

Francesco Garbelli

Annalisa. Il vortice enciclopedico

1. Enciclopedia e uso metalinguistico

Gli studi semiotici condotti in Italia si trovano tutt'oggi a gestire l'eredità del pensiero di Umberto Eco. Tra le principali nozioni che lo articolano, gode di particolare successo quella di enciclopedia (Eco 1975; 1983; 1984; 1997; 2007), cioè "l'insieme registrato di tutte le interpretazioni, concepibile oggettivamente come la libreria delle librerie, dove una libreria è anche un archivio di tutta l'informazione non verbale in qualche modo registrata, dalle pitture rupestri alle cineteche" (Eco 1984, p. 109), che si propone come modello del complesso reticolo di relazioni informazionali sotteso ai processi di significazione. Eco sviluppa l'enciclopedia in programmatica opposizione a un primo modello definito dizionariale – allusione non troppo velata all'impresa semiotica concorrente di Algirdas Julien Greimas, co-autore con Joseph Courtés di *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (2007) – il quale prevede che il significato delle unità segniche oggetto dello studio del semiologo sia scomponibile in tratti organizzati secondo un ordine logico, gerarchico e arborescente¹, e che l'intero universo del senso sia riducibile al livello di questa transcodifica. Al contrario l'enciclopedia, che reintegra le informazioni codificate a tutti gli ordini semiotici esclusi dal dizionario, accettando le sovrapposizioni, le duplicazioni e le contraddittorietà di cui il primo è insufficiente a rendere ragione, ne confuta le gerarchie in favore delle interconnessioni variabili che si instaurano tra unità appartenenti a ordini diversi. In altre parole, se si accetta l'ipotesi di Eco occorre riconoscere che ogni segno, dove per segno si intende

¹ A rigore, come nota Claudio Paolucci, le critiche di Eco a Greimas non sono ben dirette. Il modello dizionariale greimasiano è infatti fondato sull'interdefinizione immanente dei termini a partire da una relazione di opposizione (sulla quale si costruisce il quadrato semiotico) più che una relazione gerarchica arborescente come si trova, per esempio, in Hjelmslev (Paolucci 2010). A ogni modo, ciò non toglie che quando Greimas deve selezionare i primitivi da posizionare nelle reti oppostive il criterio ufficiosamente adottato è quello di privilegiare le unità classicamente al vertice di un albero di tratti semantici.

“*something which stands to somebody for something in some respect or capacity*” (Peirce 1960, II, p. 135; 2.228), di qualsiasi taglia (un lessema, un enunciato, un sillogismo, un testo e così via), rispetto a un interprete che “*fulfils the office of an interpreter, who says that a foreigner says the same thing which he himself says*” (Ivi, I, p. 293; 1.553) – ogni segno così inteso è costitutivamente polisenso, perché volta per volta il senso dipende dal contestuale porzionamento enciclopedico che si adotta per selezionare e rendere pertinenti certe informazioni ed escluderne altre secondo il suo interprete. Non c’è a priori un piano privilegiato dove ciò si decide, perché tale piano si dà solo a posteriori, una volta che è intervenuto un ritaglio che sistema le cose in una certa prospettiva – ciò che garantisce al senso dei limiti operativi contingenti e non lo dissolve in mera pretesa verbale. Così, a seconda del punto di vista, l’acqua è una molecola composta da due atomi di idrogeno e uno di ossigeno, è l’*arché* secondo Talete, è un liquido che può essere contenuto in un bicchiere, è l’indicazione che, quando cerchiamo di indovinare o di trovare qualcosa, chi conosce la soluzione ci offre in opposizione a fuochino o fuoco, è uno dei diciassette tipi cui possono appartenere i Pokémon, e così via.

Un altro modo per evidenziare le proprietà enciclopediche, sul piano delle forme anziché su quello dei contenuti, consiste nel sottolineare la concretezza delle prime, ricavate non per astrazione ma per prelievo e utilizzo in senso formale dei secondi². Si tratta di rilevare che l’importanza del formato enciclopedico non consiste tanto nell’adeguatezza con cui descrive la struttura (o post-struttura) delle relazioni che si instaurano tra le unità segniche tra un ritaglio e l’altro, per la quale Eco si limita a riprendere il modello rizomatico di Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980; Eco 1983; 1984), quanto nelle possibilità che concede circa l’elaborazione di un metalinguaggio attraverso cui parlare dei fenomeni semiotici e dei linguaggi particolari: infatti, l’assenza di un centro d’irradiazione fisso del senso postulata dalla costituzione stessa del rizoma ha per conseguenza decisiva che non vi sia più alcuna periferia, ma solo un mosaico di centri, ciascuno dei quali capace di configurare dalla propria prospettiva le altre unità concatenate, ossia di parlarne con un linguaggio legittimamente appropriato. Se per Greimas, coerentemente con l’impostazione dizionariale, l’obiettivo del semiologo è proprio “la costruzione di un linguaggio artificiale adeguato” (Greimas 2001, p. 17), un “metalinguaggio artificiale da laboratorio che effettui le transcodifiche (interpretazioni) in modo migliore rispetto a come le

² Secondo Emilio Garroni e Hansmichael Hohenegger, nella *Critica della facoltà di giudizio* Kant riconoscerebbe una genesi simile – selezione e trasferimento analogico e simbolico di date espressioni linguistiche – per le categorie (Garroni-Hohenegger 2011, pp. liii-liv).

si fa ‘naturalmente’” (Paolucci 2010, p. 174), con l’enciclopedia di Eco “cade la distinzione tra lingua e metalinguaggio teorico della semantica”, allorché quest’ultimo rivela “che i propri costrutti teorici altro non erano che termini del linguaggio oggetto dato. Gli universali semantici [...] sono puri nomi della lingua naturale” (Eco 1983, p. 75). Nel formato enciclopedico un metalinguaggio non è altro che un linguaggio prelevato da qualche regione locale di enciclopedia e usato metalinguisticamente “*perché tutto, in un sistema autocontraddittorio, è metalinguaggio*” (Eco 1975, p. 378; si veda anche Sedda 2013): se le cose stanno così, qualsiasi unità registrata nell’enciclopedia è passibile di uso metalinguistico a determinate condizioni, a prescindere dal fatto che sia mai stata cooptata in una costruzione teorica finalizzata allo scopo. Il che significa che nulla vieta, ad esempio, di adoperare le unità ‘pedofilo’ e ‘dodicenne’, gli enunciati e i testi che le espandono (se anch’essi rientrano tra gli elementi registrati nell’enciclopedia) per parlare della lingua russa e di quella inglese e dei loro rapporti interlinguistici, come Vladimir Nabokov ha suggerito che si potesse leggere *Lolita*. Ogni segno può cogliere e modulare sotto un dato rispetto l’intero o certe sue parti, che non hanno una transcodifica fissata, dato che l’enciclopedia è costantemente ristrutturata dal suo stesso formato autocontraddittorio.

