

## Trompe-l'oreille

Note sulla musica che inganna

GABRIELE MARINO

ENGLISH TITLE: Trompe-l'oreille. *Notes upon Deceitful Music*

**ABSTRACT:** The paper proposes an overview of the possible textual and enunciation strategies by which music may attempt to deceive its listener. Music staging these strategies is here defined as “metamusic” (i.e., music that makes its functioning mechanisms listenable). After having distinguished between “agency” and “efficacy”, and having stressed the central role of the musical competences in the connection between these two notions, a typology of sound and music agency is outlined: sound as an index (as a clue), as an agent (as a weapon), as an ambience (as a soundtrack); functional music (music with a specific purpose), music as message (as a *Destinant*). In order to exemplify the notion of trompe-l'oreille (“deceive the ear”), a typology of musical illusion and simulation is outlined: music imitating natural sounds (music imitating extra-musical sounds), intertextual music (music imitating other music). The aesthetic distinction between acousmatic (music that dissimulates its nature of recorded sound) and recorded music (music that dissimulates its nature of constructed sound) is drawn. Lastly, the case of the ekphrasis (“description”) of music that does not exist (reviews of imaginary records in rock journalism) is expounded. Key referenced authors are Gerard Genette, Luca Marconi, Christian Metz, Gino Stéfani, Lucio Spaziante.

**PAROLE CHIAVE:** acousmatic music; enunciation; intertextuality; musical competence; sound recording.

### 1. Travisamenti e disletture

Ho deciso di affrontare la questione dell'agentività e dell'efficacia in riferimento non alle immagini e alla dimensione del visivo, ma

alla musica e alla dimensione del sonoro; e prendendone in considerazione un'accezione particolarmente ristretta, ovvero quella che corrisponde alle strategie della simulazione, dell'illusione, dell'inganno. Prima di far fare qualcosa all'ascoltatore, la "musica che inganna" vuole far credere qualcosa all'ascoltatore; fargli credere di essere altro da quello che essa è, altro da quello che egli sta sentendo<sup>1</sup>.

Agentività ed efficacia sono concetti strettamente legati, entrambi afferenti all'ambito della pragmatica, ma non si sovrappongono del tutto. Una musica può essere agentiva, avere cioè degli effetti sull'ascoltatore (tutte le musiche, in tutti i casi, in quanto dispositivi di significazione, si presume che ne abbiano), ma non efficace, se con questo termine intendiamo che la musica riesca a raggiungere "i propri scopi", a farsi comprendere, decodificare "correttamente"; ovvero, che riesca a rendere trasparenti le *intentio* che vi si annidano (quella dell'autore, quella dell'opera) e far agire l'ascoltatore di conseguenza. Sulla musica come intenzionalità pura (non ancora nel dominio della semantica musicale vera e propria), sono celebri alcuni passi (I, 52) de *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819); Schopenhauer intende la musica — parafrasiamo — come dispositivo di significazione aconcettuale ("oltrepassa le idee") e amimetrico ("indipendente [...] dal mondo fenomenico, semplicemente lo ignora"), "immagine della volontà stessa" (la forza puramente tensiva e incosciente che muove il mondo e lo spinge all'autoconservazione).

L'ascoltatore può essere vittima di una decodifica aberrante (può non comprendere il messaggio, oppure può rifiutarlo intenzionalmente) e agire di conseguenza; il testo musicale in questo caso non sarà

1. Il presente articolo riprende e sviluppa la conferenza "*Trompe-l'oreille: dall'acusma a Britney canta Manson*" tenuta il 14 marzo 2013 presso l'Università di Torino all'interno del ciclo "Incontri sul senso. L'agentività delle immagini: come fare cose con le immagini", riflettendone anche il carattere "esplorativo". Alcune delle proposte teoriche qui avanzate (una tipologia dell'agentività del suono e della musica; la definizione di una "enunciazione fonografica") rappresentano un primo spunto e necessitano di ulteriori approfondimenti. Ringrazio Massimo Leone (Università di Torino), per avere accettato con entusiasmo la mia proposta di contributo; e Francesco Galofaro (CUBE, Centro Universitario Bolognese di Etnosemiotica), per i preziosi suggerimenti in merito ad alcuni esempi musicali. Le pagine citate relativamente ai testi in lingua di cui si è consultata la versione italiana si riferiscono all'edizione in traduzione (mentre l'anno di citazione è quello dell'edizione originale); di film e altre opere audiovisive si è indicato il titolo con cui esse sono note in Italia. I link delle fonti web, per le quali si consideri come data di ultimo accesso il 31 agosto 2013, sono stati accorciati ricorrendo al servizio "Bitly.com".

stato efficace. L'atto perlocutorio (ciò che l'enunciato fa fare all'ascoltatore) non sempre è coerente con quelli locutorio (l'atto dell'enunciato di dire qualcosa dotato di un qualche significato) e illocutorio (il tipo di atto che l'enunciato compie nel suo darsi all'ascolto). Luca Marconi (2007, p. 105) indica otto tipi di azioni cui una canzone invita il proprio ascoltatore a inferire; si tratta, in pratica (ma l'autore non fa cenno alla questione in questi termini), di una scomposizione delle tre dimensioni dell'atto linguistico applicate al discorso musicale. Un esempio: l'azione numero quattro della sua tipologia, ovvero "la sincronizzazione senso-motoria (del 'danzatore modello') con il ritmo dell'unità della canzone considerata", potrebbe essere intesa come l'atto perlocutorio suggerito da un "brano dance modello" (il cui scopo è, appunto, far ballare a ritmo). Cercare però una corrispondenza puntuale tra teoria degli atti linguistici, di per sé problematica, e musica, oltre che ricadere nel glottocentrismo tipico di tanta semiotica strutturalista, rischia di rivelarsi un'operazione condannata alla frustrazione o tutt'al più destinata a doppiare discorsi avviati da tempo sui temi della semantica musicale; si pensi all'elisione del dominio del significato postulata da Eduard Hanslick, o al lessico della musica colta europea ricostruito da Deryck Cooke e all'analisi musematica proposta, sulla scorta di Charles Seeger, da Philip Tagg (simile nei propositi al Greimas di *Semantica strutturale*).

La decodifica del messaggio musicale si fa tanto più complicata, quanto meno la musica è culturalmente codificata, ovvero storicizzata e dizionarizzata (singole unità vengono associate a un significato più o meno definito), naturalizzata; è questo il caso della musica classico-contemporanea e d'avanguardia, dalla dodecaфонia in avanti, una musica, per contro, fortemente normata, codificata da un punto di vista tecnico-formale (cfr. par. 2.2.). La decodifica si fa più complicata anche quando la musica presenta più livelli semantici; per esempio, quando a una parte propriamente musicale è associato un testo poetico (come nell'opera lirica e nella canzone). Queste due dimensioni complementari, musica e parole, tanto da un punto di vista poetico (ossia, dal punto di vista dell'autore, nei termini di Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez), quanto a livello di ricezione (dal punto di vista dell'ascoltatore), possono confermarsi a vicenda e quindi sovrapporsi, oppure possono essere più o meno sfalsate e generare una frizione, un'ambiguità interpretativa (effetto questo spesso intenzionalmente ri-

cercato); riflettendo la dicotomia tra i livelli di analisi introflessivo (propriamente musicale) ed estroflessivo (socio-culturale) proposta, sulla scorta di Roman Jakobson, da musicologi come Raymond Monelle e Kofi Agawu (cfr. anche Middleton 1990, pp. 313–317).

In ambito pop, quello della canzone “musica allegra e testo triste” (per definizione, un dispositivo mitico) è un vero e proprio topos; come non manca di sottolineare Rob, il protagonista di *Altà fedeltà* di Nick Hornby (per un approccio psicologico-sperimentale al rapporto tra “sad lyrics and happy music”, cfr. Mori e Iwanaga 2013).

Un genere come il “Christian metal” trae la propria forza espressiva e comunicativa, la propria specificità di oggetto culturale, proprio da questa frizione, tra aggressività ritmico-timbrica della parte musicale (e vocale) e contenuto religioso delle liriche.

Canzoni come *Walk on the Wild Side* (Lou Reed, 1972) e *Every Breath You Take* (The Police, 1983) sono diventate, nella vulgata, ballad romantiche in virtù della piacevolezza della parte musicale (il contrabbasso *in portamento*, l’accompagnamento “sabbioso” di spazzole sul rullante e chitarra acustica, il coretto femminile dell’inciso e il solo di sax, nella prima; la melodia arpeggiata, “rubata” ai concerti per violino di Béla Bartók, e la voce “sabbata” di Sting, nella seconda) e a dispetto di testi che, rispettivamente, parlano di cruda vita di strada e di un amore ossessivo che oggi definiremmo *stalking* (a proposito della sua canzone, Sting dirà: “I think the song is very, very sinister and ugly and people have actually misinterpreted it as being a gentle little love song, when it’s quite the opposite”)<sup>2</sup>.

