

Dalla focalizzazione delle canzoni allo spazio diegetico e non-diegetico

Sulle strategie filmico-audiovisive nella *popular music*

Premessa

Vorrei iniziare il presente saggio con una nota personale, spero concessa data la natura del contesto. A parte le ragioni squisitamente scientifiche (che spiegherò tra breve) che mi hanno spinto a occuparmi dell'argomento in oggetto, esiste un motivo privato che si riconduce alla mia relazione di amicizia con Luca Marconi. L'idea delle strategie filmico-audiovisive nella *popular music* è stata infatti il tema della mia ultima conversazione “dotta” con Luca, quando chiesi un suo parere su cosa ne pensasse della mia intenzione di scrivere a riguardo. Dopo quella corrispondenza, ve ne fu solo un'altra, di tipo extra-academico (e per altro molto piacevole, cosa che costituisce un piccolo fattore di consolazione per me). E poi più niente. Poi ci fu la terribile notizia.

Questo argomento dunque mi associa a Luca in tre modi: primo, è l'ultimo argomento di ricerca che abbiamo discusso assieme; secondo, è un argomento al quale lui era interessato e sul quale aveva scritto qualcosa che riteneva pertinente (come spiegherò tra poco); terzo, è qualcosa che avrebbe potuto sfociare in un lavoro a quattro mani, ipotizzato in quella corrispondenza. La conversazione rimane privata, naturalmente, ma mi fa piacere, giusto per dare l'idea della mia stima nei suoi confronti, menzionare che la mia risposta fu: «ne sarei onoratissimo. Sarebbe come se Djokovic mi chiedesse di fare due tiri a tennis con lui».

Fatta questa premessa, veniamo a ragioni più squisitamente accademiche. All'idea di occuparmi delle strategie filmico-audiovisive nella *popular music*, Luca aveva risposto spedendomi un suo saggio pubblicato nel 2009. Il titolo era *Nell'aria e nella stanza. Le relazioni tra la musica e le parole nelle canzoni* (MARCONI 2009). A quelle riflessioni – era l'abbozzo di ipotesi di cooperazione – io avrei aggiunto le mie, e avremmo poi lavorato insieme per rendere il tutto più organico. Purtroppo, quell'ipotesi non potè nemmeno iniziare a

concretizzarsi, perché io misi quell'idea “a marinare” per un po' di tempo, come spesso faccio per fare ordine nella mia testa, e improvvisamente quel po' di tempo, per i noti motivi, si rivelò essere troppo tardi. Per questo, Luca non ebbe mai l'occasione di leggere qualcosa di concreto da parte mia, e non so se avrebbe poi acconsentito all'idea di integrare il suo lavoro con il mio. Per una questione di rispetto, dunque, preferisco non azzardare questa sintesi ora, senza il suo consenso, piuttosto presenterò le mie tesi come “consapevoli delle sue”, ma sostanzialmente differenti, con un focus simile ma non sovrapponibile, e con l'idea semmai che questa sia un'ideale tavola rotonda che veda Luca e me tra i partecipanti, e che il mio intervento sia successivo al suo.

Introduzione

Della relazione tra testi audiovisivi e *popular music* ci si è occupati in tanti modi e secondo tanti approcci, e decisamente non è nelle intenzioni di questo saggio rivisitare – criticamente o meno – o anche solo sistematizzare tali contributi.¹ Possiamo solo fare degli esempi ed elencare delle tipologie: farò qui cenno alle tre (più sottogruppi) che considero maggiormente diffuse. Di certo l'approccio più tipico è quello di quando, dove e come la *popular music* è stata utilizzata nell'audiovisualità (si pensi, ad esempio, a KLEIN 2009, su *popular music* e pubblicità). Sottocategorie privilegiate di questo gruppo sono quelle riguardanti testi audiovisivi specificamente designati ad accompagnare, supportare o promuovere canzoni o repertori *popular*, come ad esempio il *musical*, il *videoclip*, il *rockumentary* ed altri (per esempio FRITH - GOODWIN - GROSSBERG 1993). A seguire, si è parlato molto del rapporto specifico tra registi/e e *popular music*, o tra musicisti/e *popular* e audiovisualità, o anche tra compositori e compositrici di colonne sonore e *popular music* (io stesso ho aderito a questi *trend* in più di un caso, si vedano MARTINELLI 2008 e 2014). Infine, si è parlato della rappresentazione audiovisiva della *popular music* come “fenomeno” – sociale, culturale, ecc. (per esempio JAMES 2016).

A mio avviso (ma è un calcolo approssimativo, suscettibile di errore), si è parlato significativamente meno della presenza nella *popular music* di stilemi più tipici, se non addirittura pertinenti, all'audiovisualità. Non che l'argomento sia ignorato, anzi. Il

¹ In questo saggio preferisco riferirmi all'audiovisualità in senso complessivo, e non solo alla filmicità, pur consapevole che il cinema rimane la matrice della stragrande maggioranza delle strategie di rappresentazione che discuterò in questa sede. Allo stesso tempo, e soprattutto nell'era di Netflix, Amazon Prime etc., non ha più tanto senso escludere a priori delle forme di testo che hanno non solo appreso a pieno la lezione impartita dalla decima musa, ma in alcuni casi (si pensi a serie come *Twin Peaks* o *Breaking Bad* o registi/e di videoclip come Michel Gondry o Chris Cunningham) si sono fatte promotrici di forme espressive ed estetiche del tutto autonome e non derivative.

problema è semmai opposto: viene dato per scontato, anche dagli autori stessi, che una canzone, anch'essa forma d'arte estesa per unità di tempo e dunque intrinsecamente narrativa, possa condividere con un testo audiovisivo una serie di strategie di rappresentazione. In più di un'intervista, per esempio, Paul McCartney ha descritto l'approccio compositivo al pezzo *Band on the Run* (di chiara struttura tripartita, a mo' di suite), come quello di un film in tre sequenze: la prigionia dei protagonisti (la parte che inizia con «Stuck inside these four walls»), il piano di evasione (quella il cui testo inizia con «If I ever get out of here») e infine la fuga vera e propria (la parte più nota e orecchiabile, che inizia con «Well, the rain exploded with a mighty crash as we fell into the sun»). Il musicologo o la musicologa di turno possono naturalmente elaborare un tantino sul concetto, come ad esempio vediamo in FABBRI 2008 (pp. 203-206) a proposito di *Se telefonando*, ma comunque si tratta di paralleli e non di analisi comparate rigorose.