È opportuno considerare un paio di conseguenze che la nozione di enciclopedia comporta, delle quali lo stesso Eco non si avvede. La prima è stata messa in luce da Claudio Paolucci. All’interno del formato che propone, Eco concepisce ancora il processo attraverso cui si stabilisce il senso di un segno come un’inferenza all’universale, un movimento consistente nel riportare il caso sotto una regola (Eco 1997). Il rapporto tra un concetto generale e l’occorrenza concreta sussumibile sotto esso, ivi compreso quello tra metalinguaggio e linguaggio oggetto, una volta effettuato il taglio enciclopedico che li connette, sarebbe dunque un rapporto *type-token*, o meglio un rapporto tra un *token* tentativamente elevato a *type* e un altro *token*. Ma non c’è alcun bisogno di attribuire al primo *token* le caratteristiche di un *type* affinché possa funzionare concettualmente o, nel caso che ci interessa, metalinguisticamente. Tutto ciò che gli si richiede è di essere adeguato al *token* di destinazione. Una soluzione più economica, che in fondo è quella che proponeva Charles S. Peirce con l’idea che ogni segno dà adito a una catena di interpretanti che ne rendono la semiosi potenzialmente infinita, consiste allora nel sostituire al concetto di inferenza quello di traduzione, un processo “in cui un testo-occorrenza interpreta un altro testo-occorrenza in base a regolarità linguistiche ed enciclopediche locali” (Paolucci 2010, p. 95). Con ciò si riconosce al *token* metalinguistico l’avallo non di una regola, bensì di una regolarità (Sini 2004) immanente a questo suo specifico uso, che occorre prendere nell’accezione di usanza, abito. Interpreta-

zione, uso, regolarità e abito sono termini sotto questo profilo equivalenti, con i quali si intende sottolineare la malleabilità di ogni *token* registrato nell'enciclopedia allorché essi ne sviluppano traduttivamente il senso in direzione di altri *token*.

Da qui una seconda conseguenza. Se i termini che si sono appena menzionati formano un plesso solidale, viene meno una distinzione cara a Eco, quella tra interpretazione e uso (Eco 1990). Il passaggio non si può risolvere semplicemente cambiando i nomi, per esempio distinguendo tra uso-interpretazione e abuso-misinterpretazione. Né ci si può liberare dall'*impasse* spostando la differenza tra ciò che è regolare e ciò che non lo è, perché un uso è, in quest'ottica, proprio una regolarità, dacché non si può mai dare un uso che non sia regolare. Certo, ci possono essere usi più regolari, più 'usati' di altri. Ma il punto è che nell'enciclopedia, dal momento in cui un uso prende piede, già solo per questo è valido. Gli usi vietati non esistono, sono vietati proprio per il fatto di essere inconcepibili. Usare e interpretare un segno è lo stesso: tutt'al più, all'interno dei singoli porzionamenti enciclopedici, possono darsi regolarità più stringenti. I limiti dell'uso si costruiscono cioè tramite vincoli interni a domini specifici, a partire da condizioni dei *token* che potremmo indicare come delle disponibilità, affini alla nozione di *affordances* sviluppata da James Gibson (1979) sul piano della relazione pratica con gli oggetti, e a quella di indici immaginativi che Giovanni Piana ha sviluppato indipendentemente sul piano dell'immaginazione (Piana 1978; 1988).

2. Enciclopedia e cultura pop

In un formato enciclopedico ogni segno può essere interpretato, usato, regolarizzato e abitato in modo da operare su altri segni per parlarne da una certa prospettiva. Secondo Peirce è il pensiero stesso che non può che procedere per segni (Peirce 1960, V, p. 372; 5.534), il che vuol dire che le caratteristiche del formato entro cui essi intrattengono le loro relazioni e trasformazioni condizionano il modo in cui l'uomo riflette e agisce sulla realtà. Come ha osservato Lambros Malafouris avanzando la proposta di una *Material Engagement Theory*, gli artefatti offrono l'impalcatura cognitiva necessaria per sviluppare certe abilità e conseguire risultati conoscitivi e pratici ricorsivamente crescenti (Malafouris 2013). Anche i segni sono artefatti, cioè impalcature; non si fa mai solo esperienza-di essi, ma anche e soprattutto esperienza-con essi (Matteucci 2019). Pensiamo con i segni, tanto che l'uso metalinguistico di una certa porzione di enciclopedia altro non è che la forma teoricamente esplicita e deliberata di un processo quasi sempre implicito, consistente nel leggere

delle unità alla luce di certe altre³. Sono queste ultime, i segni usati, a strutturare il pensiero in modo appropriato alle operazioni da svolgere. Se tutto nell'enciclopedia può assumere qualsiasi veste o fare le veci di qualcos'altro (là dove ciò non è possibile sono da porre, come si è detto, i limiti dell'uso), il pensiero è pluri-strutturato e può così interfacciarsi efficacemente con il suo ambiente naturale e culturale⁴.

Ora, è evidente che questo formato è solidale con l'odierna *Weltanschauung* occidentale, ossia con la concezione che una società democratica di massa (al contempo atomizzata), liquida, interconnessa, glocalizzata, capitalista può avere di se stessa, del mondo e del patrimonio di segni con cui ne parla⁵. La composizione di tali caratteristiche trova espressione precipua nei presupposti operativi della cultura pop. Come sottolinea il sociologo Tim Delaney (2007), gli stravolgimenti socioeconomici provocati in Occidente dalla rivoluzione industriale furono decisivi per determinare l'evoluzione da una cultura popolare di tipo folkloristico (tradizionale, conservatrice, autarchica, culturale) a una cultura pienamente pop⁶: essa infatti ruota attorno alla diade produzione-consumo, ciò che il recente concetto di *prosuming* tenta di fondere, e che solo la società contemporanea, come bene si avvedeva Walter Benjamin, ha saputo elevare a modello dell'esperienza valido per ciascun individuo nei confronti di qualunque contenuto possa essere mediatizzato in tal forma, cioè qualsiasi cosa⁷. Come concezione dell'esperienza il pop non abolisce necessariamente la differenza tra domini culturalmente "elevati", raffinati o specialistici e domini "inferiori", cioè apparentemente più ingenui, meno intellettuali, standardizzati, semplicistici, dilettantistici, inconsistenti o comunque li si voglia definire – spesso il pop gioca su tale contrasto, attraverso il quale le sue forme circolano di continuo – ma sottomette tutto

³ Su questo tema e su una considerazione analoga della percezione, si veda Paolucci 2021.

⁴ Si potrebbero dunque rileggere i concetti di nicchia ecologica, *Umwelt*, ecc. come risultati di una pluri-strutturazione che, direbbero Deleuze e Guattari, consiste nell'unione di spazi lisci (disponibili a segmentazione) e spazi striati (segmentanti) (Deleuze-Guattari 1980).

⁵ Non che non ci siano stati altri momenti storici in cui si siano avanzate nozioni grezze di enciclopedia, che Eco prontamente ricostruisce; ma il fatto è che non sempre la società coeva vi era compatibile con i propri assetti politici, economici, culturali, ecologici ecc.

⁶ Si vedano, per una descrizione più approfondita ma anche fortemente polemica, le osservazioni di Theodor W. Adorno e Max Horkheimer sull'"industria culturale" (Adorno-Horkheimer 1966).