Un esempio di travisamento di un brano italiano celebre, dovuto alla frizione tra musica (“trascinante”) e testo (“che vuole far riflettere”), è rappresentato dalla ricezione di *Fuori dal tunnel* di Caparezza (2003). Nel 2004, sul proprio sito ufficiale, il musicista pubblicava un “proclama” con cui prendeva le distanze dall’uso che veniva fatto del brano all’interno del sistema dei media (“in molti hanno frainteso o addirittura snobbato il senso del testo”)<sup>3</sup>: la canzone era diventata, suo malgrado, un tormentone, rimpallato proprio in tutti quei contesti che intendeva mettere alla berlina (discoteche, suonerie per cellulari, reality e talent show ecc.). Un altro caso, stavolta non tanto

2. Da “Bbc.co.uk”, <http://bbc.in/zs8cKx>.

3. Il “proclama” è oggi disponibile via “Archive.org”, <http://bit.ly/15zQnhg>.

di travisamento o decodifica aberrante, quanto più propriamente di appropriazione e rifunzionalizzazione, di dislettura (nei termini di Harold Bloom, 1973), riguarda un altro tormentone del 2003, *Seven Nation Army* dei White Stripes; brano il cui riff, nei due anni successivi e poi clamorosamente nel 2006, in coincidenza con i Mondiali di calcio di Germania, sarebbe diventato il coro cavallo di battaglia delle tifoserie italiane (“pooo-po-po-po-poooo”).

Un brano “che balla” non necessariamente farà ballare. Un brano “che medita” non necessariamente farà stare immobili e in silenzio. Posso ballare *Gesang Der Jünglinge* di Stockhausen (facendo probabilmente contento Aphex Twin; cfr. Young 1995), anche se quel brano non costruisce il proprio ascoltatore modello come “ballerino”<sup>4</sup>; allo stesso modo, posso utilizzare come sottofondo *Scary Monsters and Nice Sprites* di Skrillex (scontentandone certamente l'autore). La dimensione pragmatica prevarica, sovrascrive quella semantica; ciò che faccio con la musica conta più di quello che questa significa o intende significare “originariamente” (cfr. par. 2.2.).

## 2. Agentività ed efficacia del suono e della musica

### 2.1. *Harold Whittles. Il primo suono*

Prima di affrontare la questione specifica della “musica che inganna” (ma non senza farvi riferimento, quando sia il caso), mi sembra opportuno offrire una panoramica sull'agentività e sull'efficacia del suono e della musica in generale.

Cominciamo con un esempio limite, posto in qualche modo alle colonne d'Ercole del senso; è il caso di una agentività pura, un big bang esperienziale che, in quanto tale, non pare poter contemplare la categoria dell'efficacia così come l'abbiamo tratteggiata. Nella Fig. 1, una foto scattata nel 1963 da Jack Bradley del “Journal Star” di Peoria (Illinois, USA), il volto sgomento è quello di Harold Whittles, cinque anni, sordo dalla nascita; il ritratto lo coglie nel momento esatto in cui

4. Ho già proposto altrove il termine “ascoltatore modello” (Marino in review), che ovviamente si rifà al “lettore modello” di Umberto Eco; in letteratura, il termine è stato impiegato anche da Robert Hatten, Eero Tarasti, Kofi Agawu e Sanna Pederson (“ideal listener”; cfr. Echard 1999), P. Fabbri (2005) e Marconi (2006b).



Figura 1: Harold Whittles sente per la prima volta la propria voce. Foto di Jack Bradley (1963), da The Associated Press, *The Instant It Happened*, a cura di Hal Buell e Saul Pett, The Associated Press, New York 1972, p. 154, online <http://bit.ly/16zcFe2>.

il bambino sente per la prima volta, grazie all'apparecchio acustico che sta indossando, la propria voce registrata. Si tratta di un'immagine irripetibile, impossibile se non in circostanze analoghe (su Youtube sono disponibili decine di resoconti di esperienze simili)<sup>5</sup>, dell'incontro con il "nuovo"; è il dato sensoriale che investe con una forza — letteralmente — mai esperita prima il soggetto, è spaesamento, sgomento (*sublime*, in senso burkeano), interruzione del flusso consueto della significazione. È un evento che instaura un prima e un dopo, e che solo "dopo", forse, può darsi alla cognizione ed essere analizzato.

Sembrerebbe questa la perfetta descrizione di una presa estetica. Ma di una presa estetica — caso speciale di congiungimento di soggetto e oggetto, loro fusione per un istante — intesa non come *ri*-congiungimento, *ri*-conoscimento, consapevolezza di una mancanza, nostalgia; ma come congiungimento del soggetto con un oggetto del tutto nuovo, mai incontrato prima. Delle due possibili, è questa la concezione di presa estetica che "privilegia senza alcuna riserva l'inedito, ciò che non si è mai visto, considerandolo come fondamento del valore, e assimilando la presa estetica all'avvento di qualche rivelazione 'sbalorditiva' perché unica e totale" (Landowski 1998, p. 342). È allora quella di Harold, forse, la "nostalgia di una nostalgia"; una presa estetica categoriale, non evento-specifica, nella quale cioè la componente della mancanza si dà nella consapevolezza della privazione non di un'esperienza particolare, perduta e ritrovata, ma di un intero mondo di esperienze, negato *ab ovo* e al quale si accede per la prima volta.

Un caso limite come questo mostra, in tutta la sua forza e costitutività, il legame tra agentività, efficacia e competenza.

## 2.2. Alberto Sordi e John Cage. *L'incompetenza musicale*

L'agentività e l'efficacia di una musica dipendono dalla capacità di decodifica dell'ascoltatore, ovvero dalle sua competenza musicale. Gino Stèfani è il musicologo che, nel quadro di un approccio pragmatico alle questioni semiologiche della musica, ha sviluppato la teoria della

5. Al seguente link, per esempio, è possibile vedere la reazione del piccolo Cooper ai primi suoni che egli riesce a sentire: <http://youtu.be/WDDfGMuofuw> (particolarmente, i minuti 00:26–01:02).

competenza, come suggerisce Richard Middleton (1990, pp. 244–247), “più convincente”.

Per Stèfani (1982; riprendo qui alla lettera, con minime variazioni e integrazioni, Sibilla 2003, pp. 89–90) il senso di un testo musicale parte sì dal suo livello immanente e sonoro, ma è sovradeterminato dall’uso concreto che se ne fa e quindi, a monte, dalla messa in gioco, da parte di tutti gli attori coinvolti, di un “sapere, saper-fare e saper-comunicare”. I diversi livelli di competenza musicale sono delle “variabili extratestuali” che influenzano tanto il risultato delle attività musicali (“in entrata” e “in uscita”, in codifica e in decodifica), quanto la possibilità di farne oggetto di un discorso (ovvero, di costruire un metalinguaggio a partire da esse). Influenzato dalla tipologia dei codici di Eco, Stèfani individua cinque livelli, che comprendono codici generali (porzioni di competenza comuni a tutti), pratiche sociali (relative a culture specifiche), tecniche musicali, stili, singole opere; a seconda del livello di competenza posseduto dall’ascoltatore, il testo musicale produrrà strati di significato diversi.

Un esempio efficace di inefficacia, di agentività aberrata, di incompetenza musicale, è rappresentato da una sequenza dell’episodio *Le vacanze intelligenti*, diretto da Alberto Sordi, all’interno del film *Dove vai in vacanza?* (1978).

I nostri protagonisti sono Remo (Sordi) e Augusta (Anna Longhi), fruttivendoli della Roma popolare, costretti dai figli “moderni e acculturati” a fare appunto una “vacanza intelligente”; ovvero a imbarcarsi in un *tour de force* culturale tra città d’arte, stabilimenti termali e musei. A Firenze, i due assistono, come recita un cartello posto all’ingresso della sala, alla “prima esecuzione assoluta” di un “Concerto di Musica Contemporanea, diretto dal maestro Franz Joseph Al Bano con la partecipazione del gruppo cameristico ‘Ars Nova et Aleatoria’ e della Scuola Cantorum di Bellinzona”. Intimoriti dall’atmosfera cupa e seria, ma soprattutto annoiati dai suoni “privi di senso” di quella che credono sia l’accordatura degli strumenti (“e quando suonano?”), Remo e Augusta siedono sempre più spaesati e con l’aria di chi sta subendo una vessazione, chiedendo informazioni agli altri spettatori, che li rimproverano e li zittiscono, mentre assistono, inconsapevoli, ai 4’33” di silenzio dell’omonimo brano di John Cage e ai lamenti e ai gorgheggi di un altro brano d’avanguardia (scelto, come gli altri, presumibilmente da Piero Piccioni, l’autore delle musiche dell’episo-

dio). Remo e Augusta sono — letteralmente — sconcertati. Il risultato di questa somministrazione forzata di musica contemporanea è — lo dice Remo al telefono con il figlio Cesare — che “a mamma je se so’ gonfiati i piedi, a me gira ‘a testa; lo sai che so’ uscito de strada co’ ‘a macchina?”. C’è anche il rovescio della medaglia; quando i due si mettono a letto, esausti, alcuni degli “intenditori” che hanno assistito al concerto, e che stanno chiacchierando sotto la finestra della loro camera, scambiano il fragoroso e penetrante russare di Remo e Augusta per un brano di musica contemporanea: “Dai toni direi che è Kagel. No, no: è Stockhausen! Stockhausen o Kagel, i toni sono quelli”.

Ad Augusta e Remo, che pure chiude la telefonata con il figlio con un accondiscendente “forse un giorno la capiremo pure noi”, manca una socializzazione secondaria che li abbia familiarizzati a quel tipo di musica, di cui ignorano le norme (formali e tecniche, semiotiche, comportamentali, sociali e ideologiche, economiche e giuridiche; cfr. F. Fabbri 1982) e di cui certamente non incarnano gli ascoltatori modello. La loro competenza sembra qui arrestarsi ai codici generali di Stèfani, tanto che non riescono neppure a riconoscere che quella musica è musica (lo è solo per la cultura che la codifica come tale). Allo stesso modo, Augusta e Remo stenteranno a riconoscere le opere d’arte contemporanee esposte alla Biennale di Venezia; Augusta, anzi, finirà per essere scambiata per un’istallazione.