Il problema è che, dati per scontati o meno, questi riferimenti sono sempre abbastanza generici e di solito focalizzati su questioni filmologiche di ampio respiro: narrazione, montaggio, struttura generale, ecc. Quando e se, invece, si cerca di entrare nel merito di determinate e definite strategie di rappresentazione audiovisiva, si comincia a sentire la mancanza di una letteratura adeguata ed esaustiva. Proprio il desiderio di colmare un pezzo di questa lacuna è alla base del presente saggio, e allo stesso tempo Marconi (2009), pur indirettamente, proponeva già una serie di riflessioni riconducibili alla medesima esigenza.

Luca Marconi e il focus delle canzoni

MARCONI (2009), per ammissione dello stesso autore, costituisce uno sviluppo di MARCONI (2007) basato sulla tesi di fondo che «ogni canzone sia un testo sincretico la cui presa di posizione rispetto al coevo sistema dei generi di canzone si manifesta attraverso l'invito, rivolto all'ascoltatore modello, a condividere i valori che guidano le azioni sulle quali essa focalizza la sua attenzione» (MARCONI 2009, p. 85). Lo scopo principale del saggio è quello di sviluppare una «tipologia dei soggetti delle azioni focalizzate dalle canzoni» (*ibidem*) a livello sia prettamente musicale che testuale (inclusa l'area di interazione dei due livelli), con – per la cronaca – un'applicazione empirica del modello alla celebre canzone di Gino Paoli *Il cielo in una stanza*. Marconi classifica questi soggetti secondo cinque categorie (*ivi*, pp. 85-94), per le quali (per coerenza tra le parti) fornirò qui esempi presi dal repertorio di un unico cantautore. Ho scelto Sergio Caputo per via della sua rinomata ricchezza

testuale e (forse meno apprezzata) musicale, e anche per una certa sua teoria che illustrerò al punto 5. Le categorie sono:

1. *Canzoni focalizzate sul locutore.* Il locutore è una figura differente dal cantante/performer in senso stretto. È piuttosto la voce “parlante” (e cantante) di una canzone, che ci dice delle cose in quanto la canzone stessa (avendo una melodia e un testo) richiede che qualcuno ci dica quelle cose. In questo senso, e inaugurando la nostra stringa di esempi presi dal repertorio di Sergio Caputo, il locutore di una canzone scritta e cantata dal cantautore romano non è necessariamente quest’ultimo, ma può essere chiunque, fatte salve le peculiarità inerentemente comunicative di tipo fatico del pezzo. Per altro, scorrendo l’elenco di tratti pertinenti a questo tipo di focalizzazione (*ivi*, pp. 86-88), ne emerge una che si addice particolarmente alle strategie musico-testuali di Sergio Caputo: «il frequente uso di interpellazioni dell’enunciatario delle parole cantate [...], che simulano una comunicazione diretta che assomigli a una chiamata» (*ivi*, p. 87). In Caputo troviamo spessissimo forme di comunicazione diretta (interiezioni, appellativi, vezzeggiantivi) inserite in contesti melodici che ne simulano efficacemente il loro utilizzo nel parlato: «...e fissi un muro finché non sei più solo... Hey! [N.d.A. semi-parlato e leggermente enfatico, grazie anche al *break* che lo precede e che lo mette in primo piano] Lo senti anche te» (da *Un lentissimo rock* – canzone dell’album *Egomusicocefalo*); oppure «Igor, guarda qua! [N.d.A. semi-parlato con tono vagamente seccato] La tintoria mi ha rovinato il frac!» (da *Il pianeta Venere* – canzone dell’album *Effetti personali*).
2. *Canzoni focalizzate sul protagonista.* Sia che l’autore parli in prima persona e si configuri dunque come protagonista (autobiografico o fittizio che sia) del suo pezzo, e sia – soprattutto – se la canzone è in terza persona, possibilmente citando nomi, luoghi e tempi, l’ascoltatore o l’ascoltrice percepiscono una storia, con i suoi personaggi, i suoi eventi, e possono essere diretti a focalizzarsi su quelli. L’esempio ad hoc, qui, è una delle canzoni più celebri di Sergio Caputo – *Il Garibaldi innamorato* (da *Ne approfitto per fare un po’ di musica*).
3. *Canzoni focalizzate sul corifeo.* Il corifeo era il capo-coro nel teatro greco. Con questa denominazione sfumata di aulico, Marconi si riferisce a quelle canzoni che sostanzialmente esercitano una funzione conativa sull’ascoltatore o l’ascoltrice, invitandolo/a a reagire, soprattutto in senso motorio. Ogni canzone che inviti a

ballare o a muoversi in genere tende ad attivare questa tipologia. Sergio Caputo, che notoriamente si è spesso cimentato in quei generi ballabili dell'area latino-americana, ce ne fornisce un celebre esempio (già dal titolo) con *Italiani, mambo!* (dall'omonimo album).

4. *Canzoni focalizzate sull'autore.* Mutuando dalle fenomenologia di Merleau-Ponty (1960), Marconi precisa che fino ad ora ci si era concentrati su istanze semiotiche «trasparenti», ovvero su una focalizzazione delle azioni significate dalle canzoni stesse (banalmente: ciò di cui una canzone parla). In questa quarta categoria, le istanze divengono «opache», ovvero l'attenzione adesso si concentra «sulle azioni produttive inferibili considerandone le caratteristiche» (MARCONI 2009, p. 91). Ascoltando la canzone, ci interessa capire quanto ci sia di autobiografico, di autentico, di commerciale, di impegnato, ecc., nelle intenzioni dell'autore. Così, ad esempio, nell'ascoltare un brano come *Un'anima in pena* (su *Sogno Erotico Sbagliato*) ci chiediamo se si tratti di un brano autobiografico, se Sergio Caputo si riferisca a un periodo particolarmente difficile della sua vita, chi abbia perso («Sono un'anima in pena, da quando ho perso te»), che tipo di perdita sia (morte? Litigio? Separazione temporanea? Definitiva?), e avanti così.
5. *Canzoni focalizzate sul performer.* In questa tipologia, rientrano tutte le versioni di una canzone che appaiono successivamente a quella data canzone di riferimento, che è cronologicamente *prima* (potremmo definirla “originale”, se non fosse per la problematicità del concetto): *cover*, rifacimenti, versioni dal vivo, ecc. In Sergio Caputo non solo troviamo un catalogo variegato di versioni *live* (album come *Ne approfitto per fare un po' di musica* o *La notte è un pazzo con le mèches*) e rifacimenti (acustici, come ad esempio l'album *Oggetti smarriti*, “aggiornati”, come *Un sabato Italiano. 30 anni*, in altra lingua, come *Sergio Caputo en France*, ecc.), ma veniamo anche a conoscenza della personale filosofia dell'autore che la versione originale di una canzone in realtà non è la sua versione definitiva. «È che nelle versioni in studio senti un pezzo come è stato suonato la prima volta [...] senza una storia. Per me invece un pezzo è un po' come un pugile: non ha veramente un'anima finché non si è fatto spaccare le ossa davanti alla gente» (CAPUTO 2008, p. 12). Ovvero: la “forma” definitiva di una canzone avviene attraverso versioni successive, attraverso i “cazzotti” che prende sul palco. Si tratta di qualcosa che non troviamo solo nel repertorio del cantautore romano, ma in chiunque, soprattutto in quei pezzi