⁷ Con ciò si vuole sottolineare che la cultura pop non è definita dai contenuti che vi circolano, ma dal modo (o, più materialisticamente, dal mezzo) in cui introduce a essi. Come osserva Benjamin: "La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, al posto del suo esserci unico essa pone il suo esserci in massa. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto" (Benjamin 2012, p. 20).

a un unico regime di *prosuming* evenemenziale⁸. O, il che è lo stesso, di uso di *token*. Per questo il pop esige un modello tendenzialmente enciclopedico per legittimarsi ed è a sua volta meglio compreso se inquadrato attraverso di esso: può infatti accreditarsi come ecologia del senso valida ed efficace nella misura in cui è in grado di fondare teoreticamente e praticamente la libertà e la disinvoltura con cui consente di usare i *token*, pur conservando una coerenza, un'accessibilità e una condivisibilità di fondo, ciò cui l'enciclopedia sopperisce con le caratteristiche che sono state delineate. Che una serigrafia di Liz Taylor di Andy Warhol possa essere accostata alla Monna Lisa di Leonardo e pretendere addirittura di illustrarla, o che la filosofia nichilista possa essere mobilitata per interpretare *Bojack Horseman* (secondo il processo traduttivo *token-token* di cui si è detto) sono fatti pop che l'enciclopedia spiega e giustifica.

3. Sull'uso dei token di massa come proxy metalinguistici

La filosofia pop⁹ è quella di un'utenza di *token* enciclopedici: per certi versi non è che l'archeologia di internet, dove non ci si può che presentare in quanto *prosumer* di tali unità. Il 'linguaggio comune' che si sviluppa in questo quadro si concepisce come "la sedimentazione, l'intreccio, l'*overlapping* di vari usi linguistici, specialistici e non, che diventano in tal modo la base del pensiero riflesso" (Garroni 2010, p. 43) – è descrivibile, in definitiva, come una rete di usi. Secondo il filosofo Alva Noë (2015), nella società gli usi in quanto attività organizzate possono essere messi in scena (*staging* o *putting on display*) attraverso modelli, "*tokens we think with*"¹⁰, "*something we use to stand in for something else. A model is a proxy*"¹¹: per Noë godono di questa proprietà metalinguistica esclusivamente i prodotti dell'arte e della filosofia, ma se richiamiamo la nozione peirciana di segno e la *Material Engagement Theory*, constatiamo che tali caratteristiche appartengono a ogni *token* enciclopedico. Da un punto di vista semiotico potremmo dire che mentre l'interpretante, in quanto uso (metalinguistico, linguistico o semiotico in senso lato), svolge sempre la

⁸ Si potrebbe obiettare che l'evenemenzialità dell'uso non sia compatibile con l'identificazione dello stesso con un abito. Ma perché un uso, anche evenemenziale, sia possibile, è necessaria una regolarità, dunque un abito. Altrimenti non vi sarebbe alcun uso.

⁹ Quando si parla di filosofia del pop, il genitivo può essere oggettivo o soggettivo. La pop-sofia e altre indagini più e meno filosofiche su fenomeni e produzioni della cultura pop sono casi di filosofia del pop in senso oggettivo. Ciò che qui si intende mettere a fuoco è, invece, la filosofia del pop in senso soggettivo: l'orientamento che il pop possiede intrinsecamente, le piste che apre e quelle che chiude, gli assiomi su cui si basa.

¹⁰ Per le citazioni da ebook, si riporta la posizione in formato Ml01; 22/36, 31%.

¹¹ 22/36, 6%.

funzione di un mediatore-interprete che afferma che i due *token* sono lo stesso (Paolucci 2010), il primo *token*, in quanto proxy, svolge sempre la funzione di un server mediatore-procuratore che gestisce la complessità di una determinata operazione secondo le linee d'impalcatura che offre, determinando l'uso a riferirsi al secondo *token* sotto il rispetto che con esso concerta; e che questo modellamento, là dove l'uso ha valenza metalinguistica, diviene la messinscena di altri usi. In un orizzonte pop non c'è, per così dire, ingenuità semiotica: con tutti i segni si fa qualcosa e con tutti i segni è possibile esibirlo.

Come si è detto, il formato enciclopedico garantisce le modalità con cui i partecipanti di una cultura pop confezionano sensatamente l'esperienza, o, semioticamente parlando, con cui si svolge la semiosi in tale orizzonte. Nelle operazioni che così hanno luogo, i segni sono dei proxy, poiché semplificano la complessità di ciò per cui stanno, consentendo l'esecuzione e l'esibizione di certi processi. Si fa questo con qualsivoglia segno. A ogni modo, la distribuzione dei *token* nella società contemporanea è disomogenea. Dottrine filosofiche, opere d'arte, studi scientifici, metodi didattico-pedagogici, e altri *token* solitamente eletti allo scopo dagli studiosi come Noè, spesso sono accessibili solo a una cerchia ristretta di utenti; i *token* pensati per un consumo di massa raggiungono invece, com'è ovvio, il pubblico più vasto. Sono questi ultimi che è interessante prendere in considerazione per una disamina più approfondita della semiosi nell'orizzonte pop.

Vi è poi una questione ulteriore. Come è noto, il problema relativo all'elaborazione e alla valutazione dell'esperienza è già al centro della filosofia critica di Kant, secondo il quale la facoltà di giudizio, che ha base estetica, è indissolubilmente legata al sentimento di piacere (Kant 2011). È interessante osservare che, in questo senso, le teorie dell'esperienza estetica dell'ultimo secolo si sono mosse in direzione della sua anestetizzazione: hanno cioè rimosso dai propri discorsi qualsiasi riferimento al sentimento di piacere (Danto 1986; Goodman 1976), o lo hanno usato per distinguere dalle opere superiori i prodotti mirati all'intrattenimento, screditandoli in quanto facenti leva su impulsi classicamente considerati bruti, ineducati, stupidi (Adorno 2009)¹². Ma l'effetto di questa tendenza sul rapporto tra popolazione ed enciclopedia sembra dare ragione a Kant: "Infatti, il pubblico conserva un bisogno profondo di esperienze estetiche e [...] ha imparato a soddisfare questo bisogno al di fuori del regno ufficiale dell'arte contemporanea [...]. Così, l'interesse estetico si dirige in misura sempre crescente verso l'arte popolare, la quale non ha ancora imparato a sottrarsi agli obiettivi esperienziali di piacere, affetti-

¹² In controtendenza a queste posizioni si vedano però Dewey 1980 e Beardsley 1958.

vità e coerenza significativa” (Shusterman 2023, p. 51). Non che i *token* artistici, filosofici, scientifici ecc. non suscitino un sentimento di piacere: il fatto è che tale elemento vi è censurato in numerosi usi e discorsi su essi, cosa che non avviene per i *token* che hanno più ampia distribuzione. Pertanto, indagare questi ultimi permette di apprezzare l’elemento fondamentale, benché trascurato, del sentimento di piacere nell’esperienza.