### 2.3. *Suono–indice. Il suono come indizio*

Il suono fa cose e fa fare cose, perché fa credere cose. Suono come segno: suono–indice, segno dell’evento di cui è traccia e a cui rimanda (la fonte sonora).

Se sento approssimarsi, su per le scale del palazzo, un rumore di passi affaticati e l’agitarsi di un mazzo di chiavi, ricostruisco l’immagine di mio padre che torna a casa carico di buste della spesa, mentre cerca la chiave giusta per aprire la porta. Se sento pronunciare il mio nome, mi volterò per vedere chi è che mi sta cercando. Se sento uno scoppio, posso dire che non distante da dove mi trovo c’è stata un’esplosione. Posso inferirlo: ho gli elementi per crederlo (il suono ne è l’indizio), ma non è detto che sia così (non ne è la prova). Il “Gabriele” che stanno cercando potrei non essere io (oppure potrei aver sentito male). L’esplosione potrebbe essere l’effetto sonoro di

un film (che stanno girando vicino a dove mi trovo o che stanno trasmettendo in TV e la cui soundtrack filtra in strada dalla finestra di un appartamento).

In *Mamma, ho riperso l'aereo* (di Chris Columbus, 1992), il piccolo Kevin fa scappare i due criminali che intendono aggredirlo alzando al massimo il volume del televisore della camera d'albergo in cui si trova, mentre sullo schermo scorrono le immagini della sparatoria di un gangster movie. In *Screamers* (Christian Duguay, 1995), i robot replicanti, che simulano in tutto e per tutto gli esseri umani (voce compresa), scoprono la propria vera natura solo quando, cacciando le proprie vittime, emettono un grido stordente, tutto fuorché umano. In *M, il mostro di Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931), il pedofilo Hans Beckert adesca le proprie vittime fischiettando l'insinuante tema de *Nell'antro del re della montagna* di Edvard Grieg, e sarà proprio questo indizio a farlo riconoscere.

Impossibile enumerare tutte le sequenze di film gialli, noir, d'azione, thriller o horror in cui qualcuno ("l'inseguitore") cerca di ricostruire — e prevedere — gli spostamenti di qualcun altro ("l'inseguito", o viceversa), inferendoli dalle sole tracce sonore che questi dissemina; o in cui qualcuno cerca di dissimulare i propri movimenti "inquinando" le proprie tracce sonore (l'esempio più classico è il lancio di un oggetto, fonte sonora distrattrice, dalla parte opposta rispetto a quella in cui il personaggio si trova realmente).

#### 2.4. Suono-agente. *Il suono come arma*

Il suono è un fenomeno fisico ("onde elastiche longitudinali che si propagano nell'aria") e, in quanto tale, estesico e somatico. È suono-che-agisce, che trasforma, che procede da un corpo all'altro, che pervade lo spazio reale: dal bicchiere spaccato dalla voce di un cantante lirico (o da Ella Fitzgerald, nella celebre pubblicità delle musicassette Memorex del 1971) che ne intercetta la frequenza di risonanza, alle "pozzanghere di urina lasciate sugli spalti" dalle fan dei Beatles (Spaziante 2007, p. 67); dalla teoria degli affetti che, dalla Grecia antica al Barocco, instaurava una tipologia degli stili musicali basata su una rigida corrispondenza tra certi suoni e certi sentimenti (si pensi all'uso che si fa ancora oggi degli accordi e dei modi maggiori, giudicati allegri, contrapposti a quelli minori, giudicati tristi), al concetto di

*eargasm* (neologismo diffuso nello slang di Internet che indica “un senso di piacere derivato dall’ascolto di un suono o di una musica”).

Suono–che–agisce e che può farlo anche mio malgrado, indipendentemente o contro la mia volontà (posso chiudere gli occhi, ma non le orecchie; le orecchie, come il naso, devo tapparle con le mani): un suono–arma, che genera un malessere temporaneo o permanente (fastidio, mal di testa, mal d’orecchie, nausea<sup>6</sup>, ridotta capacità di propriocezione, abbassamento della sensibilità dell’udito ecc.), adoperato con intenti repressivi e offensivi. È l’opposto di una musicoterapia, è una “musicotossia”<sup>7</sup>.

Suzanne G. Cusick è una pioniera dello studio dell’uso della musica come arma e forma di tortura, con particolare attenzione a scenari di guerra e questioni di *gender* (cfr. 2006, 2008, Cusick e Joseph 2011). Nell’articolo *Music as torture / Music as weapon* (2006), Cusick ricostruisce la sistematica “militarizzazione della musica” negli Stati Uniti post–Guerra Fredda, identificando nei bombardamenti acustici impiegati nel 1989 per indurre il presidente panamense Norriega alla resa il primo caso in cui tale pratica ha ottenuto l’attenzione dei media e fornendo ulteriori esempi di come l’arma–musica abbia affiancato le armi da fuoco in battaglia (per esempio, nella seconda battaglia di Fallujah, novembre 2004) e la “deprivazione sensoriale e l’umiliazione sessuale tra le pratiche non–letali [...] a cui possono essere sottoposti i prigionieri [...] al fine di estorcere i loro segreti senza violare le leggi statunitensi” (per esempio, ad Abu Ghraib, in Afghanistan, a Guantanamo; trad. mia). Gli studi di Cusick suggeriscono anche che “l’enfasi sulla materialità del suono *in sé* — ossia, su volume, qualità timbriche e associazioni sensoriali implicate — rende il ruolo della singola, specifica forma musicale [ovvero, il suo tipo o genere] completamente irrilevante” (Priest 2013, par. “Story”; trad. e corsivi miei).

*Sonic Warfare* di Steve Goodman (2009) si presenta come uno studio sull’“uso politico delle frequenze” e sulla costruzione di una “eco-

6. Un aneddoto personale: anni fa, un amico mi confidò di non essere in grado di ascoltare musica funk; le linee di basso (“unte”) tipiche di quel genere gli davano — letteralmente — il voltastomaco.

7. Il latino *toxicum*, “veleno”, deriva dal greco *toxikón* (sottinteso *pharmakon*), ovvero il “veleno per la freccia” (*tóxon*, “arco”). Un caso celebre di “terapia *au contraire*”, in cui la musica gioca un ruolo centrale, è la cura Ludovico a cui viene sottoposto Alex di *Arancia Meccanica*, approfonditamente analizzata da Marrone (2005).

logia della paura”, con particolare riferimento all’uso di *unsounds* (“non-suoni”), ovvero di infrasuoni (sotto la soglia dei 20 hertz) e ultrasuoni (oltre quella dei 20.000). Nel testo vengono riportati numerosi esempi, tratti dalla realtà ma soprattutto da opere di fiction o di saggistica, di uso distopico del suono (a cui potremmo far corrispondere la *bad vibe* della terminologia *emic*), principalmente in contesti militari e bellici. A Goodman, produttore musicale con il nome di Kode9 e fondatore della Hyperdub (etichetta discografica al centro della scena dell’elettronica popolare inglese e del dubstep in particolare), coerentemente con un bagaglio di riferimenti radicati nel post-strutturalismo (Gilles Deleuze e Félix Guattari, Paul Virilio), interessa l’uso opposto e contrario che si può fare del ritmo (da lui definito come “congiuntore di discontinuità”) e delle frequenze; ovvero, un loro uso utopico (*good vibe*): ritmi e frequenze come aggregatori di soggetti collettivi (Goodman parla di “affetti collettivi”), sub e contro-culturali. Una musica che sia un suono “alternativo”<sup>8</sup>, segno di un mondo “altro”; con riferimento alla linea che collega afrofuturismo (estetica nata con il musicista jazz Sun Ra, portata avanti dal funk di George Clinton, dalla techno di Detroit e dalla black music a cavallo tra hip hop e r’n’b/soul tra anni Ottanta e Duemila, e sviluppata da teorici come Kodwo Eshun, vicino a Goodman) e musica elettronica dance (che Goodman definisce *global ghetto-tech*).

*Le son comme arme* di Juliette Volcler (2011) registra una “confusione tra guerra, cultura e gioco”, prendendo in esame alcuni casi, tutti tratti dalla realtà, di uso repressivo del suono; strumento offensivo “non letale” e per tale motivo ritenuto preferibile ad altri. Ne sono esempio l’uso di “cannoni sonori” in scenari di guerra e la diffusione di heavy metal ad altissimo volume durante interrogatori di polizia, torture e periodi di detenzione.

## 2.5. Suono-ambiente. Il suono come soundtrack

Presupponendo un evento originatore, situato in uno spazio reale, il suono ci spinge a implicarlo, a ricostruirlo, a impiegarlo come meccanismo mediatore nel nostro processo inferenziale, anche quando

8. Due testi classici sul valore identitario-oppositivo della musica sono Comolli e Carles (1971), incentrato sul free jazz, e Attali (1977), incentrato sulle estetiche del rumore.

questo evento e questo spazio semplicemente non esistono. Tale principio di completamento, frutto non tanto di operazioni gestaltiche, quanto di una sedimentazione pluridecennale all'interno dei media audiovisivi di prassi connotative, ormai dizionarizzate e stereotipiche (cfr. Middleton 1990, pp. 316–317), è alla base delle pratiche del *sound design*, ovvero della progettazione di suoni e ambienti sonori (*ambiance*, “atmosfera”; *soundscape*, “paesaggio sonoro”)<sup>9</sup>.