ripetutamente eseguiti in concerto. Celebri “cazzotti” sono l’«eeeh!» ormai ufficialmente inserito nel pezzo di Vasco Rossi *Alba chiara* dopo il verso «sei chiara come un’alba», o il *riff* di *Generale* di Francesco De Gregori, che, da semplice e sommessa frase eseguita dal piano, si è trasformato in un coro *singalong* dell’intero pubblico, divenendo il passaggio più epico del pezzo.

Spazio diegetico e quarta parete

Al di là delle caratteristiche e dei meriti intrinsechi dell’analisi di Marconi, quello che ci appare particolarmente degno di nota, nel contesto in cui ci stiamo muovendo qui, è che i cinque *focus* si prestano facilmente a una traslazione in campo audiovisivo (e, per altro, era proprio questo lo spirito con il quale Luca sottopose il suo saggio alla mia attenzione). Addirittura, in alcuni casi esse sembrano particolarmente pertinenti all’audiovisualità, persino più che alla musica in sé e per sé. Se guardiamo al cinema e ai lungometraggi, possiamo ad esempio pensare a un *focus* sul locutore in quei film dove si instaura un contatto abbastanza evidente, ed evidenziato, tra testo e lettore/lettrice, ma senza che questo renda l’autore/autrice troppo identificabile e in ultima analisi insostituibili (cosa che invece dirigerebbe il *focus* più sull’autorialità o sulla performance). In altre parole, se le ripetute violazioni della “quarta parete” di Woody Allen sono troppo personali per essere fatte da chiunque, quelle che appaiono in un film come *High Fidelity*, di Stephen Frears, hanno per protagonista un attore, John Cusack, che si fa semplice (e, nonostante la sua bravura, intercambiabile) portavoce dei pensieri dell’autore – che per altro non è nemmeno Frears, ma lo scrittore Nick Hornby, da un cui libro è tratto il film. Non credo vi sia bisogno di fornire esempi cinematografici di «focalizzazione sul protagonista», visto che si tratta della maggioranza dei film esistenti, e passerei dunque alla terza categoria, che secondo me si può identificare in tanti di quei film di genere il cui scopo principale è provocare una reazione (di solito emotiva ma anche motoria): penso all’horror, alla pornografia, al comico, ecc. La quarta categoria, quella focalizzata sull’autore, è decisamente più tipica del cinema che della *popular music*: basti solo pensare all’esistenza di una specifica “*auteur theory*” nella filmologia. Si pensi a Fellini, a Hitchcock, alla *Nouvelle Vague*, e così via. Infine, la focalizzazione sul performer ci permette, a mio avviso, non solo di evidenziare quei film più direttamente corrispondenti alle riflessioni di Marconi (ovvero i sempre più frequenti *remake* e in parte i *sequel* e i *reboot*), ma anche di far emergere una casistica di pellicole indissolubilmente legate all’attore o all’attrice che li interpreta. Nel cinema italiano, ad

esempio, è paradigmatico il caso di Totò, che interpretava film i cui titoli includevano spesso il suo nome, e non quello del personaggio che interpretava (per dire: *Totò a colori*, non *Antonio Scannagatti a colori*). L'identificazione tra testo e *performer*, in questo caso, è pressoché totale. È significativo che nell'immaginario collettivo italiano, i film girati da Totò siano sempre stati film di Totò, e non con Totò, nonostante fossero in realtà film di Steno, Mattoli, Bragaglia, Mastrocinque e compagnia.

Proprio quella violazione della quarta parete cui facevo cenno sopra costituisce un secondo punto di contatto importante. Tutte e cinque le tipologie, infatti, sembrano muoversi con disinvoltura al di là, al di qua e sulla quarta parete della finzione artistica, permettendoci di approfondire un discorso spesso solo accennato nelle analisi comparate tra filmologia e musicologia, e, per altro, spesso secondo definizioni e concettualizzazioni differenti (cfr. HERLINGHAUS 2006): quello, ovvero, dello spazio diegetico e non-diegetico – più lo spazio “reale” (quello abitato dal pubblico).

Quando guardiamo un qualsiasi testo audiovisivo o letterario, la presenza di queste tre dimensioni è ad un tempo chiara e cruciale. *In primis*, ci siamo noi, seduti a guardare un film, un programma televisivo, il video di un OVP (piattaforma video online) o quant’altro: noi occupiamo la dimensione del reale, generalmente aliena al testo audiovisivo, salvo appunto casi di coinvolgimento come quelli citati di Woody Allen, o come quelli (ben più tipici) di programmi come i telegiornali, i quiz telefonici e altri che violano la quarta parete per principio. Oltre a questo, un’altra forma importante, in parte complementare alla precedente, di coinvolgimento del reale nel testo fittizio è la famigerata collaborazione pubblico-testo evidenziata in Eco 1979.

Dinanzi a noi c’è la rappresentazione di un mondo possibile (che è sempre almeno parzialmente fittizia, anche quando vuole essere sovrapponibile al reale, come può essere una notizia data al telegiornale), per la durata del quale, noi pubblico decidiamo di collaborare “credendoci”, o in senso letterale (per esempio telegiornale, documentario, evento sportivo, ecc.), o in senso più emotivo-ludico (per esempio, film di fantascienza, cartone animato, video musicale, ecc.). Questo spazio si dice appunto diegetico, e al suo interno possiamo vedere giganteschi gorilla che si arrampicano sull’Empire State Building, donne ripetutamente pugnalate sotto una doccia, uomini che francamente se ne infischiano di quello succederà alla compagna che stanno lasciando, e via dicendo. Diegetico è tutto quello che accade all’interno di questo spazio.