Rispetto alle posizioni di Noë, che pure aprono, in prospettiva socio-culturale, all’uso metalinguistico di *token* estranei a una transcodifica unitaria rigida, permettendoci così di apprezzare l’operatività enciclopedica nella sfera di un’eticità pop, occorre studiare il fenomeno precisamente in relazione ai *token* di massa, al fine, da un lato, di considerare quelle impalcature cognitive che sono disponibili a una più vasta utenza, e, dall’altro, di non censurare il ruolo che il sentimento di piacere svolge all’interno dell’interazione con esse.

4. Il caso Annalisa: pensare il vortice della semiosi a partire dal gioco tra base e voce

Tra i diversi *token* di massa della società contemporanea, ci concentreremo su quelli della *popular music*, i quali “consentono all’elemento musicale della poesia moderna di dilagare fra le masse proprio nell’epoca in cui il genere letterario decade” (Mazzoni 2005, p. 31); in particolare, considereremo il disco che di recente in Italia ha riscosso maggior successo commerciale¹³, *E poi siamo finiti nel vortice* di Annalisa Scarrone (2023). La discussione che se ne tenterà non pretende di sancire quale sia l’uso metalinguistico principale o migliore dell’album; si tratta solo di dimostrare che può averne uno, con il quale sia possibile inscenare e indagare fecondamente gli usi linguistici che hanno luogo nella *Weltanschauung* pop. Non si eseguirà dunque un’analisi musicologica, semiotica o estetica dell’album in sé, bensì si ricostruiranno i risultati cognitivi che esso può permettere di conseguire nel contesto enciclopedico. L’intento, in effetti, è quello di metterne in luce la fruizione possibile da parte di un utente qualsiasi, non esperto. Per usare un inquadramento proposto da Gino Stefani (1987), i livelli di ricerca che favoriremo saranno non quelli delle tecniche musicali, degli stili o delle opere, ma quelli delle pratiche sociali e dei codici generali, con i quali ha familiarità la ‘competenza popolare’. Come ipotesi di lavoro, assumiamo che quando le canzoni pop, fungendo da proxy, semplificano la complessità enciclopedica, svolgano

¹³ “Sommando le certificazioni di singoli e album, con più di 1 550 000 copie vendute, è l’album femminile con più copie certificate del decennio 2020 in Italia” (https://it.wikipedia.org/wiki/E_poi_siamo_finiti_nel_vortice; ultima consultazione 14/06/2024).

tale mansione eminentemente in forza della materialità sonora, con la quale offrono l'opportunità di pensare con esse e di pensare il pensiero che con esse e i *token* enciclopedici in generale ha luogo¹⁴. Per questo la discussione si concentrerà su tale aspetto¹⁵.

Quali risposte, condotte, abiti sono dunque suscitati dall'album di Annalisa? Già il titolo, composto da un'intera frase, prelude ad allestire l'impalcatura operativa che le dodici tracce contenute nell'album presentano all'utenza: la sua struttura sonora decasillaba (il cui ultimo accento, cioè, cade sulla nona sillaba metrica) è introdotta da una congiunzione di una sola lettera, sulla quale il movimento scivola ritmicamente, e si conclude con la parola sdrucchiola 'vortice', che fissa il movimento tramite l'accento principale, dandogli così un senso di approdo, salvo dinamizzarlo ancora nella proiezione indefinita delle due ulteriori sillabe. La focalizzazione sul lessema principale è così molto più intensa, e riceve tale magnificazione in virtù della musicalità della frase in cui è incastonato¹⁶. Sappiamo, del resto, che il vortice è la conformazione di un moto rotatorio attorno a un asse, sovente caratterizzato da turbolenza, velocità e frenesia; del resto, in riferimento alla struttura che intende costruire e all'effetto che vuole veicolare con il disco, Annalisa ha insistito sul disordine di un "continuo girare" di cui sarebbero purtuttavia individuabili delle fasi ordinate¹⁷.

Come manifestare ed esplorare il tema del vortice, che dunque dovrebbe pervadere l'intero ascolto? Di nuovo secondo la cantante, uno dei maggiori fattori che caratterizzano l'estetica dell'album è la valorizzazione di due aspetti sui quali ritiene di 'funzionare': "la vocalità e l'elettronica"¹⁸. Il suggerimento è istruttivo. Da un lato, vi è l'attenzione per il genere dei brani: l'elettropop. Il genere di una canzone, ha scritto Gabriele Marino, è un'ergonomia di senso, una condizione per la percezione (Marino 2020, pp. 93-94): poiché il nostro orizzonte è quello di una relazione *token-token*, possiamo affermare che il genere concorre a filtrare l'enciclopedia, ritagliandone le porzioni pertinenti per l'uso della canzone che relativamente a ciò si traduce in esso. Occorre dunque pre-

¹⁴ Per una discussione dei *token* musicali come impalcature cognitive, si veda Allegra-Capodici 2023.

¹⁵ Anche per ragioni di spazio, il livello verbale sarà dunque principalmente ignorato; del resto, con le parole di Simon Frith: «Le parole di una canzone sono sempre enunciate – veicoli per la voce [...]. La valutazione dei cantanti pop dipende non dalle parole ma dai suoni» (Frith 1983, p. 35).

¹⁶ Per un effetto ritmico-musicale analogo, si pensi al celebre «*And then went down to the ship*» con cui si apre il primo de *I Cantos* di Ezra Pound (Pound 1985, p. 4).

¹⁷ https://www.corriere.it/spettacoli/23_settembre_27/annalisa-intervista-c450eb24-5c84-11ee-abb6-3e1ca69e756d.shtml (ultima consultazione 14/06/2024).

¹⁸ <https://www.rockol.it/news-739630/annalisa-intervista-album-spudoratezza-amore-depeche-mode-sesso> (ultima consultazione 14/06/2024).

stare attenzione all'elettropop come presa di posizione che delinea delle tendenze e delle disponibilità.

La base musicale di un brano elettropop è costruita attraverso un marcato impiego di elettrofoni e altri strumenti elettronici, quali sintetizzatori, *drum machine*, campionatori e *sequencer*, e da un *sound* orecchiabile, semplice e ricco di effetti tesi ad accrescere l'*engagement – material*, diremmo con Malafouris – dell'ascoltatore. Infatti "*popular electronic music [...] exists within a commercial entertainment culture. A song or a performing group is in effect a product designed to be immediately successful within a targeted segment of the mass market. Further, immediate success demands involvement and participation by the public*" (Chadabe 2000, p. 10). In una società ad alto sviluppo tecnologico in cui, come abbiamo visto, all'evoluzione dell'industria si accompagna proprio la genesi della *Weltanschauung* pop, basi musicali essenzialmente radicate in tale sviluppo e in tale *Weltanschauung*, come l'elettropop, si mostrano profondamente solidali con i suoi aspetti più comuni e pervasivi: massificazione, ripetitività, continua sollecitazione della vita nervosa. Non bisogna leggere questa considerazione come un giudizio di valore di sapore adorniano, ma come una constatazione sociologica in sintonia con l'idea di Luciano Berio che "la musica elettronica in un certo senso 'non esiste' più perché è dappertutto e fa parte del pensare musicale di tutti i giorni" (in Pousseur 1976, p. VII). Il rapporto è ovviamente più complesso di una semplice omologia; semmai, si tratta di considerare l'elettropop, con Chambers, come una pratica soggetta a multiple pressioni sociali, economiche, politiche, e gli elementi sociali, economici e politici come soggetti a multipli spostamenti, traduzioni e condensazioni nella produzione musicale, sicché "*the specific operations of musical 'languages' or 'codes' [...] and] the potential social connotations of such music are structurally interrelated but ultimately separate moments*" (Chambers 1982, pp. 33-34)¹⁹. Più che altri generi, l'elettropop consente all'utenza di affacciarsi sul sostrato enciclopedico che Eco (2007) avrebbe definito "medio", condivisibile e accessibile a tutti i membri della comunità.