Il *sound* è molto più e molto meno di “suono”: è “immagine sonora”, un concetto strettamente legato, ma non sovrapponibile del tutto, a quello di timbro (“la caratteristica dell’ascolto che consente di distinguere due suoni presentati nelle stesse modalità e aventi stessa intensità e altezza”); parametro musicale che ha cominciato a essere assunto come paradigma estetico solamente nel Novecento (con l’invenzione delle musiche elettronica, concreta ed elettroacustica; cfr. Nattiez 1987, pp. 172–177), ma che si è presto imposto come determinante e centrale per la musica nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Il *sound*, sinestesia *in nuce*, suono che rimanda alla propria fonte materiale e al materiale della propria fonte (con tutte le connotazioni tattili e visive del caso; cfr. la diversità di principi estetici che muovono, in senso esattamente opposto, la musica acusmatica, che pure impiega gli stessi materiali, par. 3.3.), si pone come efficacia *au contraire*, perché mira alla costruzione di un ambiente, di uno spazio, di un evento attraverso il solo indizio–suono che ne sarebbe la conseguenza e la traccia. Il *sound design* è — letteralmente — un *trompe-l'oreille*, simulazione, illusione, inganno per l’orecchio (sulla possibilità di creare *trompe-l'oreille* attraverso *aural landscapes*, cfr. Batchelor 2007a e 2007b; più in generale, sul *sound design*, sulle sue strategie e sulla sua efficacia, cfr. Marchetta 2010 e Spaziant 2007, pp. 136–138, 2009, 2013).

Dal paesaggio sonoro alla colonna sonora il passo è breve: dalla *musique à programme* di Hector Berlioz (una musica strumentale che intende sonorizzare–raccontare una storia che non leggeremo né vedremo mai in altra forma), al repertorio di atmosfere e situazioni tradotte in suono e musica delle soundtrack cinematografiche (un jazz “fumoso” per un noir, una musica incalzante per un inseguimento ecc.). Il grado di arbitrarietà e, allo stesso tempo, la capacità di

9. “Soundscape” è un neologismo *portmanteau* coniato da Raymond Murray Schafer (cfr. i fondativi Schafer 1969 e 1977).

penetrazione nell'immaginario collettivo di questi che sono presto diventati dei cliché è sorprendente; si pensi ad associazioni del tutto "inventate" come quella tra scenari del "vecchio West" e suono dello scacciapensieri (o marranzano) istituita da Ennio Morricone nelle colonne sonore scritte per i film di Sergio Leone.

Due sequenze tratte da "I Simpson", serie costantemente attraversata da una brillante riflessione metalinguistica, esemplificano molto bene, smascherandolo, questo uso rigidamente codificato e stereotipico — si direbbe addirittura più prescrittivo, che descrittivo — del suono e della musica nel cinema e nell'audiovisivo in generale.

Nell'episodio *Il nonno contro l'incapacità sessuale* (2F07, 1994; regia di Wesley Archer), l'auto con dentro Homer e suo padre Abraham, che si sono imbarcati nella vendita di un "tonico miracoloso", con risultati chiaramente disastrosi, viene inseguita da una folla inferocita, forconi alla mano. Nonno Simpson nota che l'inseguimento è cominciato solo dopo che Homer ha messo su "della stupida musica country da inseguimento" (che non può non ricordare *Dueling Banjos*, brano di Arthur Smith del 1955 reso celebre, nella versione di Eric Weissberg e Steve Mandell, da una scena del film *Un tranquillo week-end di paura* di John Boorman, 1972). Homer stacca la musica e la folla si ferma immediatamente, pacificata. Nell'episodio *Springfield Files* (3G01, 1997; regia di Steven Dean Moor), Homer è sbronzo marcio e Boe, il barista, gli intima di non guidare. Il ritorno a casa a piedi del nostro sarà immerso in un'atmosfera orrorifica e costellato da segni minacciosi: strade deserte, buio pesto, alberi spettrali, gufi che bubolano, un cartello con la scritta "DIE" (in realtà un "DIET" parzialmente coperto dalle fronde di un albero; cartello non per questo meno minaccioso per Homer). Per rendere la "sensazione di un imminente pericolo", la musica della sequenza è opportunamente costituita dal secondo movimento di *The Murder*, la composizione di Bernard Hermann utilizzata nella celebre scena della doccia di *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), con i trilli in *staccato* degli archi in rima plastica con gli affondi del coltello. Musica che però qui si rivela essere diegetica: un gruppo di concertisti la sta effettivamente suonando dentro al bus che si ferma davanti a Homer, terrorizzandolo ulteriormente (si tratta di un omaggio alla scena, del tutto analoga, del film di Mel Brooks *Alta tensione*, 1977)<sup>10</sup>.

10. Ringrazio Jacopo Conti e Jacopo Tomatis per la segnalazione.

## 2.6. *Musica–funzione. La musica con uno scopo*

Fino al Barocco, la musica non era tanto qualcosa “da ascoltare”, quanto “da usare”. Non era cioè una pratica dotata di autonomia, che rivestiva valore di per sé, ma era subordinata al suo impiego in situazioni concrete, nelle quali adempiva a precise funzioni sociali: musica religiosa e liturgica, da ballo, per uno spettacolo ecc. Era musica funzionale, contestuale, che accompagnava altro da sé (secondo diversi gradi di specificità), e che in questo “altro” trovava iscritte le proprie modalità di fruizione e, a monte, le proprie caratteristiche generiche e stilistiche.

Molti generi musicali sono nati come musiche con uno scopo preciso, alla cui fenomenologia rinviano fin dal nome che portano (cfr. Marino in review): *lounge, cocktail, chill out, easy listening, ambient* vogliono far rilassare, riempire il silenzio mentre si fa altro; la *dance* vuole far “ballare”; *dark, hardcore, emo* e simili vogliono, ad un tempo, accompagnare e tradurre in suono i sentimenti a cui si riferiscono; il *rave* (“agitarsi”) vuole scatenare un delirio estatico; il *rock and roll* vuole far “scuotere e rotolare”; la psichedelia (“manifestazione della psiche”) far viaggiare la mente.

## 2.7. *Musica–messaggio. La musica come Destinante*

La questione del significato, ovvero se e come essa articoli un contenuto più o meno preciso e specifico, tanto da poter arrivare a parlare di un “messaggio”, è assai complessa e rappresenta il cuore di ogni discorso sulla musica; la cui forza — tagliamo la testa al toro — risiede proprio nella capacità di piegare icasticamente la propria proverbiale ineffabilità (si pensi a *La musique et l'ineffable* di Vladimir Jankélévitch, 1961) a una descrittività all'occorrenza chirurgica.

La dizionarizzazione delle connotazioni (intese, barthesianamente, come superimposizione di un significato ulteriore, proposto come naturale, a un segno) ci spinge, per esempio, a parlare di “musica politica”, intendendo con questa non soltanto la “canzone di protesta” (la cui “politicalità” è da ascrivere principalmente al testo poetico; cfr. Martinelli 2013), ma anche opere che devono la propria “politicalità” a un intreccio difficilmente districabile di vicende biografiche (penso ad autori come Luigi Nono o Cornelius Cardew), materiali paratestuali e

— appunto — convenzioni connotative che associano a certi suoni e a certe unità certi significati e certi valori.

La musica–messaggio può essere assunta a vero e proprio Destinante manipolatore; dal quale può essere necessario difendersi, contro il quale può essere necessario mettere in guardia gli ascoltatori più influenzabili, qualora i valori che questi consegna al Soggetto siano socialmente giudicati negativamente (così ha fatto il “Parents Music Resource Center”, a cui si deve, dal 1985, l’applicazione dell’adesivo “Parental advisory — Explicit lyrics” sui dischi dai contenuti “forti”).

Si pensi al caso di Charles Manson e della Manson Family e dei loro delitti, perpetrati “su ispirazione” dei Beatles e della canzone *Helter Skelter* (da *White Album*, 1969) in particolare; ai delitti con connotazioni sataniche o neonaziste maturati nelle sottoculture metal estreme (particolarmente il black metal scandinavo; celebre il caso di Varg Vikernes, meglio noto come Burzum); al *backmasking* nei dischi rock, per esempio in quelli di Beatles, Black Sabbath o Led Zeppelin (si tratterebbe di messaggi subliminali da ricostruire ascoltando la musica al contrario o alterandone la velocità; la mitologia attorno a queste pratiche è parodiata da Elio e le Storie Tese nella traccia *Messaggio satanico*, contenuta nell’album *Elio Samaga Hukapan Kariyana Turu*, 1989).

Come suggerisce Marconi, ciascuna musica propone al proprio ascoltatore non tanto un messaggio specifico, quanto “la *performance* dello stile di vita corrispondente al genere [...] a cui appartiene” (2007, p. 105). Tale macroinferenza è al centro — oltre che all’origine (cfr. D’Amato 2002, p. 44) — dell’interesse sociologico per le musiche giovanili e popular. Si pensi alla nozione di “stile” in Dick Hebdige (1979), secondo cui la musica — parafrasiamo — è “abito”, nel senso peirceano di *habitus* (segno del segno, suo possibile effetto pragmatico), e al suo studio delle sottoculture e delle loro omologie musicali (il punk, in particolare); si pensi al concetto–ossessione, all’interno della popular music, di “autenticità” (e al suo opposto, incarnato dai cosiddetti *posers*, coloro che fanno sfoggio di “abiti senza habitus”).