Tuttavia, tra noi e questo spazio c'è una “terra di mezzo”, che non appartiene né alla realtà e né alla finzione *tout court*. Quando vediamo Anthony Perkins massacrare di pugnalate la povera Janet Leigh, sentiamo anche delle insistite e ficcanti note di violino in staccato raccolte da microfoni piazzati vicino allo strumento, in modo da catturarne bene anche l'attacco. Quelle note spaventose Janet Leigh non le sente, e, nella tragedia che sta vivendo in quel momento, si tratta di una piccola consolazione, visto che la malcapitata è terrificata già di suo. Quelle note, partorite dal genio di Bernard Hermann, non le sente nessuno dentro lo spazio diegetico di *Psycho*. Le sentiamo noi, e contribuiscono, non di poco, a farci trattenere il respiro durante quei celeberrimi 22 secondi. Ma allo stesso tempo, quella musica non è con noi, non è nel reale. Si trova appunto in quello spazio di mezzo che chiamiamo non-diegesi o extra-diegesi. A quello spazio non appartiene solo la colonna sonora, ma di fatto qualunque elemento o atto cinematografico può assumere una dimensione diegetica o extra-diegetica: una lettera tenuta in mano da un personaggio ci mostra delle scritte di tipo diegetico, ma una carrellata di titoli di coda ci mostra delle scritte non-diegetiche. Un'inquadratura che riflette il punto di vista di un personaggio è diegetica, ma se è girata con una gru diventa non-diegetica; e via dicendo.²

Ora, quando trasliamo il tutto in campo musicale, e in particolare nelle canzoni, la presenza di uno spazio diegetico ci appare molto ovvia. È la canzone stessa, con il suo testo, a essere diegetica. Si tratta di uno spazio abitato da donne che mettono l'amore sopra ogni cosa, da uomini eleganti con *papillon* di seta blu, da bambini che non hanno bisogno di istruzione, da alberghi situati su autostrade scure e deserte, ecc.

I problemi sorgono quando cerchiamo di identificare degli elementi non-diegetici. In senso generale e concettuale non si tratta di un compito particolarmente difficile: è appunto Marconi stesso che ci indica la strada quando, per fare un esempio, fa cenno al corifeo come ad uno che, di fatto, viola la quarta parete, invitandoci a ballare, a fare un altro giro di *twist*, a farne un altro ancora e a gridare a un tempo – e lasciamo per un attimo da parte il fatto che, in quasi tutti i casi, questi non sono inviti a ballare ma a fare sesso. In questo senso, la canzone per intero può muoversi da un piano strettamente diegetico a uno che si rivolge esplicitamente al pubblico. A dirla tutta, poi, la violazione della quarta parete è quasi un tentativo di finire direttamente nella realtà – non a caso si parla di “rottura” del muro immaginario («*breaking the fourth wall*»). Meno esplorato è invece il territorio di quei

² Per una descrizione più accurata, si veda MARTINELLI 2020a, pp. 104-113.

tratti, musicali e testuali, che si posizionano esattamente sullo spazio non-diegetico, restandoci, e non rompendo proprio niente.

Diegesi, non-diegesi, formalità, non-formalità

Per identificare questi tratti, suggerisco di introdurre, accanto a diegetico e non-diegetico, altri due termini similmente contraddittori che ci permettano di costruire un classico quadrato greimasiano: formale e non-formale. Per spazio formale intendo tutto ciò che venga designato “ufficialmente” e “convenzionalmente” alla canzone – tutto ciò che si è deciso di fare, che è conveniente fare e che è utile fare. Per esempio, formale è il testo di una canzone che troviamo sul libretto del cd, su azlyrics.com, o – per chi ha la mia età – su un numero di *TV Sorrisi e Canzoni*. Non-formali saranno invece tutte quelle parti di testo (spesso semplici esclamazioni, come «Yeah», «Hey», «Alright» – ma non solo) che vediamo spesso apparire in una canzone, specialmente in versioni dal vivo, ma che in genere non troveremo nelle trascrizioni ufficiali del testo. Per rifarci a un esempio precedente, «sei chiara come un’alba» sarà formale e il “tamarrissimo” «eeeh!» sarà non-formale. Formali sono tutte le procedure di registrazione che ci si accorda di eseguire ai fini del miglior risultato possibile, a prescindere da quali di queste procedure si sentiranno nel prodotto finale. Ad esempio, è formale che all’inizio del pezzo ci sia un conteggio per coordinare il BPM tra i vari musicisti, ma non è detto che quel conteggio, pur registrato, venga poi incluso nel prodotto finale. Anzi, fatti salvi alcuni casi (*Good Lovin’* dei Young Rascals, *I Saw Her Standing There* dei Beatles, *She Looks Like Fun* degli Arctic Monkeys, ecc.), la stragrande maggioranza dei pezzi pubblicati non include quel conteggio. Il conteggio, invece che a voce, col classico «One, two, three, four», può essere eseguito in altro modo, per esempio, e tipicamente, con le bacchette della batteria, e questa, pure, è una procedura formale (la sentiamo ad esempio in *Vertigo* degli U2 o in *Precious* dei Pretenders), ma anche questa appare di rado nel prodotto finale.

Rimanendo nello stesso esempio, considereremo non-formale un conteggio sbagliato, intenzionalmente o meno, come ad esempio sentiamo in *Hello It’s Me* di Todd Rundgren (con tanto di false partenze), o anche l’assenza di conteggio laddove servirebbe, o la sostituzione del conteggio con qualcos’altro, come sentiamo nella prima take di *A Day in the Life* (pubblicata sul volume II della *Beatles Anthology*), dove, invece di contare, John Lennon pronuncia un ritmato «Sugarplum fairy, sugarplum fairy». Infine, è anche non-formale la presenza di un conteggio laddove non serve. La stessa *Vertigo* degli U2 parte sì

con il click di Larry Mullen jr. sulle bacchette, ma poi, a canzone già iniziata, sentiamo una voce che effettua un altro conteggio – in spagnolo per altro, e sbagliando, credo intenzionalmente, i numeri: il risultato è uno, due, tre, quattordici. Tale conteggio è chiaramente pleonastico nella sua funzione formale (la *band* è già ritmicamente coordinata e il pezzo è già cominciato), e se ne deduce che per gli U2 “ci stava bene” e assolveva altre funzioni, per esempio quella di un’iniezione extra di dinamicità per un pezzo che ambisce visibilmente a qualificarsi come “energetico” e “feel-good”.