Le canzoni di Annalisa si inscrivono in questo ordine. Esse si aprono con l'introduzione di basi semplici, dalle strutture piuttosto regolari e fraseggi ricorrenti, in 4/4 (tranne *Ragazza Sola* che è in 12/8), con giri di pochi accordi, bassi marcati e cassa prevalentemente dritta. Vero è che, come qualcuno ha cercato di argomentare in occasione della *querelle* su Annalisa nata nel programma televisivo X Factor tra Marco Castoldi, in arte Morgan, e Francesca Michielin, da un punto di vista armonico la base di un brano come *Bellissima* si costruisce su una progressione inte-

¹⁹ Per una discussione più approfondita sui rapporti tra musica, cultura e società si veda Middleton 1994, pp. 182-242.

ressante che chiude un gruppo di accordi della famiglia di tonica con un accordo di dominante o sottodominante, e nel caso del secondo giro di ritornello persino con un accordo cromatico di dominante secondaria che porta il brano fuori dalla diatonica, ricercando un effetto dinamizzante di tensione e rilancio²⁰, non dissimile da quello procurato dalla disposizione degli accenti nel titolo dell'album; ed è altresì vero che groove, effetti, fraseggio, modulazioni ecc. contribuiscono a dare personalità a ciascuna traccia, producendo un effetto complessivo sintonico con lo spirito 'vorticoso' dell'album. Tuttavia, come avverte Richard Middleton (1994, pp. 163-165), aldilà dell'analisi dell'armonia bisogna sempre tenere conto della collocazione di una produzione musicale tra tradizioni e metodi; e, nota il critico Michele Monina, la cornice di questi brani è pur sempre quella di un genere che frequenta il banale, anche perché è proprio in virtù di esso che la *popular music* funziona bene e può rivendicare una bellezza che non ha per condizione necessaria alcuna elevata complessità²¹. Anche laddove le possibilità di variazione non si riducano a operazioni localizzate, un prodotto pop 'originale' esibisce sempre il proprio debito con un 'già detto' con cui chiunque deve poter avere familiarità. Per questo motivo il disco di Annalisa espone la proverbiale 'solita solfa' della cultura pop. L'impressione è tale già al primo ascolto. Quale primo ascolto, poi? *Einmal ist keinmal*, la prima volta è come nessuna volta. Quelle basi sono già state a lungo ruminare. L'apparente primo ascolto non restituisce all'orecchio che quanto già gli appartiene: la sua assidua frequentazione con una solita solfa.

Ma veniamo, d'altra parte, al secondo aspetto sottolineato da Annalisa: la voce. È con essa che la cantante compensa e rovescia le caratteristiche che, alla luce del genere, si sono ascritte alla base. Quando la voce entra, non può farlo che assecondando l'andamento di quest'ultima. Se in alcuni pezzi, come *Bellissima*, *Mon Amour* o *Indaco Violento*, il suo ingresso è annunciato da variazioni, anche minime, nella base stessa – un effetto *drum machine*, un sonaglio, un synth pulsato – in altri, come *Bollicine*, *Ti Dico Solo* o *La Crisi A Saint-Tropez*, essa approfitta di passaggi – il levare del tre, il battere del tre, il levare del tre – che solo una volta che sono stati attraversati si riconoscono retrospettivamente come occasioni di ingresso: per così dire, vi si fa strada. In merito alla concertazione che così ha luogo, si può dire che il metodo di Annalisa sia quello dell'ag-

²⁰ <https://chitarrafacile.com/lezionidichitarra/la-verita-sullarmonia-di-bellissima-di-annalisa-morgan-vs-michelin-a-x-factor/#:~:text=Il%20brano%20%C3%A8%20in%20tonalit%C3%A0,alla%20parte%20iniziale%20del%20giro> (ultima consultazione 01/10/2024).

²¹ <https://mowmag.com/culture/la-polemica-su-bellissima-di-annalisa-tra-morgan-e-francesca-michelin-ci-ha-fatto-capire-una-cosa-chi-conosce-la-musica-e-chi-no> (ultima consultazione 01/10/2024).

gancio, o meglio, per tradurre più fedelmente il concetto di *agencement* avanzato dai filosofi Gilles Deleuze e Félix Guattari, dell'arrangiamento (Phillips 2006). La voce è arrangiata rispetto alla base, stabilendosi in una rima armonica; se non ha posto le condizioni per la rima, dacché esse dipendono dalla base, essa purtuttavia è indispensabile perché il materiale pre-esistente si determini in quanto preludio della rima che si stabilisce e il gruppo evolve in un tutto armonico diverso dalla semplice somma delle due parti. In questo modo, la voce impersonale della base e la voce personale della cantante si rideterminano vicendevolmente, la prima in un vociare di fondo, la seconda in una vocalità che vi si staglia contro (Hennion 1983), e nella loro interazione ha luogo la melodia.

Si scorge qui un primo nocciolo di potere detenuto dalla voce sulla base, la quale, se si è imposta su di essa con la propria ergonomia, è però forzata a retrocedere sullo sfondo. La voce può ora giocare in quanto vocalità, attraverso modulazioni, pause, trilli, melismi ecc.; ne troviamo esempio nel portamento di “ma sono tutte cazzate” in *La Crisi A Saint-Tropez*, nei passaggi di registro a metà strofa in *Ragazza Sola* e *Rosso Corallo*, o nel sostegno delle note nei primi versi del ritornello in *Gommapiuma*. Il gioco vocale con la base è un modo pratico per conoscere, esplorare, testare il suono a colpi di risonanze; arrangiamenti ulteriori che permettono alla voce di Annalisa di insinuarsi nel tessuto musicale, a saperne antivedere gli sviluppi possibili e addirittura a provocarli. Sperimentando, la vocalità prende le misure, così da governare la base ubbidendo alle sue conformazioni.

Il raggiungimento di una piena confidenza della voce con la base è individuato da una figura che contraddistingue numerosi passaggi di sezione delle tracce, in particolare dal pre-ritornello al ritornello. Si tratta dell'anacrusi, la quale consiste nell'anticipare un gruppo di note di un movimento – in questo caso, si tratta di quello della voce – nella battuta immediatamente precedente, così da creare un effetto di traino di quella nuova. Troviamo allora che il cantato, come “Dove vai” (*Bel-lissima*), “Ho visto lei” (*Mon Amour*), “Sono passate quante settimane” (*Euforia*), “Leggera come aria” (*Aria*), anticipa il cambio di sezione e addirittura lo dirige, aumentando peraltro il coinvolgimento dell'uditore, che, battendo il ritmo con un metro di 4/4, può facilmente intuire il passaggio imminente.