La delicata questione dell’iconismo in musica, oltre che legandosi al grado di naturalizzazione di una data musica in seno a una data comunità (ovvero, a quanto essa risulti assimilata e familiarizzata), potrebbe essere intesa proprio in riferimento al concetto di autenticità; ossia, in riferimento al grado di corrispondenza del dato musicale al mondo

(valori, elementi materiali evocati ecc.) che dovrebbe corrispondergli. Iconismo in senso estroversivo, come capacità di rappresentare musicalmente un mondo, di somigliargli, di averlo fatto musica, averlo “musicizzato” (per l’uso di questo termine, cfr. Marino in review).

### 3. Simulazione, inganno e metamusica

La questione dell’autenticità e della fedeltà, e dei loro opposti, la falsità e la simulazione, è certamente una questione culturale, nella quale si incrociano assiologie diverse e concorrenti; ma, a un livello più elementare, è prima di tutto una questione tecnica.

Un *trompe-oreilles*, secondo la definizione della Wikipedia francese<sup>11</sup>, è una frase difficile da capire o ambigua, che dà l’impressione di appartenere a una lingua straniera o che, giocando sull’omofonia o l’omografia, ha più significati. Un esempio è il titolo dell’opera di Tommaso Landolfi *La biere du pecheur* (1953), che, a seconda del senso assegnato a *bière* (che significa sia “birra” che “bara”) e dell’accento scelto per l’ultima parola, *pêcheur* (“pescatore”) o *pécheur* (“peccatore”), può voler dire “la birra del pescatore”, “la bara del pescatore”, “la birra del peccatore” o “la bara del peccatore”. Altri esempi di *trompe-oreilles* sono le frasi maccheroniche dotate di senso sia in italiano che in latino, come “i vitelli dei romani sono belli” (il cui senso, traducendo dal latino, è “vai, o Vitellio, al suono di guerra del dio romano”) o “cane nero magna bella persica” (“canta, o Nerone, le grandi guerre persiane”)<sup>12</sup>. Sui *trompe-oreilles*, parole che confondono, conturbano l’orecchio, e sulla logica che vi sta dietro, che James Joyce ha battezzato *soundsense* (“suonsenso”), è basato il di lui *Finnegans Wake* (1939), opera intraducibile scritta in un pastiche poliglotta basato su uno strato primario di inglese (fortemente influenzato dall’irlandese), con un impiego sistematico di parole *portmanteau* e di *puns* che intessono un labirinto di cripto-allusioni intertestuali allo scopo di simulare il mutante e polisemico linguaggio del sonno e del sogno.

Senza addentrarmi nell’esplorazione sistematica del quadrato di veridizione, “ingannare” — “mentire” e cioè “simulare”, ma anche

11. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Trompe-oreilles>.

12. Ringrazio Massimo Leone per il suggerimento.

“celare un segreto” e cioè “dissimulare”, nei termini del quadrato (cfr. Bertrand 2000, p. 152) — è far credere qualcosa che non è, far passare qualcosa per qualcos’altro (laddove l’efficacia della simulazione o della dissimulazione in quanto inganno, dipende, come abbiamo suggerito, dalle competenze dell’ascoltatore). La simulazione è il meccanismo che garantisce, nella sua conferma o disconferma, il funzionamento e la forza espressiva delle arti mimetiche e narrative (arti visive e plastiche, letteratura, cinema; cfr. l’esempio posto a conclusione dell’articolo, par. 4.2.); è la sospensione dell’incredulità o, meglio, quella “prescrizione a immaginare”, per usare le parole che Kendall Walton ha dedicato al *trompe-l’oeil* (1990)<sup>13</sup>, che costringe il soggetto a sovrapporre al mondo reale, senza negarlo, un mondo “altro”. Il *trompe-l’oeil* non vuole tanto ingannare, quanto affascinare, far fantasticare, farsi guardare come possibile, far riflettere sul proprio — e, di riflesso, sull’altrui — funzionamento.

Istituendo un davanti e un dietro, una maschera e una faccia, l’inganno è costitutivamente un gioco di superfici, di livelli, di incastolamenti che creano o spezzano, a seconda dei casi, l’effetto di senso di realtà, di neutralità, di non mediazione del dato — nel nostro caso — musicale (cfr. l’articolo di Martina Corgnati su Edouard Manet, contenuto in questo stesso numero di “Lexia”). Questo gioco di livelli può darsi in due modi, strettamente intrecciati tra loro, nell’opposizione tra le due grandi modalità espressive della mimesi e della diegesi: un livello è quello del testo o, meglio, della dimensione transtestuale; l’altro è il livello del discorso e cioè dell’enunciazione. La musica, fissata su supporto, si fa *trompe*, imitazione, inganno potenziale, caricandosi di musica “altra”; oppure negandosi come musica e fingendosi porzione di mondo. Quando esplicita tali meccanismi, de-naturalizzandoli, disinnescandoli<sup>14</sup>, la musica è una metamusica, musica che parla di musica, che si mette in scena in quanto messa in discorso musicale.

La musica non è né mimetica, né narrativa, almeno non nel senso in cui possono esserlo pittura, letteratura e cinema; è tutto da capire,

13. Walton (2012) ha recentemente integrato — e parzialmente rivisto — le proprie riflessioni sul tema.

14. Ciò avviene assai meno frequentemente di quanto si possa immaginare; con parziale eccezione delle pratiche intertestuali (par. 3.2.) e dell’enunciazione canora enunciata attraverso il testo poetico (par. 3.4.).

quindi, in che senso, rispetto a cosa e in che modo essa possa imitare e ingannare.

### 3.1. Trompe le monde. *Musica e suono extra-musicale*<sup>15</sup>

La musica può imitare, cercare di simulare il suono del mondo, i suoni della natura o comunque i suoni extramusicali, facendone un “calco” musicale.

In *La Notte, Temporale, Preghiera, Caccia*, settimino per due flauti, clarinetto e quartetto d'archi di Gioachino Rossini (1813 circa), gli strumenti imitano il turbinare degli agenti atmosferici; proprio Rossini è accreditato come un maestro del trompe-l'oreille, ovvero dell'uso delle qualità illusionistiche degli strumenti dell'orchestra, che si imitano a vicenda, ma possono anche alludere, fare il verso a stili musicali precedenti (cfr. Budden 1988, p. 211; Lamacchia 2008, p. 43; Lombardi 2012, pp. 159–160; nel caso delle allusioni stilistiche, parliamo già, ovviamente, di strategie propriamente intertestuali, cfr. par. 3.2.).

In *Risveglio di una città* di Luigi Russolo (1914) gli intonarumori — pare (cfr. Marino 2009) — simulavano il caos della vita urbana; e così pure gli ottoni i clacson delle automobili bloccate nel traffico in *Foggy Day* di Charles Mingus (*Pithecanthropus Erectus*, 1956).

L'imitazione dei suoni animali vanta una lunga tradizione, tanto in senso coloristico-umoristico, quanto “strutturale” (cfr. il caso della musica folk serba in Petrovic e Ljubinkovic 2011); celebri le onomatopee animali, dalla rima plastica del frenetico movimento de *Il volo del calabrone* di Rimskij-Korsakov (1900), alla chitarra di Lee Underwood che imita il verso dei delfini (in *I Woke Up* di Tim Buckley, da *Starsailor*, 1970), ai ruggiti e ai barriti resi da quella, proverbialmente camaleontica, di Adrian Belew (si vedano, per esempio, gli spot giapponesi per la Daikin da lui interpretati a metà degli anni Ottanta)<sup>16</sup>.

Sulla possibilità di fare della voce altro e di fare di altro voce, è incentrata molta della ricerca di Luciano Berio assieme a Cathy Berberian. “Se in *Thema (Omaggio a Joyce)* [1958] la voce veniva frammentata a ricreare sonorità elettroniche, qui [in *Visage*, 1961] sono i suoni elet-

15. Il titolo del paragrafo riprende quello dell'ultimo album dei Pixies, *Trompe le Monde* (1991).

16. Due di questi sono disponibili ai link <http://youtu.be/RD09qQjHXsw> e <http://youtu.be/urPKqyQXIVg>.

tronici e cercare una somiglianza timbrico–prosodica con il linguaggio parlato” (Doati 2010). Più in generale, Berio ha spesso sfruttato le possibilità illusionistiche — o, altrimenti, metalinguistiche e autoriflessive — dell’uso della tecnologia; esemplare, in tal senso, il brano *Differénces*, “per cinque strumenti musicali (flauto, clarinetto, viola, violoncello e arpa) e nastro magnetico, eseguito per la prima volta nel 1959 sotto la direzione di Pierre Boulez, e dedicato non a caso a Henri Pousseur”<sup>17</sup>. In quest’opera non vi sono suoni generati elettronicamente, anche se l’ascoltatore è in qualche modo legittimamente portato a crederlo, dato che “alcune sequenze dei cinque strumenti sono state registrate e trasformate elettroacusticamente in modo che possano interagire [una volta riprodotte su nastro] con la loro controparte dal vivo”. L’ascoltatore è invitato a mettere alla prova il proprio orecchio e le proprie capacità di decodifica, individuando le *differenze* tra lo strumento suonato *hic et nunc* e la sua immagine sonora registrata e manipolata.

La musica può non solo imitare ma prelevare i suoni dalla realtà, catturandoli sul campo (si parla infatti di *field recording*) e adoperandoli come materiali *ready made* (parlando della *musique concrète* di Pierre Schaeffer, vedremo come i suoni del mondo possano essere catturati e utilizzati sempre con un intento illusionistico, ma di tutt’altra natura, anti–referenziale; cfr. par. 3.3.).