Stabilito questo, e trattandosi dunque di quadrato semiotico, ci interesseranno le quattro combinazioni che emergono dall’interazione dei quattro termini, secondo le note relazioni di contrarietà, sub-contrarietà e complementarità (tralasciamo le più astratte combinazioni in diagonale – quelle della contraddittorietà). Ne derivano le seguenti quattro tipologie:

Formale/Diegetico. È la configurazione più classica ed è l’unica parte indispensabile di questo quadrato, nel senso che c’è sempre e che costituisce la canzone vera e propria, così come la conosciamo e vediamo pubblicata. È una dimensione “formale” perché appunto queste sono i tratti – parole e musica – ufficiali di un brano. Ed è “diegetica” perché occupa lo spazio semiotico interno della finzione musicale. Il brano, idealmente, può essere anche fedelissimo alla realtà (come, ad esempio, in certi pezzi autobiografici), ma ciò non toglie che esso si sviluppi in un contesto di vera e propria rappresentazione, e dunque si costituisca come diegesi. Non ritengo necessario fornire degli esempi, visto che stiamo probabilmente parlando di tutte le canzoni (ma dovrò dare un’occhiatina al repertorio di Frank Zappa, prima di dirlo con certezza).

Non-formale/Diegetico. Con questa combinazione entriamo in un ambito più interessante (ai fini di questa analisi) e, in linea di massima, tipico della *popular music*. Sono non-formali e diegetici quei tratti che esulano dalla versione ufficiale di una canzone (per esempio, appunto, i testi che spesso troviamo stampati nel *booklet* di un album), ma che ne rinforzano ufficiosamente il senso. Rimanendo all’esempio dei testi, possono essere sia parole/espressioni di senso compiuto e sia interiezioni ed esclamazioni. A questa categoria appartengono tipicamente i vari «Yeah!», «Ooh!», «Alright!» che tanti pezzi rock esibiscono in vari punti, ma – non di rado – anche vere e proprie parole o frasi già presenti nel testo ufficiale. Si tratta di episodi ancora “diegetici”, perché continuano ad

appartenere allo spazio semiotico interno della canzone. Idealmente, è sempre il “protagonista” del testo (e non il cantante) a parlare, come se avesse un copione da recitare (il testo ufficiale), ma non disdegni di variare sul tema per apparire più sincero e persuasivo.

Per chiarirci e avere un’idea abbastanza completa del catalogo di esclamazioni e parole utilizzabili in un testo diegetico-informale, basterebbe prendere nota di quello che succede durante la coda di *Hey Jude*, quella del «Na-na-naaah». Durante questa parte, e più distintamente a partire dal minuto 3'57", Paul McCartney (autore e prima voce del pezzo) comincia a esibirsi in una serie di vocalizzi, ora di senso compiuto, ora no, che sottolineano il culminare di ogni giro del coro, e/o la sua parte intermedia (quella che transita dall’accordo di mi bemolle maggiore a quello di si bemolle maggiore – il pezzo, notoriamente, è in fa maggiore). Naturalmente, nessuna pubblicazione ufficiale del testo riporta quello che esattamente viene pronunciato/cantato/gridato da McCartney in questa occasione, tuttavia ho fatto un personale tentativo di trascrizione (che probabilmente contiene varie imprecisioni, per le quali mi scuso):

Ju-Jude Hey Judy Judy Judy Judy Ow, Wow!
Ow hoo, nah nah nah
Joo-Jude Joo-Jude Joooo...
Na-na-na-na-na, yeah yeah yeah
Yeah you know you can make it, yeah Jude, you’re not gonna break it
Don’t make it bad Jude
Take a sad song and make it better
Jude, Hey Jude, Waaaah-oooow
Ooh, Juuuude
Yeah
Hey, hey, hey, hey-yay-yay-yay
Hey, hey, hey
Now Jude Jude Jude Jude Jude Jude, yeah yeah yeah yeah
Wow yeah yeah
Ah nanananananana cause I wanna
Nanananana ... nananananlalalalala ow ow ow

Ora, in questo tipo di testo possiamo notare due cose fondamentali: 1) si tratta di un testo non formale, nel senso che non è né quello ufficialmente pubblicato nelle varie sedi in cui il testo è reperibile (raccolte di testi o spartiti dei Beatles, *compilation album*, siti internet, ecc.), né quello che appare dal manoscritto originale personalmente redatto da McCartney; 2) rimane un testo diegetico, perché a parlarci è sempre il “protagonista della canzone”, interpretato da McCartney, ma che, a essere rigorosi, non

è McCartney, e che si rivolge a un personaggio immaginario (Jude).³ Nel caso specifico, essendo la canzone un classico invito mccartniano all'autostima e alla fiducia in se stessi come veicoli per risolvere i problemi e "aggiustare le cose" (è il significato della metafora del «migliorare una canzone triste»), il protagonista rinforza il messaggio con una serie di esortazioni emotivamente positive (ripetendo il nome, aggiungendoci vari «Hey», «Wow» e «Yeah», ecc.), ripetendo alcuni passaggi del testo ufficiale, ma con melodia differente («don't make it bad», «Take a sad song and make it better»...) o addirittura aggiungendoci piccole variazioni («Yeah you know you can make it, yeah Jude, you're not gonna break it»).

Attenzione però a non pensare che queste categorie siano solo applicabili al testo di una canzone. Ad esempio, è non-formale e diegetica la celebre variazione sul *riff* di *Smoke on the Water* che Ritchie Blackmore dei Deep Purple esegue nel live *Made in Japan*. Al di là della sua intrinseca funzione di "sorpresa" per il pubblico di quei concerti, la variazione ha anche una sua *raison d'être* estetica, in quanto crea un interessante ibrido tra *riff* e intro nel lavoro della chitarra. O persino una finta "falsa partenza", se si pensa al fatto che Blackmore fa una pausa piuttosto marcata al termine della variazione (sottolineata da un colpo di *power chord* che sa tanto di punto esclamativo – a proposito di *focus* sul locutore), prima di riprendere con la regolarità che si sente anche nella versione "ufficiale" in studio (su *Machine Head*), e che via via vede comparire gli altri strumenti.

