosi in potenza come campo di applicazione empirica di una teoria ancora da farsi; “tecniche in cerca di una teoria” cui una semiotica della musica costruita su basi plastiche, laddove queste analisi siano leggibili come visualizzazione dell'articolazione della dimensione plastica del dato musicale, potrebbe fornire un quadro di riferimento unificante e, quindi, una giustificazione epistemologica.

Valle (2004), Ferraro (2007) e Jacoviello (2012), seppure in maniera indipendente e assai diversa l'uno dall'altro, partono tutti dal plastico del visivo per svincolarlo da ogni sostanzialità e costruire, su tale base, un metalinguaggio descrittivo e analitico per la musica e il suono che sia propriamente semiotico (non, ancillarmente, musicologico). Semplificando molto, la «se-

17. Es. FLOCH, 1986, p. 312; GREIMAS, 1987, p. 56; GALOFARO, 2004; VALLE, 2004, pp. 110 e ss.; MARCONI, 2012; FERRARO, 2012, pp. 108–112; JACOVIELLO, 2012, pp. 221, Nota 14 e pp. ss.

miotica dell'udibile» di Valle, radicata nell'aculogia di Schaeffer<sup>18</sup>, nella semiotica somatica di Fontanille e nella teoria del *sound color* di Slawson, è esplicitamente connessa a questioni tecniche e fonografiche e, quindi, alla fisicità e matericità del suono, rientrando pienamente in una “semiotica del sensibile”. Ferraro orienta la base plastica — termine questo che l'autore ammette di non amare — da cui prende le mosse nell'ottica di una narratologia dei suoni. La semiotica del «fenomeno sonoro» di Jacoviello si propone come un'estetica filosofica articolabile sul duplice piano di un significato immanente (l'unico giudicato pertinente in una prospettiva strutturalista e su cui, quindi, si concentra l'autore) e di una ermeneutica delle forme culturali (di pertinenza di un approccio propriamente sociosemiotico). Più in dettaglio, tale modello si fonda sulla centralità del dispositivo figurale: una struttura sintattico-semanticamente “trasparente” definita dalle relazioni differenziali tra tratti (fonici, ritmici e timbrici) e configurazioni di tratti (frasi, configurazioni ritmiche, configurazioni armoniche sincroniche, cioè accordi, e diacroniche, cioè modi) del piano dell'espressione musicale, struttura che funge da collettore sinestetico delle semantiche delle diverse semiotiche-oggetto in gioco (es. voce-liriche e parte strumentale) e che introduce alla dimensione discorsiva (nel senso proprio del percorso generativo greimasiano).

Le tre proposte teoriche citate presentano dei punti *aperti*, suscettibili tanto di possibili integrazioni, quanto di possibili veri e propri *innesti* per sviluppi originali. Saranno questi l'oggetto di uno studio dedicato, volto a tratteggiare, a partire dal livello plastico dell'espressione, una sociosemiotica della comunicazione musicale necessariamente e felicemente sincretica, i cui *moduli* procedano dalle unità più minime e profonde a quelle di taglia maggiore e più superficiali, dalle forme alle sostanze, dalla struttura alla cultura.

## Riferimenti bibliografici

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

BARTHES R. *Le grain de la voix*, «Musique en jeu», 1972, 9: pp. 57–63.

BOLTER J.D., GRUSIN R., *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge (MA) 1999.

BRANDI C., *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino 1974.