5. Il caso Annalisa: soggetto e piacere della semiosi

In *E poi siamo finiti nel vortice* spiccano dunque tre elementi: il vortice, la base e la voce. È dall'interazione tra gli ultimi due che il primo si sostanzia come stile e come tema. Proviamo dunque a pensare la semiosi

attraverso un uso metalinguistico di questo *token*, nei termini e con gli obiettivi che si sono delineati. Occorre chiedersi, in altre parole, come il disco insceni le caratteristiche degli usi attraverso cui si determinano i soggetti e le produzioni di senso nella società contemporanea, e come la mobilitazione del sentimento di piacere del fruitore esibisca il coinvolgimento dello stesso nell'economia di tali attività.

In ambito semiotico, parlare degli usi linguistici di un soggetto vuol dire parlare dell'atto di enunciazione, che ha luogo con il concorso di plurime istanze enunciative (Paolucci 2020). Nei riferimenti propri del disco, si può dire che l'istanza enunciante vocale si concatena all'istanza enunciante della base, mettendo in risalto lo scarto tra quest'ultima, la quale si vuole confusa con il mondo enciclopedico verso il quale punta – benché si tratti pur sempre di una *parole* musicale composta dall'artista, e si possa dunque considerare come una sorta di enunciato enunciante – e la prima, che in qualche modo si distingue, dal momento che si installa nell'enunciazione in un momento successivo; l'una, la base, rimanda allora al polo dell'impersonalità e della collettività, laddove l'altra, la voce, rimanda a quello della personalità e dell'individualità. L'enunciazione è dunque, in questo caso, un'interfaccia con il già detto presa in carico da un utente attraverso l'unicità della sua prospettiva. Base e voce sono le polarità tra le quali il soggetto oscilla, trasformandosi così in qualcosa di ulteriore.

Il sodalizio tra istanze enunciative definisce compiutamente ciascuna canzone e, più in generale, l'intero album; si scopre da ultimo una sola voce, quella dell'opera, in cui si sono fuse forze personali e impersonali. Questa voce riassume il ruolo di soggetto in due modi diversi. Da un lato vi è il soggetto classicamente inteso, il quale, se si identifica con la voce di Annalisa, a ogni modo è divenuto evenemenziale e posizionale, nel senso che è tale fintantoché il testo musicale allestisce una posizione di soggetto a sua garanzia, dato che è dal testo che si risale alle istanze enunciative che vi pulsano. Solo in relazione alla prassi enunciativa Annalisa si può individuare come soggetto di questo tipo. Ma, dall'altro lato, c'è una voce globale, quella dell'opera, che segnala un soggetto, per così dire, 'cinematografico' o 'sinottico', nella misura in cui nel cinema il soggetto è la sinossi del testo filmico, cioè lo sguardo d'insieme (dal greco σύν, 'con', e ὄψις, 'vista') che demarca una soggettività che si potrebbe descrivere come ergativa e avverbiale, perché rileva di un accadere in un certo modo (Violi 2007). Mentre il soggetto classico, Annalisa, detiene ancora la voce in quanto vocalità (in contrasto con la voce che la base mantiene in quanto vociare), è ormai il soggetto sinottico a possedere propriamente la voce in quanto voce, come cifra di una prospettiva.

Con questi riscontri si può tornare all'idea di vortice che si è precedentemente discussa. Abbiamo osservato che il vortice ruota sempre attorno a un fuoco e ha per condizione d'emergenza l'interazione tra base e voce.

Concomitante a quest'ultima è l'apparizione del soggetto sinottico, che può allora considerarsi come l'asse centrale del vortice stesso. Esso installa un principio d'ordine locale nel rizomatico ordine dell'enciclopedia, sfruttando i moti centrifughi o centripeti degli interpretanti che, come istanze enuncianti, sono cooptati nella prassi enunciativa in corso. Il vortice risultante rende conto di un'attività semiosica che si svolge attraversando il materiale enciclopedico, che si è già provveduto a selezionare con un taglio preliminare, la base, con una voce che, arrangiandosi a essa, ne padroneggia le tensioni per ricondizionarle in una formula inevitabilmente dinamica, dato che è tesa a organizzare un centro rispetto al quale le varie direttrici coinvolte diventino orbite sincronizzate. Fuori da un contesto semiotico, quando Annalisa definisce il suo vortice "metafora dei cicli che si susseguono nella vita, ascendenti e discendenti, grandi entusiasmi e delusioni, cadute e grande lavoro per riprendere la strada giusta"²², non fa altro che considerare un modello che è formalmente valido per la vita dei segni e del senso come esteso alla vita *tout court*²³: la ricerca di un perno su cui fare girare fattori eterogenei al fine di trovarvi un orientamento espressivo.

Il vortice che si produce, a livello sonoro, risulta piacevole all'ascolto. Il musicologo Federico Pucci, analizzando *Mon Amour*, ha spiegato che questo risultato è conseguito attraverso la disseminazione, all'interno del brano, di ganci, dispositivi per catturare l'attenzione dell'ascoltatore. Tra questi annovera l'uso della voce per sottolineare i battiti della base, la disponibilità della base, in alcuni passaggi particolari, a fare da trampolino alla voce, e l'anacrusi²⁴. In breve, si tratta sempre del gioco tra istanze enuncianti, il quale stimola tanto più il sentimento di piacere quanto meglio esse si rispondono e rilanciano vicendevolmente. Abbiamo a che fare, come si è detto, con un effetto che un approccio anestetizzante tenderebbe a trascurare, perché questa piacevolezza, quest'adeguatezza d'interazione, parrebbe una soluzione abbastanza cerchiobottista, potenzialmente estendibile a qualsiasi prodotto realizzato, e farebbe problema con il tentativo di circoscrivere con maggior rigore e serietà il valore estetico di un'opera. Ma qui non ci interessa emettere un giudizio di gusto sulla base del coinvolgimento del piacere, bensì di comprenderne le funzioni al livello di una discussione metalinguistica. Non guardiamo a un'estetica come teoria dell'arte bella, ma come teoria dell'*aisthesis*, della

²² https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/musica/2023/09/26/annalisa-nel-mio-vortice-metto-tutta-me-stessa_8c5442da-20c3-412e-899c-42a68d8e5b96.html (ultima consultazione 14/06/2024).

²³ Adottando una cornice zoosemiotica, sociosemiotica o di semiotica cognitiva, il fuori testo sarebbe evidentemente riguardato.

²⁴ <https://music.fanpage.it/perche-non-riusciamo-a-toglierci-dalla-testa-mon-amour-di-annalisa/> (ultima consultazione 03/10/2024).

percezione in generale: allora a contare è proprio il fatto che l'articolazione dell'album che consideriamo sia estendibile, in quanto proxy metalinguistico, a qualsiasi processo semiosico. Che l'arrangiamento tra base e voce, risultante nel vortice, stimoli il sentimento di piacere, può esibire in altre parole quest'ultimo come un aspetto ulteriore della produzione e gestione del senso.