Gli agenti atmosferici, tuoni e pioggia scrosciante, non vengono imitati dagli strumenti, ma registrati e “suonati” premendo il tasto “play” in *Riders on the Storm* dei Doors (*L.A. Woman*, 1971); *City Life* di Steve Reich (1988) impiega registrazioni di rumori raccolti nelle strade di New York, a creare un ritratto sonoro e musicale della metropoli.

Proprio riguardo al concetto di imitazione, l’estetica musicale ha registrato un vero e proprio cambio di paradigma tra Settecento e Ottocento (cfr. Cavallini 1994). Fino ancora alle soglie dell’Illuminismo, la musica esclusivamente strumentale, quella che potremmo definire pura, astratta, a–referenziale o “assoluta” (nella terminologia dell’epoca, il cui impiego diventa sistematico da Richard Wagner in avanti), non riceveva grande considerazione, venendo giudicata un arabesco — letteralmente — insignificante, ovvero indeterminato, magari meraviglioso,

17. I virgolettati di questo paragrafo relativi a *Differénces* di Berio sono tratti da una comunicazione personale di Francesco Galofaro, che ringrazio.

ma incapace di commuovere; maggiore considerazione era riservata alla musica che si proponeva di imitare i suoni della natura; massima considerazione riceveva la musica — vocale — che si proponeva di imitare i sentimenti umani (cfr. la teoria degli affetti, cit. in par. 2.4.), nella quale un ruolo centrale era assegnato al testo poetico.

### 3.2. *Musica al secondo grado. Musica e intertestualità*

La musica si nutre di musica; la musica che l'ha preceduta e su cui, per affinità o divergenza, si innesta. Cosicché, "la Musica" non è altro che un dialogo, una relazione tra musiche (cfr. Bloom 1975, p. 11). Per descrivere queste relazioni, i loro diversi tipi e gradi, è possibile impiegare le categorie della transtestualità ("la letteratura al secondo grado") individuate da Gerard Genette (1982; cfr. anche Marino in stampa), in particolare quelle dell'intertestualità, della metatestualità e dell'ipertestualità. In altre parole, le musiche (si) citano, alludono, plagiano, chiosano, parodiano, adattano, imitano.

Se la citazione, in questa sede, non ci interessa troppo (si tratta, da un punto di vista della costruzione del discorso, di una configurazione molto diversa dall'imitazione e dall'illusione, giacché per essere "citazione" l'inserito intertestuale deve essere riconoscibile, per qualità sue proprie — per esempio, è particolarmente famoso — o perché in qualche modo segnalato; in ogni caso è inteso come prensibile dall'ascoltatore modello), ci interessano invece tutti i casi in cui la musica gioca a farsi simulazione, ovvero inganno potenziale.

#### 3.2.1. Dalla cover al plagio

Nel suo *Don Giovanni* (1787), Wolfgang Amadeus Mozart propone un interessante intreccio di istanze enuncianti musicali, per cui lo spettatore è in qualche modo invitato a chiedersi chi stia suonando cosa (cfr. le opere di Berio sopraccitate). Il gioco intertestuale e metamusicale viene preparato nella scena finale, la terza, del primo atto, nella quale troviamo in azione ben quattro orchestre: quella "regolare" nella buca (extradiegetica) e tre orchestre da camera *on stage* (diegetiche). Il gioco trova poi compiuta espressione all'inizio della scena finale, la quinta, del secondo e ultimo atto dell'opera; vi troviamo l'orchestra "regolare" che allietta il luculliano pasto di Giovanni, servito da Leporello,

proponendo un repertorio di musica contemporanea: “O quanto un sì bel giubilo”, da *Una cosa rara* di Vicente Martín y Soler (1786); “Come un agnello”, da *Fra i due litiganti il terzo gode* di Giuseppe Sarti (1782); e un brano dello stesso Mozart, “Non più andrai”, dalle sue *Le nozze di Figaro* (1786).

Questa che è la logica della cover (per un excursus che affronti sistematicamente la questione, cfr. Marconi 2006a), che in termini genetici possiamo definire una trasposizione con forti sfumature metatestuali, è portata al parossismo — e, di fatto, rovesciata e negata — da operazioni come quella compiuta da Todd Rundgren nel suo *Faithful* (1976). I sei brani della prima facciata del disco, e particolarmente l’ultimo, *Strawberry Fields Forever* (Lennon–McCartney, 1967), non sono tanto delle “versioni personali”, come si suppone siano le cover, quanto dei veri e propri cloni sonori degli originali, in cui il Rundgren mago del banco mixer costruisce un gioco illusionistico di rara maestria, a un passo dal “plagio timbrico”.

Di plagi più o meno veri o presunti, la storia della musica è piena; brani apocrifi, spuri o di dubbia attribuzione, ma anche vere e proprie bufale, ovvero *forgerie* che ambiscono a spacciarsi per originali (cfr. Hill 2008). Su questa linea, un fenomeno sempre più significativo, sia quantitativamente, che culturalmente (indicativo della facilità alla mitogenesi all’interno della popular culture), è quello dei *fake leak*; ovvero, la diffusione in rete di “pseudo–bootleg” (i *bootleg* sono dischi — ma oggi sarebbe più corretto dire “files” — pirata, pubblicati senza l’autorizzazione degli autori o degli editori, contenenti registrazioni trafugate) di singole canzoni o interi album, assai attesi da fan e media, settimane o giorni prima rispetto alla data di pubblicazione ufficiale. Un caso recente piuttosto eclatante è stato quello relativo all’ultimo album dei Daft Punk (*Random Access Memories*, 2013), i cui *fake leak* (e particolarmente quello del singolo *Get Lucky* realizzato dal dj e produttore Fabio Nirta) sono stati così accurati nell’imitazione da essere non soltanto credibili, quanto praticamente identici a quello che si sarebbe rivelato l’originale.

### 3.2.2. Parodia e pastiche

La musica trasforma altra musica, la musica imita altra musica (sono queste le due modalità dell’ipertestualità secondo Genette). Partico-

larmente interessanti, all'interno della popular music, i casi di autori che hanno fatto della parodia e del pastiche la propria cifra stilistica. In ambito internazionale, si può guardare all'opera di Frank Zappa come a una grande enciclopedia parodica e satirica; si veda il sarcasmo con cui il rock psichedelico e tutto il movimento hippie/flower power sono ritratti in *We're Only in It for the Money* (1968; fin dalla copertina, grottesca parodia di quella del *Sgt. Pepper's* beatlesiano). Caso più unico che raro, Zappa indulge anche nell'autoparodia: si veda il trattamento "distruttivo" (cfr. anche Middleton 1990, p. 302) riservato al tema — autografo — di *King Kong*, "as played by 3 deranged Good Humor Trucks", nella quinta sezione dell'omonima suite (*Uncle Meat*, 1969); ma si pensi anche alle "meta-cover" / auto-cover dei brani di *Freak Out!* (1966) contenute in *Cruisin' with Ruben & the Jets* (1968), "attribuite in questo caso al fantomatico gruppo Ruben & the Jets, che altri non è se non il gruppo di Zappa sotto mentite spoglie. Tali cover sostituiscono gli elementi più trasgressivi presenti negli originali con stilemi tipici della musica pop adolescenziale degli anni Cinquanta e Sessanta (soprattutto del genere doo-wop)" (Marconi 2006a, p. 220).

Quest'ultimo esempio è leggibile alla luce della concezione stravinskiana di parodia, intesa come omaggio e appropriazione, e riscontrabile, per esempio, anche nei lavori degli XTC a nome The Dukes of Stratospher (1985-1987); la fedeltà agli stilemi e ai suoni del rock psichedelico di fine anni Sessanta non impedisce a Andy Partridge, Colin Moulding e compagni di superimporvi una affettuosa patina ludica e ironica<sup>18</sup>.

Più vicine alla satira e quindi, nei termini genetici, alla caricatura, le operazioni ipertestuali portate avanti da Weird Al Yankovic, le cui versioni di brani celebri tendono a mantenere la parte musicale originale, concentrandosi sull'interpolazione dei testi delle canzoni e della loro messa in scena (ovvero, i loro videoclip).

In ambito italiano, sui modi della parodia e del pastiche hanno costruito grande parte della propria specificità autorale gli Elio e le Storie Tese. Nel loro *Craccracricreer* (1999), per esempio, praticamente ogni

18. È il caso di ricordare, in questa sede, anche l'esistenza di *spoof bands* (come Rutles e Sprial Tap) e l'uso di *nom de plume* allo scopo di costruire vere e proprie *fictional identities*, che doppiano quelle dell'artista o della band "vera" (come la Penguin Cafe Orchestra di Simon Jeffes o gli Psychedelic Cornflakes di Edgar Neubauer), in certi casi arrivando a sostituirle del tutto (The Residents).

brano si propone, anche attraverso un sistematico ricorso a citazioni, come parodia-omaggio o come pasticche di un genere (*La bella canzone di una volta*, *Il rock and roll*, *Discomusic*, nei brani omonimi; il rap italiano anni Novanta in *La visione*) o dello stile di un autore (*Beatles*, *Rolling Stones* e *Bob Dylan*, nel brano omonimo; Luciano Ligabue in *Bis*).

### 3.2.3. Traduzione e remix

La trasformazione di una musica può assumere le forme più disparate. Ogni cultura recepisce la musica “altra” traducendola, adattandola, piegandola — se il caso — ai propri linguaggi, formati, gusti; ovvero, la recepisce appropriandosene e rifunzionalizzandola (sui meccanismi di enunciazione come rifunzionalizzazione e appropriazione collettiva, “operazione discorsiva e culturale”, cfr. Spaziante 2007, pp. 138–141). Un esempio particolarmente interessante potrebbe essere rappresentato dal canto partigiano *Bella ciao*, per il quale è stata proposta una — molto dubbia, in verità, ma sicuramente affascinante — derivazione dal brano kletzmer *Koilen*, di Mishka Ziganoff, di cui esisterebbe una registrazione datata 1919 (cfr. Loiodice 2008).