18. Omologo della fonologia linguistica per il dominio sonoro.

- BRATUS A., LUTZU M. (a cura di), *Analysis Beyond Notation in XX and XXI Century Music*, panel in “EuroMAC 2014 Leuven, 8<sup>th</sup> European Music Analysis Conference”, Università Cattolica di Leuven, 17–21 settembre 2014.
- CASTELLANA M., *Musicale (sémiotique)*, in A.J. Greimas, J. Courtés (a cura di), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, II. Compléments, débats, propositions*, Hachette, Parigi 1986, pp. 147–148.
- CHION M., *L'art des sons fixés. Ou La musique concrètement*, Metamkine, Fontaine 1991.
- DELEUZE G., GUATTARI F., *Mille Plateaux. Capitalisme et schizofrénie*, Editions de Minuit, Parigi 1980, trad. it. parziale in *Rizoma–Millepiani Sez. 1*, Castelvecchi, Roma 1997.
- ECO U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.
- , *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1964.
- , *Ostrigotta, ora capesco*, in J. Joyce, *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 1996, V–XXIX.
- FABBRI F., *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, seconda edizione (ed. or. 1996), Arcana, Roma 2002
- FERRARO G., *Raccontare la perdita del senso. Per un'analisi della musica dei King Crimson*, in P. Calefato, G. Marrone, R. Rutelli (a cura), *Mutazioni sonore. Sociosemiotica delle pratiche musicali*, (“E/C” serie speciale, 1), Nuova Cultura, Roma 2007, pp. 21–29.
- , *Fondamenti di teoria sociosemiotica. La visione “neoclassica”*, Aracne, Roma 2012.
- FLOCH J.-M., *Semi-simbolico*, in Greimas, Courtés (a cura di), 1979, 1986, pp. 311–313.
- FONTANILLE J., *Soma&Séma. Figures du corps*, Maisonneuve et Larose, Parigi 2004, trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma 2004.
- FUBINI E., *Ultime tendenze del pensiero musicale contemporaneo*, in Id., *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, nuova edizione ampliata (ed. or. 1964), Einaudi, Torino 1987, pp. 370–385.
- GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Parigi 1982.
- GOITRE R., SERITTI E., *Canti per giocare*, Suviri Zerboni, Milano 1980.
- GREIMAS A.J., *Sémiotique figurative e sémiotique plastique*, «Actes Sémiotiques. Documents», VI, 1984, 60: pp. 5–24.
- , *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Parigi 1987, trad. it. *Dell'imperfezione*, Sellerio, Palermo 1988.

- GREIMAS A.J., COURTÉS J. (a cura di), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Parigi 1979, trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Bruno Mondadori, Milano 2007; include integrazioni tratte dal secondo volume, pubblicato nel 1986.
- JACOVIELLO S., *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiosi del discorso musicale*, Mimesis, Milano–Udine 2012.
- JAKOBSON R., *On Linguistic Aspects of Translation*, in R.A. Brower (a cura di), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1959, pp. 232–239.
- JANKÉLÉVITCH V., *La Musique et l'Inéffable*, Armand Colin, Parigi 1961, trad. it. *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano 1998.
- KRAMER L., *Musical Meaning. Toward a Critical History*, University of California Press, Berkeley (CAL) 2002.
- LANDOW G.P., *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 1992.
- LIDOV D., *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*, Indiana University Press, Bloomington (IN) 2004.
- LOMUTO M., PONZIO A., *Semiotica della musica. Introduzione al linguaggio musicale*, Graphis, Bari 1997, consultato in forma di dattiloscritto digitale, gentilmente fornito da M. Lomuto.
- MARCONI L., *It Don't Mean a Thing. Sulla relazione tra la musica e la semiotica*, in "E/C" online, [bit.ly/Marconi2012](http://bit.ly/Marconi2012), 2012.
- MARCONI L., STEFANI G. (a cura di), *Il senso in musica. Antologia di semiotica musicale*, CLUEB, Bologna 1987.
- MARINO G., *Trompe-l'oreille. Note sulla musica che inganna*, «Lexia», 17–18, a cura di M. Leone, *Immagini efficaci/Efficacious images*, 2014a, pp. 365–406.
- , *Keep calm and Do the Harlem Shake. Meme, Internet meme e meme musicali*, in I. Pezzini, L. Spaziante (a cura di), *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, ETS, Pisa 2014b, pp. 85–105.
- METZ C., *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Parigi 1972, trad. it., *La significazione nel cinema. Semiotica dell'immagine, semiotica del film*, Bompiani, Milano 1975.
- MIDDLETON R., *Studying Popular Music*, Open University Press, Philadelphia 1990, trad. it., *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 2001.
- MONELLE R., *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwoord Academic Publishers, Newark (NJ) 1992.
- NATTIEZ J.-J., *Il discorso musicale*, Einaudi, Torino.
- NÖTH W., *Music*, in Id. *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington IN 1995, pp. 429–434.