C'è dunque un piacere nella semiosi? Stando a quanto mette in scena *E poi siamo finiti nel vortice*, i sintomi di un verdetto affermativo si colgono là dove base e voce fanno contatto, dove l'istanza che si determinerà come soggetto prende confidenza con l'enciclopedia, vi sperimenta, e infine la padroneggia 'a piacimento'. Come si è detto, l'estrinsecazione di una competenza ormai acquisita in performance, per cui la base di sfondo è posta ora al servizio delle esigenze che la vocalità che vi si staglia stabilisce *in fieri*, porta a emergere un soggetto ulteriore, ancorché più fondamentale, quello sinottico. Quest'ultimo, in rapporto al soggetto classico, alla vocalità, è la voce dell'opera-operazione di semiosi, è espressione: un dipinto, delle rovine, una danza hanno una voce, perché dal momento in cui nella rete enciclopedica producono senso, essa sorge come loro proprietà distintiva e si riverbera nell'ordine che produce. Quest'ordine lambisce ancora, nondimeno, il soggetto classico, che scopre in questa superiore forma di arrangiamento la radice del piacere preavvertito. Esibire un effetto di piacevolezza nelle prassi enunciative riguarda infatti l'accordo tra base e voce fintantoché esso è saggiato sull'apparizione globale del vortice: come suggerisce l'album, è a partire dal vortice, dal soggetto sinottico, che il soggetto classico trae il piacere di aver partecipato, nello sforzo congiunto di istanze personali e impersonali, alla compiuta espressione di qualcosa.

Il coinvolgimento del sentimento di piacere nella semiosi è allora ben messo in evidenza dall'enunciato riuscito che è il vortice, fatto di cicli euforici e disforici, di successo e di fallimento, di compenso e scompenso, scanditi dal dialogo sonoro tra le istanze enuncianti. È il piacere del senso: quando l'uso si appropria – cioè si rende proprio a, e rende propri – dei *token* enciclopedici, quando la vocalità, concatenandosi al vociare, riesce a significare, quando ciò che accade nel mondo comincia ad apparire dotato di una sensatezza di cui si è co-autori, l'espressione che così si realizza procura piacere. Le connotazioni euforiche o disforiche verranno dopo: per il momento “siamo finiti / dentro il vortice, felici”.

6. Conclusioni: eticità dell'enciclopedia

Se l'ascolto del disco di Annalisa può suggerire una lettura dei processi semiosici, allora la possibilità di un uso metalinguistico di *token* di

popular music sembra percorribile. In fondo, l'uso stesso non impegna rispetto ai risultati che se ne conseguono; una volta consumati, i proxy e gli usi possono essere gettati (gettati nel mondo enciclopedico), andando così a ricostituire il loro valore di istanze disponibili a promuovere con esse nuovi atti d'enunciazione, ossia quello sfondo impersonale a partire dal quale sarà sempre possibile produrre altri segni. Nella *Weltanschauung* pop, nel suo formato enciclopedico, non ci sono pertanto *token* inutili, inutilizzabili, con i quali non si possa organizzare l'esperienza in qualche modo.

Il merito principale di un *token* di massa come *E poi siamo finiti nel vortice*, se usato come proxy metalinguistico à la Noë, è proprio quello di fare emergere chiaramente la pertinenza semiosica dell'accumulo dei motivi di sottofondo che ogni membro della società contemporanea ha alle spalle. E in effetti è così che i *prosumer* del pop sono immersi nel suo formato enciclopedico: la semiosi trasuda del già detto, di tutti i *token* e di tutti gli usi registrati. Ciascuna prassi enunciativa è pertanto vincolata dall'arrangiamento tra istanze enuncianti, nel quale soltanto si interdefiniscono e un soggetto classico e un soggetto sinottico. Non ci sono usi linguistici che comincino senza riciclare una qualche solita solfa. E nel confessare ciò, la *popular music* appare solo più sincera della grande arte.

Se si vuole provare a formularne una specificità in base alle caratteristiche che per ragioni storicamente contingenti detiene, si può dire che la *popular music* è un'esplorazione del *coté blasé* dell'enciclopedia, esplorazione attraverso la quale il consumatore acquisisce una certa scaltrezza d'uso e un'identità più consolidata. Per questo, essa ha un carattere apotropaico. Non dobbiamo dimenticarci che pochi oggetti, gesti o rituali consolidano l'identità quanto quelli attraverso cui si allontanano le disgrazie; e l'incapacità di raccapezzarsi di fronte alle voci estranee che circolano nell'enciclopedia, il cui senso non può essere perspicuo senza un lavoro di appropriazione, è la disgrazia che principalmente si affaccia sulla società contemporanea. Il piacere della semiosi è catartico dacché comprova l'arrangiamento riuscito tra forze impersonali e personali, tra comunità e soggetto classico, sventando, grazie al soggetto sinottico, il pericolo d'insensatezza in agguato ogniqualvolta si perda contatto con il consesso sociale. In questa specie di "*Archaic Revival*", ha scritto Terence McKenna (1991), gli artisti pop sono gli sciamani del nostro tempo.

Queste non sono altro che le conseguenze alle quali si giunge se si prende sul serio l'idea di Eco che tutto, nel formato enciclopedico, può essere usato come metalinguaggio. Scorgiamo, a questo punto, il grande portato etico della sua proposta: gli utenti non sono discriminati dai segni a loro disposizione, non c'è *token* che condanni all'ignoranza o alla trivialità. Il che non è irrilevante in una società in cui il bacino enciclopedico più frequentato è quello composto da *token* di massa.

I lineamenti etici dell'enciclopedia sono allora apprezzabili proprio a partire da *token* come quelli di *popular music*, l'incontro con i quali, facile se non inevitabile per chiunque, dota di impalcature cognitive con cui mettere a tema la fondamentale operazione di appropriazione del senso: così, se a nessun utente è preclusa la possibilità di mettere a punto qualche prospettiva inedita, la vita dei segni regalerà ancora qualche sorpresa e qualche rivoluzione.

Mi sia permesso di ringraziare Gabriele Marino per la generosa messe di consigli offertimi nella stesura di questo articolo.

Bibliografia

- Adorno, Th. W.
2009 *Teoria estetica*, Einaudi, Torino.
- Adorno, T.W. e Horkheimer, M.
1966 *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino.
- Allegra, S. e Capodici, A.
2023 *Musical performance beyond the here-and-now*, in D. Chiricò (a cura di), *Risvolti e applicazioni delle Scienze Cognitive*, Corsico, Roma-Messina-Madrid, pp. 155-167.
- Beardsley, M.C.
1958 *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt Brace, New York.
- Benjamin, W.
2012 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (prima stesura dattiloscritta 1935-36)*, in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino, pp. 17-73.
- Chadabe, J.
2000 *Remarks on Computer Music Culture*, in "Computer Music Journal", vol. 24, n. 4, pp. 9-11.
- Chambers, I.
1982 *Some critical tracks*, in "Popular Music", n. 2, pp. 19-36.
- Danto, A.
1986 *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York.

Delaney, T.

2007 *Pop Culture: An Overview*, in "Philosophy Now", n. 64, pp. 6-7 (https://philosophynow.org/issues/64/Pop_Culture_An_Overview; ultima consultazione: 14/06/2024).