Anche e soprattutto singoli frammenti o elementi di una musica possono essere estratti, manipolati, riutilizzati. I procedimenti tecnici del *remix* (l’editing di un brano musicale, la sua manipolazione al livello delle tracce audio che lo compongono, ovvero di singoli parametri o unità — voce, ritmo, strumenti, spazializzazione ecc.) e del *sampling* (l’estrazione di una porzione, un campione da una musica pre-esistente), nati nei laboratori della musica colta europea, sono alla base di tutte le musiche popular elettroniche ed elettroacustiche, dal dub di King Tubby e Lee “Scratch” Perry (ai quali si deve la popolarizzazione del remix, alla fine degli anni Sessanta) e dall’hip hop di Kool Herc e Grandmaster Flash (ai quali si deve quella del sampling, alla fine degli anni Settanta) in avanti. Fino ad arrivare ai *plunderphonics*, ai *mashup*, al *bastard pop*; nomi diversi con cui sono etichettate forme di *sound collage* che mettono assieme e alterano frammenti provenienti da canzoni e fonti sonore diverse, con intenti ludici e satirici (si pensi alle opere di John Oswald — l’inventore del termine *plunderphonics*, “saccheggiofonia” — o del collettivo Negativland; su questi temi, cfr. Dusi e Spaziante 2006).

### 3.3. Dissimulazioni. Musica acusmatica e musica registrata

Posto che tutta la musica riprodotta (riprodotta a partire dal supporto su cui è fissata; tanto che Michel Chion parla di *art des sons fixés*, 1991), nasce di norma come registrazione e successiva manipolazione di eventi sonori (per cui, a ben vedere, “il disco non ri–produce nulla, se non se stesso”, F. Fabbri 2002, p. 153); posto che, parafrasando Luciano Berio (1976, p. VII), tutta la musica, dall’invenzione del fonografo in avanti, è un musica acusmatica (“allucinazione sonora”, come da definizione del De Mauro; ovvero, “suono che fuoriesce da un altoparlante”) e che, con la diffusione delle tecnologie elettroniche di acquisizione e manipolazione del suono, praticamente tutta la musica è una musica elettroacustica (che comprende cioè tanto suoni di sintesi, generati elettronicamente, quanto suoni acustici provenienti dal mondo reale; cfr. Spaziante 2007, p. 137); posto tutto questo, possiamo individuare un’opposizione estetica — non tecnica — di base.

Ne *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Walter Benjamin parla di “perdita dell’aura” da parte dell’arte, divenuta, nella società di massa, mero prodotto, mera copia di sé, cosa producibile — e, per quel che interessa qui, riproducibile — in serie; *en passant* (cfr. F. Fabbri 2002, p. 152), Benjamin cita anche il caso del suono e della musica, e quindi il fonografo e i dischi. Registrata, fissata su supporto, la musica perderebbe la propria aura, la propria luccicante autenticità e unicità (sulla musica come “arte allografica”, cfr. Spaziante 2007, pp. 145–146). Essa può però riacquistarla, aggiungiamo, se e quando si propone come suono puro, creato, non registrato; originale e non copia di sé. È questo il caso della musica acusmatica in senso stretto.

Il termine “acusmatico” viene applicato all’esperienza di ascolto della musica concreta da Jérôme Peignot (1960) e Pierre Schaeffer (il principale ideatore della musica concreta)<sup>19</sup>. Gli acusmatici, da *ákousma* (“ciò che si ode”; *akouō* “odo”), erano gli allievi di Pitagora a cui era concesso solo di ascoltare le lezioni del maestro, senza potervi intervenire, e che erano quindi destinati ad accedere ai soli saperi

19. La musica concreta va intesa come una musica specificamente composta per essere fissata su supporto fonografico (originariamente, il nastro magnetico) e diffusa attraverso altoparlanti; il termine vale, in buona sostanza, come sinonimo di “fenomeno sonoro totale”, ovvero come suono inteso e colto nella sua totalità di fenomeno fisico (e non di entità idealizzata, astratta).

essoterici, ovvero i precetti pratici; ai matematici era invece consentito il dialogo con il maestro e l'accesso ai saperi profondi, esoterici. Alla vista di entrambi, in ogni caso, per non distrarli dalla propria parola, Pitagora — pare — si negava, celandosi dietro uno schermo.

“L'ascolto acusmatico” rinvia a quello schermo e a quella “passività”; quella acusmatica, ossia quella concreta, vuole essere una musica da ascoltare e basta, un musica che non può esprimersi se non nella dimensione nell'ascolto. Nei termini di Elio Martusciello (2000; che si riferisce a *Lumpy Gravy* di Zappa, 1968), questa musica è un “dispositivo di superficie”, un involucro sì stratificato ma vuoto, sotto il quale, dietro il quale, oltre il quale non c'è niente. Non quindi registrazione di un evento, di una performance musicale, di un qualcosa che *era* già prima, ma creazione *in prasentia*, evento e performance essa stessa nel momento in cui viene riprodotta (o, per meglio dire, suonata). Oggetto sonoro a sé (*objets musicaux*, in francese; *sound object*, in inglese), l'acusma è un “film per le orecchie” (espressione coniata da Zappa nelle note di copertina di *Hot Rats*, 1969)<sup>20</sup>, pensato per accadere, per essere, solo nel momento in cui lo si ascolta.

Per contro, esiste la musica che possiamo definire “registrata”, che si pone cioè come riproposizione, ri-presentificazione di un evento sonoro, di una performance che appartiene al passato, che “è stata” e che è stata appunto registrata, fissata su un supporto.

Il trompe-l'oeil nega la superficie su cui si trova dipinto e diventa sfondamento o oggetto; esce dalla cornice, come nel famoso quadro di Pere Borrell del Caso *Sfuggendo alla critica* (1874, Fig. 2; messa in scena della messa in scena), invadendo l'ambiente che lo circonda, l'extradiegetico. Il trompe invade il mondo perché vuole inglobarlo, vuole esserne non rappresentazione, ma — illusionisticamente — porzione. Non immagine, non racconto (diegesi) del mondo, ma mondo-immagine. Il trompe-l'oeil è un tentativo di mimesi totale, che intende inscrivere nel proprio spazio lo spettatore, non solo o non tanto come enunciatario, come simulacro, quanto proprio come attore

20. Proprio l'espressione zappiana mi spinge a sottolineare come la distinzione tra estetica acusmatica, intesa come creazione sonora dell'atto di riproduzione del disco, ed estetica della registrazione sia spesso confusa o labile. *Hot Rats*, per esempio, è e si pone come suono registrato che aspira a farsi fantasmagoria d'ascolto; e lo stesso si può dire di tutti quei dischi che, pur partendo da materiali “registrati”, presentano un uso dello studio di registrazione come strumento musicale (cfr. par. 3.4.).



Figura 2: Rielaborazione del quadro di Pere Borrell del *Caso Escapando de la crítica* (1874; Colección del Banco de España, Madrid).

empirico. Non diremmo mai, difatti, che un quadro che contiene una semplice rappresentazione prospettica sia un *trompe-l'oeil*.

Si pone a questo punto un problema definitorio che è, in ultima analisi, un problema filosofico (se non, pericolosamente, ontologico); che qui non mi è possibile esplorare, ma che sicuramente dovrà essere approfondito in futuro: cosa è “diegesi” e cosa “mimesi” rispetto al suono e alla musica? È questo il campo proprio di una teoria dell’enunciazione musicale; una questione chiave, che però non è mai stata — mi pare — affrontata sistematicamente. Di enunciazione musicale si sono occupati in molti, ma privilegiando soprattutto gli aspetti legati alla performance musicale “nei suoi caratteri di immanenza”, ossia la vocalità (con particolare attenzione alla corporeità e alla dimensione timica; cfr. Violi 2006, Rutelli 2009) e il rapporto canto–testo (Sibilla 2003, pp. 110–112, 149–152; Marconi 2007; con particolare attenzione ai paradossi dell’enunciazione canora, cfr. Spaziante 2007, pp. 49–52).

Per gettare le basi di una teoria di quella che potremmo chiamare “enunciazione fonografica”, una via possibile potrebbe essere, seguendo quanto suggerito da Spaziante (2007, pp. 54–61) e Peverini (2004, pp. 89–93), ricollegarsi alla proposta di una “enunciazione impersonale”, “non deittica ma metadiscorsiva” (Peverini 2004, p. 92), formulata da Christian Metz (1991) in riferimento al cinema. Considerare cioè il disco — inteso come “suono che viene riprodotto e ascoltato” — come enunciatore, “flusso narrante”; considerarlo come “inquadratura fonografica” (un’idea questa che P. Fabbri declina definendo l’enunciatore come entità non precedente al testo, ma costruita dal testo; cit. in Jacoviello 2012, p. 237). Molto interessante, sarebbe, per esempio, in questa prospettiva, instaurare — con tutte le cautele del caso — un parallelo tra materiale profilmico e materiale sonoro, e tra linguaggio cinematografico e manipolazione del materiale sonoro (o “linguaggio dello studio di registrazione”); parafrasando Metz (1972, cit. in Peverini 2004, p. 96), se i suoni di un disco hanno delle fonti sonore come referenti, gli effetti sonori (di mixaggio, spazializzazione ecc.) hanno come referenti i suoni stessi.