Formale/Non-diegetico. Con questa categoria entriamo ora nell'ambito meno esplorato dello spazio concettuale di una canzone – quello appunto della non-diegesi. Per far questo dobbiamo porci con la stessa forma mentis dell'esempio di *Psycho* e della colonna sonora di Hermann. Un qualcosa, ovvero, che percepiamo noi (il pubblico, la realtà) ma che non è con noi, e qualcosa che proviene sì dal film, ma che non vi sta dentro (si scherzava appunto su Janet Leigh che "non sente" i violini mentre viene pugnalata da Perkins – e non li sente nemmeno Perkins, ovviamente). Per identificare questa dimensione nelle canzoni, ci viene in aiuto un esempio che abbiamo già fatto, a proposito di pratiche

³ I più informati conoscitori del gruppo di Liverpool saranno sicuramente al corrente che l'ispirazione per *Hey Jude* arrivò dall'allora giovanissimo Julian Lennon, il figlio di John e Cynthia Lennon, da poco divorziati. McCartney decise di visitare il piccolo Julian (con il quale aveva un rapporto da vero e proprio zio adottivo), e durante il tragitto pensò a una canzone di incoraggiamento, le cui prime parole furono «Hey Jules, don't make it bad». Successivamente, come spessissimo accadeva e tuttora accade nelle composizioni di McCartney, avvenne una trasposizione da personaggio reale (Julian/Jules) a immaginario (Jude, che "suonava meglio", secondo la ricostruzione dello stesso McCartney), dandogli la forma e i contenuti che conosciamo oggi.

formali di registrazione. Un conteggio prima del pezzo, l'annuncio di una *take*, un veloce dialogo prima o durante il pezzo che serva lo scopo di dare istruzioni a un/a musicista, e altre simili amenità, sono tutte azioni che avvengono al di fuori dello spazio diegetico di un pezzo. Non sono, ovvero, parole o suoni interni alla rappresentazione (più o meno fintizia che sia) offerta dalla canzone. E allo stesso tempo, come già detto, sono "formali" perché si attengono a precise esigenze e convenzioni del far musica. Quando, dunque, questi elementi appaiono nella canzone (e abbiamo già detto che questo non avviene troppo spesso), andranno necessariamente inclusi in questa categoria.

Ad esempio, in *Go Let It Out* degli Oasis sentiamo sia un conteggio (a canzone già iniziata, ma mirato a far entrare la chitarra), e sia un invito, probabilmente rivolto al fonico, a inserire il basso dopo il primo ritornello: «pick up the bass!». Per la cronaca, vi sono casi, come quello di Daniele Silvestri in *Voglia di gridare* in cui tutte queste istruzioni vengono ritualizzate, metricizzate, e diventano dichiaratamente diegetiche: «Vorrei che tu partissi con un tempo *house* / Che iniziasse con via e che finisse con ciao / Nessun bisogno di una melodia / Devi solo ricordarti di partire quando dico via» (e al «via» parte in effetti la parte di batteria). Poi: «Adesso ci vorrebbero le note basse / Sono quelle che trascinano e che spaccano le casse / Niente di difficile, fai solo così / la, la, sol, si» (e ovviamente parte il *riff* del basso con le note suggerite – anche se poi quel si è in realtà un si bemolle, ma pazienza).

Non-formale/Non-diegetico. L'ultima combinazione del quadrato semiotico ci porta nell'area in assoluto meno frequentata, ma certo non meno affascinante. Un'area che, per altro, si sovrappone in parecchi casi a quell'ampia sfera dell'estetica dell'errore e della casualità di cui mi sono occupato in passato (si veda per esempio MARTINELLI 2010) e che mi piacerebbe sviluppare ulteriormente in futuro. In quell'occasione facevo riferimento a casi come l'inizio in feedback di *I Feel Fine*; o la disperazione di Ringo Starr alla fine di *Helter Skelter*, quando si lamenta di avere vesciche alle dita; o tanti musicisti elettronici, come Matthew Herbert, che programmaticamente "aspetta" l'errore per vedere se ne può trarre vantaggio nelle sue composizioni, o come gli Oval, che intenzionalmente "causano" degli errori (come il lettore cd danneggiato dell'album *Systemisch*, del 1994, che di fatto si iscrive alla sottocorrente della *glitch aesthetics*). Tutti questi esempi sono decisamente non-diegetici e decisamente non-formali. Ne possiamo aggiungere altri, come le già citate false partenze di Todd Rundgren in *Hello It's Me*, o la bussata di porta

seguita da una pennata sulle corde vuote dell'elettrica in *The Ballad of Peter Pumpkinhead* degli XTC, e così via.

Un episodio che a suo modo ha fatto la storia (anche perché, purtroppo, è probabilmente legato all'aborto spontaneo della protagonista, allora incinta) avviene nel brano dei Rolling Stones *Gimme Shelter*. Merry Clayton, la corista che venne assunta per duettare con Mick Jagger, soprattutto nel lungo finale del pezzo, e che appunto era incinta in quel periodo, eseguì la sua parte mirabilmente, lasciandoci una delle migliori performance vocali della storia del rock. Tuttavia, a tre minuti dall'inizio del pezzo, in corrispondenza dei versi «Rape, murder, it's just a shot away», la voce le si rompe per lo sforzo, facendola anche andare leggermente fuori tempo nella frase successiva. Al fronte di un errore tecnico che avrebbe probabilmente suggerito a un gruppo e un produttore più tradizionalisti di rifare la *take*, tutti quanti in studio si accorgono che quel momento ha aggiunto una quota di intensità e di *pathos* al pezzo tale da diventare di fatto il picco emotivo. Il primo ad accorgersene è proprio Mick Jagger, che emette un immediato «Woah!» di approvazione subito dopo l'errore (e che sentiamo bene nella versione finale del pezzo). Lungi dall'essere una classica esclamazione di supporto al testo (come i vari «Yeah!», «Hey!», «Alright!» di cui abbiamo già parlato), questa di Jagger era un diretto riferimento alla Clayton e a quello che era appena successo, al di fuori della diegesi di una canzone che in quel momento parla di stupro e di assassinio – e dunque c'è ben poco da fare «Woah!». Come dicevo, purtroppo, a seguito di quella circostanza, la Clayton ebbe un aborto spontaneo, che in molti hanno attribuito proprio allo stress e allo sforzo durante la registrazione.

Forme ibride e ambigue

A conclusione di questo saggio, si possono accennare anche a delle forme ibride e/o ambigue, a livello più o meno simbolico. Studiando i testi audiovisivi, infatti, troviamo una serie di combinazioni aggiuntive che permettono a diegesi e non-diegesi di cooperare e di non rimanere separate l'una dall'altra. Se prendiamo nuovamente l'esempio della musica da film, sappiamo, soprattutto dai musical, che certi episodi musicali diegetici possono tranquillamente coesistere con quelli non-diegetici. Gene Kelly ha appena accompagnato Debbie Reynolds a casa, e, sognante e innamoratissimo, se ne torna a casa propria nonostante la pioggia scrosciante. In mezzo alla strada comincia a intonare la celeberrima *Singing in the Rain*, ma, a livello diegetico, vediamo solo lui (per altro, appunto, per strada e