Deleuze, G. e Guattari, F.

1980 *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris.

Dewey, J.

1980 *Art as experience*, Penguin Putnam, New York.

Frith, S.

1983 *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock 'n' Roll*, Constable, London.

Eco, U.

1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.

1983 *L'antiporfirio*, in G. Vattimo e P. A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano.

1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.

1990 *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.

1997 *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano.

2007 *Dall'albero al labirinto*, Bompiani, Milano.

Garroni, E.

2010 *Creatività*, Quodlibet, Macerata.

Garroni, E. e Hohenegger, H.

2011 *Introduzione*, in I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino.

Greimas, A.J.

2001 *Del Senso*, Bompiani, Milano.

Greimas, A.J. e Courtés, J.

2007 *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Mondadori, Milano.

Goodman, N.

1976 *Languages of Art*, Hackett Publishing Company, Indianapolis.

Hennion, A.

1983 *The production of success: An anti-musicology of the pop song*, in "Popular Music", n. 3, pp. 159-193.

Kant, I.

2011 *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino

Malafouris, L.

2013 *How things shape the mind*, The MIT Press, Cambridge (MA).

Marino, G.

2020 *Frammenti di un disco incantato*, Aracne, Canterano.

Matteucci, G.

2019 *Estetica e natura umana*, Carocci, Roma.

Mazzoni, G.

2005 *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna.

McKenna, T.

1991 *The Archaic Revival*, HarperCollins, New York.

Middleton, R.

1994. *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano.

Noë, A.

2015 *Strange Tools: Art and Human Nature*, Hill and Wang, New York.

Paolucci, C.

2010 *Strutturalismo e interpretazione*, Bompiani, Milano.

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

2021 *Cognitive Semiotics: integrating signs, minds, meaning and cognition*, Springer, Dordrecht.

Peirce, C.S.

1960 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. I-VI, Harvard University Press, Cambridge (MA).

Phillips, J.

2006 *Agencement/Assemblage*, in "Theory, Culture & Society", vol. 23, n. 2-3), pp. 108-109.

Piana, G.

1978 *Elementi di una dottrina dell'esperienza. Saggio di filosofia fenomenologica*, Il Saggiatore, Milano.

1988 *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Guerini e Associati, Milano.

Pound, E.

1985 *I Cantos*, Mondadori, Milano.

Pousseur, H. (a cura di)

1976 *La musica elettronica*, Feltrinelli, Milano.

Sedda, F.

2013 *O ser e a Enciclopédia. Sobre a obra semiótica de Umberto Eco*, in Darcilia M.P. Simões (org.), *Semiótica, Linguística e Tecnologias de Linguagem. Home-nagem a Umberto Eco*, Rio de Janeiro, Dialogarts, 2013, pp. 119-155.

Shusterman, R.

2023 *La fine dell'esperienza estetica*, in Id., *Esperienza estetica e arti popolari*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 25-55.

Sini, C.

2004 *Metafisica e scienze normative*, in "Semiotiche", n. 2, pp. 115-123.

Stefani, G.

1987 *Il segno della musica*, Sellerio, Palermo.

Violi, P.

2007 *Lo spazio del soggetto nell'enciclopedia*, in C. Paolucci (a cura di), *Studi di semiotica interpretativa*, Bompiani, Milano, pp. 177-202.

Annalisa. Il vortice enciclopedico

In this paper, firstly I discuss Umberto Eco's notion of encyclopedia, with particular reference to the definition of a metalanguage: I claim that in an encyclopedic format every sign is to be understood as a token in translational relation with other tokens, and that every interpretation is to be understood as a use of tokens. Secondly, I confront encyclopedia with the *Weltanschauung* of pop culture, in order to show the mutual dependence between them. Thirdly, I observe that mass medialized tokens are those which offer the possibility to be used as metalanguage to the largest number of encyclopedic users and that they don't even censor the element of pleasure that is involved in semiosis and is otherwise often silenced by elitist metalinguistic tokens. Fourthly I focus on popular music tokens and I take Annalisa Scarrone's album *E poi siamo finiti nel vortice* as a case study in order to test my previous theoretical statements and develop some other remarks about the interplay of backing track and voice creating the idea of vortex, that can be seen as the proxy which listeners can use to frame semiotic activities. As a result, such a proxy displays that semiosis relies on the 'already said' which is stocked in encyclopedia and selected by a preliminary cut, to which user's voice has to arrange itself in order to produce both a 'classical' subject (individual vocality, as opposed to backing track) and a 'synoptic' subject (the overall voice of the song, the principle of the vortex); and that pleasure is involved as the effect of participation in the making, as it combines personal and impersonal instances resulting in a satisfying appropriation of signs to deliver an expression. In conclusion, I draw attention to the ethical dimension of the notion of encyclopedia, for it allows everyone in the community to appropriate and expand sense.

KEYWORDS: Popular music studies; Interpretative semiotics; Umberto Eco; Aesthetics; Material engagement theory.

Annalisa. Il vortice enciclopedico

In questo articolo, in primo luogo si discute la nozione di enciclopedia di Umberto Eco, in particolare riferimento alla possibilità di definire un metalenguaggio: l'idea è che in un formato enciclopedico ogni segno debba essere inteso come un'occorrenza in relazione traduttiva con altre occorrenze e che ogni interpretazione debba essere intesa come un uso di occorrenze. In secondo luogo, l'enciclopedia è messa a confronto con la *Weltanschauung* della cultura pop, al fine di mostrare la mutua dipendenza tra esse. In terzo luogo, si osserva che le occorrenze che pos-

sono essere utilizzate come metalinguaggio da parte del maggior numero di utenti dell'enciclopedia sono quelle oggetto del consumo di massa, e che esse non censurano l'elemento di piacere coinvolto nella semiosi, spesso silenziato in occorrenze metalinguistiche elitarie. In quarto luogo, ci si concentra sulle occorrenze di musica pop, selezionando l'album *E poi siamo finiti nel vortice* di Annalisa Scarrone come caso di studio per testare le precedenti affermazioni teoriche e sviluppare ulteriori osservazioni sull'interazione tra base musicale e voce, attraverso cui si produce un'immagine di vortice che procura agli ascoltatori un inquadramento delle attività semiotiche. Nel procurare tale inquadramento, l'immagine così prodotta mostra che la semiosi si basa sul "già detto", che è conservato nell'enciclopedia e selezionato tramite un taglio preliminare, con il quale la voce dell'utente deve arrangiarsi per produrre sia un soggetto "classico" (la vocalità individuale, in contrasto con la base musicale) sia un soggetto "sinottico" (la voce complessiva del brano, il principio del vortice); mostra inoltre che il piacere appare come effetto della partecipazione al processo di combinazione di istanze personali e impersonali, nel quale ha luogo un'appropriazione soddisfacente dei segni a produrre un'espressione. In conclusione, si richiama l'attenzione sulla dimensione etica della nozione di enciclopedia, in quanto permette a tutti i membri della comunità di appropriarsi del senso e di espanderlo.

PAROLE CHIAVE: Popular music studies; semiotica interpretativa; Umberto Eco; Estetica; Material Engagement Theory.