- PAGNINI M., *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, il Mulino, Bologna 1974.
- PEIGNOT J., *De la musique concrète à l'acousmatique*, «Esprit», 1960, 28: pp. 111–123.
- PIANA G., *Prospettiva semiologica e filosofia empiristica dell'esperienza*, in Id., *Filosofia della musica*, Angelo Guerini e Associati, Milano 2005 (ed. or. 1991), pp. 14–21.
- RAHN J., *A Theory for All Music. Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms*, University of Toronto Press, Toronto 1983.
- RUWET N., *Langage, musique, poésie*, Éditions du Seuil, Parigi 1972, trad. it., *Linguaggio, musica, poesia*, Einaudi, Torino 1983.
- SCHAEFFER P., *Traité des objets musicaux*, Seuil, Parigi 1966.
- SCHAFER R.M., *The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher*, Associated Music Publishers Inc., Scarborough–Ontario, Berandol Music Limited / New York, 1969.
- SIBILLA G., *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano 2003.
- SPAZIANTE L., *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma 2007.
- STEFANI G., *La competenza musicale*, CLUEB, Bologna 1982.
- STRANIERO M., JONA E., LIBEROVICI S., DE MARIA G., *Le canzoni della cattiva coscienza. La musica leggera in Italia*, Bompiani, Milano 1964.
- TAGG P., *Music's Meaning. A Modern Musicology for Non-musos*, The Mass Media Music Scholars' Press, Huddersfield 2012.
- TARASTI E., *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlino–Londra 2002, trad. it., *I segni della musica. Che cosa ci dicono i suoni*, LIM–Ricordi, Milano 2010.
- VALLE A., *Preliminari ad una semiotica dell'udibile*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bologna, bit.ly/Valle2004, 2004.
- VARÈSE E., *The Liberation of Sound*, “Perspectives of New Music”, V, 1966, 1: pp. 11–19.
- VOLLI U., *Musica*, in Id., *Manuale di semiotica*, nuova edizione aggiornata, Laterza, Roma–Bari 2003, pp. 264–267.
- , *È possibile una semiotica dell'esperienza?*, in G. Marrone, N. Dusi, G. Lo Feudo (a cura di), *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Meltemi, Roma 2007, pp. 17–26.
- , *La comunicazione musicale*, in Id., *Il nuovo libro della comunicazione*, il Saggiatore, Milano 2010, pp. 152–155.



Finito di stampare nel mese di ottobre del 2019  
dalla tipografia «The Factory S.r.l.»  
00156 Roma – via Tiburtina, 912  
per conto della «Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale» di Canterano (RM)

## Il programma scientifico della semiotica

**P**rotagonista assoluto della storia della semiotica italiana sin dagli albori e intensamente attivo sin dalla sua fondazione, Ugo Volli intercetta, modella e influenza alcune fra le tendenze intellettuali più cruciali degli ultimi cinquanta anni. La sua produzione accademica, in termini di pubblicazioni, lavoro culturale e formazione di studiosi, è prodigiosa. Le pubblicazioni spaziano fra più formati, dalla monografia filosofica al manuale, e costantemente intrecciano alcuni temi ricorrenti: la razionalità interpretativa; la singolarità delle forme testuali; la necessità di conseguire un'intelligibilità delle culture e delle loro forme di comunicazione senza cedere all'ideologia. Nel lavoro accademico, l'esempio di Volli ispira un'etica professionale e una scrupolosità epistemologica che sono il suo lascito più importante per la moltitudine di giovani semiotici che egli ha contribuito a formare, specialmente nell'ambito della "scuola torinese di semiotica".

Contributi di Federico Biggìo, Eleonora Chiais, Alessandra Chiappori, Martina Federico, Giovanni Leghissa, Massimo Leone, Alessandra Luciano, Roberto Mastroianni, Gabriele Marino, Jenny Ponzio, Simona Stano, Bruno Surace, Mattia Thibault, Federica Turco.

### *In copertina*

Gabriele Marino, 2014, Ugo Volli (ritratto di Ugo Volli), disegno a mano su Microsoft Paint, vettorializzato.

euro 18,00

ISBN 978-88-255-2763-6