non su un palco o in studio di registrazione). Miracolosamente, però, a sostenerlo c'è un'intera orchestra, che sappiamo benissimo operare a livello non-diegetico. Le due dimensioni cooperano e la magia del musical è bella e servita. In *Back to the Future*, che, come ho suggerito in MARTINELLI (2020b), si può considerare un piccolo compendio dei vari utilizzi della musica in un film, ci vengono presentate anche una serie di interessanti situazioni ambigue. La prima di queste ci appare già dopo pochi minuti, allorché la prima di tre esecuzioni del pezzo trainante del film, *The Power of Love* di Huey Lewis & The News, viene eseguita. Il protagonista Marty (Michael J. Fox) ha appena parlato con il suo amico scienziato "Doc" Brown (Christopher Lloyd) e, informato di un esperimento che avrebbe spostato tutti gli orologi indietro di 25 minuti, capisce di essere drammaticamente in ritardo per la scuola. Per arrivarci il prima possibile usa il suo *skateboard*, maneggiandolo con grande padronanza. L'introduzione di una delle abilità principali di Marty (come ho spiegato appunto in MARTINELLI 2020b) richiede che venga eseguita *The Power of Love*, e così è: Marty esce dal laboratorio di Brown, afferra lo *skateboard* e se ne va – la canzone inizia. È interessante notare che, mentre la traccia è chiaramente udibile in modo non diegetico, come "colonna sonora", vediamo anche Marty che indossa le cuffie e ascolta musica da un *walkman*. Il suggerimento, quindi, è che Marty possa effettivamente ascoltare proprio questa canzone, fornendo anche a quest'ultima un valore diegetico. L'ipotesi ha senso anche perché Marty e la sua band stanno per eseguire la stessa canzone al provino del ballo della scuola, lo stesso giorno: è ragionevole che Marty voglia ripassare la canzone ancora una volta per assicurarsi di ricordare tutte le parti. Per questo motivo, questo particolare episodio musicale si configura in senso ambiguo tra diegesi e non-diegesi.

Riusciamo dunque a immaginarci qualcosa di simile anche nelle canzoni, posto che abbiamo già assodato che sia possibile individuarvi uno spazio non-diegetico? Un bell'esempio di ambiguità proviene nuovamente dal meraviglioso mondo dei *count-in* delle canzoni, e nuovamente dai Beatles. È possibile che sia stato già detto da qualcuno, ma mi ha sempre fatto un certo effetto notare come le due principali fasi della carriera dei Beatles (quella "beat" dei concerti, dei vestiti uguali, e delle facce pulite da un lato, e quella "artsy" degli *studio years*, della psichedelia e delle facce baffute e barbute) siano, tra le altre cose, sottolineate da due celebri conteggi che inaugurano non solo le rispettive canzoni, ma anche i rispettivi album. Il primo lp, *Please Please Me*, comincia con il conteggio di *I Saw Her Standing There*, ed è un conteggio energetico, tipicamente rock'n'roll, che dà la carica. Viceversa, l'album che più di tutti presenta al mondo i "nuovi" Beatles (persino più di

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, che per altro precede cronologicamente di un anno) è *Revolver*, del 1966, che pure comincia con un conteggio – quello di *Taxman*. Tuttavia, proprio a simboleggiare una nuova fase, più interessata al lato artistico dell'agire musicale che non a compiacere il pubblico, soprattutto quello femminile, quel conteggio è anomalo, indolente e quasi inquietante, corredata da effetti sonori e persino da un colpo di tosse. E a ben guardare quel conteggio (pronunciato da George Harrison) non è nemmeno a tempo, rispetto al pezzo: il vero conteggio si sente più in sottofondo e comincia “*off-mike*” (sentiamo vagamente il «three» e più chiaramente il «four»), e a eseguirlo è McCartney. Ora. Che il conteggio di *I Saw Her Standing There* non centri niente con il ballare e innamorarsi di una diciassettenne non v'è dubbio alcuno. L'azione è paradigmaticamente non-diegetica e ha lo scopo esplicito di “dare la carica” a un pezzo rock ballabile. Che dire del conteggio sinistro di *Taxman*? Può centrare con un crudele esattore che ti tassa anche i piedi quando passeggi? Sospetto di sì: sospetto che quel conteggio fosse già una caratterizzazione del personaggio. L'esattore “conta” i soldi che ha sottratto al cittadino, lo fa in modo sommesso e meschino, e magari gli scappa pure un colpo di tosse, essendo probabilmente già di una certa età. Nella sua ubicazione all'inizio del pezzo, e con l'ovvio precedente di una convenzione esistente nelle pratiche di studio, quel conteggio è sicuramente non-diegetico. Ma nel suo essere deliberatamente fuori tempo (non assolvendo dunque a quella funzione che lo rende anche elemento formale), e adattandosi, per tono, timbro e connotazione tematica, alla figura dell'esattore cattivo rappresentata nel pezzo, è anche un elemento dalle caratteristiche diegetiche. Rimanendo nell'universo beatlesiano (post-beatlesiano, in questo caso), è ambivalente anche l'invito che Paul McCartney fa al suo chitarrista di allora, Jimmy McCulloch, ad eseguire l'assolo nel pezzo dei *Wings Junior's Farm* (1974). È d'uso occasionale, soprattutto nel rock e nel blues e soprattutto dal vivo, invitare un/a solista a eseguire il proprio assolo con frasi esortative tipo «take it away», «go», «come on», ai quali può anche seguire il nome dell'interessato/a («Go, Johnny, go!» dice Harrison a Lennon durante l'assolo di slide di quest'ultimo su *For You Blue*). In *Junior's Farm* si parla di questa fattoria cui il protagonista chiede di andare: «Let's go, let's go, let's go, let's go down to Junior's farm where I want to lay low / Low life, high life, oh, let's go, take me down to Junior's farm». A questo punto, McCartney dà il segnale a McCulloch per l'assolo, ma con un invito insolito nell'ambito di convenzioni di questo tipo: «Take me down, Jimmy!», che sembra quasi assegnare al chitarrista il compito, decisamente diegetico, di fare da conducente (da Virgilio?) alla fattoria di Junior. Anche qui, la collocazione ci appare ubiqua.

Oltre a questo, si dovrebbe anche parlare di quel livello particolare che è la meta-diegesi, ovvero l'apertura di una o più “bolle” diegetiche all'interno dello spazio diegetico stesso. Nell'audiovisualità queste bolle sono di solito i *flashback*, i sogni, i *flashforward*, le rappresentazioni di pensieri dei protagonisti, e via dicendo. Nelle canzoni, soprattutto a partire dall'era dell'*art-rock* (seconda metà degli anni Sessanta del secolo scorso), i livelli di referenzialità, auto-referenzialità e meta-referenzialità si sono progressivamente innalzati, permettendo dunque una creazione sempre più frequente e articolata di queste bolle. Ad esempio si può menzionare un certo evento nel testo di una canzone e poi farlo accadere musicalmente: «And the band begins to play», sentiamo in *Yellow Submarine*, e subito dopo sentiamo effettivamente una banda di ottoni di quelle tipiche da feste di paese. Oppure (occhio all'esempio oscurissimo!) il trio formato da Stefano Palatresi, Peppino Di Capri e Gigi Proietti, che partecipò al Festival di Sanremo del 1995 con la canzone *Ma che ne sai... (...se non hai fatto il piano-bar)* a un certo punto canta «E noi dalla pedana controlliamo / i movimenti / Finché diamo il cambio all'altra orchestra / Con la solita *Blue Moon*». Alla menzione del celebre standard di Rodgers e Hart, l'orchestra parte con una veloce citazione del pezzo (la melodia corrispondente al verso «You saw me standing alone»), apprendo dunque una bolla che è sia citazione che ideale *flashback*.

Referenzialità di questo tipo possono anche raggiungere dimensioni altamente simboliche, dove la metadiegesi è unicamente tematica, e richiede persino una certa conoscenza della storia del rock, affinché si possa comprendere la connessione. È un po' quello che piaceva fare a Stanley Kubrick, quando piazzava nei suoi film dei segnali comprensibili solo a un'attenta analisi, quasi “*frame by frame*”, dell'intera pellicola: penso, tra i tanti, a *The Shining*, quando Danny, il bambino telepatico, lascia un orsacchiotto con una maglietta rossa nell'esatto punto in cui, tempo dopo, il padre Jack Torrance truciderà (rendendolo dunque “rosso” di sangue) Dick Hallorann. Una bolla del genere la sentiamo per esempio in *One of My Turns* dei Pink Floyd, un brano del concept album *The Wall* in cui si descrive la follia e il senso di alienazione raggiunti dal protagonista Pink nella sua progressiva costruzione del “muro”. Il tema della follia può rimandare ad altre canzoni importanti nella storia del rock, e probabilmente una delle più importanti è *The Fool on the Hill*. La “bolla” che Roger Waters ci apre è dunque una citazione letterale del pezzo dei Beatles: *One of My Turns* infatti inizia con il verso «Day after day» che corrisponde alle esatte parole, ma anche all'esatta melodia, con cui si apre il pezzo incluso su *Magical Mystery Tour*.

Sempre i Pink Floyd, in un frammento ancora più breve, questa volta in *Shine on You Crazy Diamond, part 4* (la parte dove iniziano a cantare, per intenderci), ci deliziano con una bella e poetica “micro-bolla” allorché il verso «Remember when you were young, you shone like the sun» è intramezzato da una breve risata. Quella risata rappresenta appunto la giovinezza e la felicità del destinatario del pezzo, che «splendeva come il sole» (il brano parla di Syd Barrett, com’è noto, che uscì presto dalla band e dalla scena pubblica per la progressiva instabilità mentale causata dall’eccesso di droghe), ed è sia un *flashback* che una veloce apparizione di quest’ultimo, in una canzone che ha una voce narrante diversa (quella di Roger Waters, e simbolicamente di tutti i Pink Floyd, che guardano con tenerezza al vecchio amico impazzito).

In ultima analisi, e a mo’ di anteprima per un futuro “episodio”, visto che i limiti di questo articolo non me lo consentono («the time is gone, the song is over, though I’d something more to say»), mi riprometto di tornare, e con entusiasmo, a parlare di violazione della quarta parete nelle canzoni, perché è un argomento interessantissimo. Ci sono, ad esempio, le “canzoni che sanno di essere canzoni”, come la celebre *You’re So Vain* di Carly Simon («You’re so vain, you probably think this song is about you»), dove in pratica la quarta parete non solo viene frantumata, ma nello specifico viene frantumata sulla testa di Warren Beatty (per i noti motivi legati alla mitologia di quel pezzo). Ci sono poi le canzoni che parlano del processo stesso che porta alla loro scrittura, come la *Your Song* di Elton John («It may be quite simple but / now that it’s done / I hope you don’t mind, I hope you don’t mind / That I put down in the words / How wonderful life is while you’re in the world»).

E così via: di spunti ve ne sono davvero tanti. Sarebbe stato bellissimo poterlo fare con Luca.

Bibliografia

CAPUTO, Sergio (2008), *Disperatamente (e in ritardo cane)*, Milano, Mondadori.

Eco, Umberto (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

FABBRI, Franco (2008), *Il suono in cui viviamo*, Milano, Il Saggiatore.

FRITH, Simon - GOODWIN, Andrew - GROSSBERG, Lawrence (eds.) (1993), *Sound and Vision. The Music Video Reader*, Abingdon, Ashgate.

- HERLINGHAUS, Hermann (2006), *Narcocorridos. An Ethical Reading of Musical Diegesis*, «TRANS. Revista Transcultural de Música», X, <https://www.sibetrans.com/trans/article/150/narcocorridos-an-ethical-reading-of-musical-diegesis>, (ultimo accesso 12 marzo 2025).
- JAMES, David E. (2016), *Rock 'N' Film. Cinema's Dance with Popular Music*, New York, Oxford University Press.
- KLEIN, Bethany (2009), *As Heard on TV. Popular Music in Advertising*, Farnham, Ashgate.
- MARCONI, Luca (2007), *Enunciazioni e azioni nella canzone e nel videoclip*, «E/C», I, 1, pp. 105-114.
- MARCONI, Luca (2009), *Nell'aria e nella stanza. Le relazioni tra la musica e le parole nelle canzoni*, in *Parole nell'aria. Sincretismi fra musica e altri linguaggi*, a cura di Maria Pia Pozzato e Lucio Spaziante, Pisa, ETS, 2009, pp. 85-108.
- MARTINELLI, Dario (2008), *David Lynch, regista suonato*, «Moviement», I, pp. 12-21.
- MARTINELLI, Dario (2010), *Estetica dell'errore ed "autenticità" nella musica elettronica. Riflessioni, e il caso dei finlandesi Nu Science*, «Lexia», V-VI, pp. 217-254.
- MARTINELLI, Dario (2014), *Cinema and Popular Music, a Multifold Relationship. The Cases of Ennio Morricone and David Lynch*, «Interdisciplinary Studies in Musicology», XIV, pp. 155-167.
- MARTINELLI, Dario (2020a), *What You See Is What You Hear*, Berlin – New York, Springer.
- MARTINELLI, Dario (2020b), “Your Kids're Gonna Like It!”. *Functions and Significations of Music in Back to the Future*, «Brazilian Journal of Music and Media Studies», I, 1, pp. 127-146.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960), *Signes*, Paris, Gallimard.

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.