Un altro contributo importante, nella costruzione di una teoria dell’enunciazione così tratteggiata, potrebbe essere la traduzione in termini sonori e musicali delle categorie narratologiche proposte da Genette (1972), ovvero durata (l’articolazione della dimensione temporale), modo (l’articolazione della regolazione dell’informazione

narrativa di un testo) e voce (il “chi parla”, “chi racconta”); categorie strettamente implicate nelle questioni enunciative, intese, come abbiamo detto, come gioco di livelli e inscatolamenti (per una prima — rozza — esemplificazione di questa proposta, cfr. Marino 2011b, p. 39). Sarebbe interessante, inoltre, costruire una tipologia del *debrayage* enunciazionale, che opponga l'enunciazione enunciata per via vocale-canora-poetica a quella enunciata per vie squisitamente sonore (cfr. par. 3.4.).

Per quel che interessa qui, intendendo esemplificare l'immagine-metafora del trompe-l'oreille, tanto l'estetica dell'acusma, quanto quella della registrazione “ingannano”; per quanto in maniera diversa, e anzi opposta e contraria.

La musica acusmatica, l'allucinazione sonora, afferma e nega, simula e dissimula, finge di essere e finge di non essere. Simula: in quanto oggetto sonoro, suono-sonorizzazione (“la pittura si è proposta di rendere visibile, anziché riprodurre il visibile, e la musica di *rendere sonoro*, anziché *riprodurre il sonoro*”, Deleuze e Guattari, cit. in Spaziante 2007, p. 109, nota 9; corsivi miei) proveniente da un mondo “altro”, che ci è negato, che non possiamo verificare, non possiamo vedere, perché riduce il proprio spazio di esistenza alla cornice, al supporto, al suo suo essere esperito attraverso i mezzi tecnici-fonografici; un mondo questo vuoto come il vuoto pneumatico della camera anecoica. Dissimula: occulta le proprie condizioni di produzione, la propria natura di suono registrato, le proprie fonti sonore (cfr., come detto, per contrasto, par. 3.1.); nega la propria natura di risultato di un fare musicale e si presenta come suono puro e presente che dice: “io (sono) suono” (mimesi; enunciazione enunciata). Non suono del mondo, suono di un evento, ma mondo-suono, evento-suono. Come il trompe, non ha referente: è il referente.

La musica registrata simula e dissimula, a sua volta. Simula: illude di far ri-vivere un'esperienza, alla quale rimanda (scavalcando, in tal senso come il trompe, il proprio supporto), ponendosi come suo resoconto. Dissimula: la propria natura di costruito, di suono manipolato, artificiale, creato e non registrato. Vuole essere suono del mondo, eco di un evento passato, che dice: “costoro stavano suonando” (diegesi; enunciato enunciato).

### 3.4. *La musica enunciata. Suono registrato, manipolato, riprodotto*

Dopo avere esposto tali considerazioni teoriche, mi limito qui di seguito a fornire alcuni esempi di come la musica possa mettersi in scena in quanto suono registrato, manipolato, riprodotto.

*I Am Sitting in a Room* di Alvier Lucier (1969) è una splendida dimostrazione di come la tecnologia non sia uno strumento neutro, né la registrazione un'operazione passiva (per quanto, come si leggerà, Lucier dichiara che non sia questo l'intento principale del brano). Lucier siede nel mezzo di una stanza e registra la propria voce con un microfono; la configurazione discorsiva è quella di un'enunciazione "canora" enunciata, se il "testo" recita:

I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have<sup>21</sup>.

Lucier mette in riproduzione il nastro su cui ha registrato la propria voce e registra il suono proveniente dagli altoparlanti; e fa così, a catena, un numero indefinibile di volte. A ciascun passaggio, la sua voce perde in chiarezza e prossimità spaziale, risultando sempre più ovattata; allo stesso tempo, vanno emergendo gli "armonici" della stanza in cui è stata effettuata la registrazione, guadagnando una sempre maggiore prossimità spaziale, per quanto deformati, alle orecchie dell'ascoltatore. Il risultato finale, ovvero il brano vero e proprio, presenta le varie *takes* una di seguito all'altra; dalla prima, in cui la voce di Lucier è nitida e in primo piano e il silenzio della camera fa da sottofondo impalpabile, all'ultima, in cui la sua voce è del tutto inintelligibile, un suono "liquido" stinto negli armonici della camera, dai quali è ormai del tutto indistinguibile.

Caso più unico che raro di metadiscorso fonografico, nella sua *Intro a Breathless* (da *Something/Anything?*, 1972) Todd Rundgren mostra

21. Le "irregularities" di cui parla Lucier sono dovute alla leggera balbuzie di cui soffre.

una piccola ma rappresentativa gamma di effetti sonori attivati dal banco mixer e invita l'ascoltatore a riconoscerli all'interno del disco: "Before we go any further, I'd like to show you all a game I made up. This game is called 'sounds of the studio', and it can be played with any record including this one. [Rundgren mostra alcuni effetti di missaggio sulla propria voce] All you have to do is find these sounds on the record, and whoever finds the most wins, of course". Qualcosa di simile accade, in scala assai più ridotta, anche all'inizio di *Yellow Brick Road* di Captain Beefheart (da *Safe as Milk*, 1967).

*Alan's Psychedelic Breakfast* dei Pink Floyd (da *Atom Heart Mother*, 1970), "una forma di 'soggettiva sonora'" per Spaziante (2009, p. 288), rappresenta un ottimo esempio — nonché un famoso esempio; se ne potrebbero citare di simili in tanti altri dischi rock di fine anni Sessanta — di commistione tra musica concreta e musica registrata all'interno della popular music. Il brano si apre con una voce e dei rumori che, aiutati anche dall'indizio paratestuale del titolo, non è possibile non riconoscere come i "rumori di qualcuno che si sta preparando da mangiare" (fornelli che vengono accessi, qualcosa che sfrigola in una padella, latte e cereali che vengono versati in una tazza, masticazione, deglutizione ecc.). Dopo circa un minuto dall'inizio del brano, comincia a emergere dallo sfondo sonoro, fino a soppiantare completamente i rumori, la parte propriamente strumentale-musicale; la quale, dopo circa undici minuti, lascia nuovamente la scena, con un rumore d'acqua che scorre a fare da sipario, ai rumori della colazione psichedelica di Alex.

Un interessante esempio di simulazione / dissimulazione delle modalità acusmatica / registrata è riscontrabile nei *file card pieces* di John Zorn, per esempio in *Spillane* (1987). All'ascolto, tali brani presentano una forte componente collagistica; eppure, non si tratta di collage sonori nati dall'assemblaggio *ex post* di parti registrate separatamente o provenienti da fonti diverse, ma della registrazione di un evento sonoro che è collagistico di per sé, di una musica che è scritta ed eseguita in maniera collagistica. I *file card pieces* di Zorn contraddicono, da un punto di vista tecnico, la nozione di "film per le orecchie" così come l'abbiamo sopraesposta, pur essendo a loro volta dei film per le orecchie.

In *Where is My Mind?* dei Pixies (da *Surfer Rosa*, 1988), la canzone vera e propria è introdotta da qualche secondo di quella che potremmo

chiamare “impasse sonora” (non si capisce bene cosa stia accadendo) e da quello che l’orecchio dell’ascoltatore identifica come un rapidissimo *radio switch* (il momento di rumore in cui si cambia stazione radiofonica per sintonizzarsi su un’altra frequenza) o con il rumore di una puntina di giradischi che intercetta il solco del vinile; è come se un suono extradiegetico divenisse diegetico, presentandoci l’ascolto della canzone. Esempi simili, con riferimento proprio all’elemento del radio switch, e all’installazione di una *mise en abyme* sonora (la canzone nella canzone), sono citati in Spaziante (2007, pp. 57–58), che parla appunto di “trompe–l’oreille”. La visualizzazione di questo espediente enunciazionale è riscontrabile in molti videoclip e, per esempio, in quello relativo al brano *Musicology* di Prince (2004; il ragazzino compra il disco e lo piazza sul giradischi, facendo partire la canzone).

Molti sono gli esempi di simulazione del contesto di fruizione del brano *nel* brano, ovvero di quella che potremmo chiamare “fenomenologizzazione uditiva”. I Beatles aprono il loro *Sgt. Pepper’s* con rumori che si fanno identificare come la resa sonora della soggettiva di uno spettatore presente a un loro concerto. Proprio il *Sgt. Pepper’s* è il riferimento classico quando si parla della diffusione, all’interno del rock, a fine anni Sessanta, di un’estetica dello studio di registrazione inteso esso stesso come strumento musicale (e quindi veicolo di inserti concreti/acusmatici o dell’esplicitazione dei meccanismi enunciazionali) e non come semplice luogo dove suonare e registrare la musica (cfr. par. 3.3., nota 20). Ma se nei Beatles (come nello Zappa di *America Drinks & Goes Home*, da *Absolutely Free*, 1967) l’ascoltatore riconosce immediatamente la natura di trompe di quella configurazione sonora, dichiarata dall’impaginazione stessa dei suoni, in *Sex Machine* di James Brown (1970) gli applausi e le voci del pubblico posticci, per quanto fin troppo artificialmente in primo piano, potrebbero forse ingannarlo. Un esempio di resa del contesto non di fruizione, ma di produzione del brano musicale si ritrova nei falsi attacchi di *Hello, It’s Me* di Todd Rundgren (1972; o in quello de *La ballata del bicchiere mezzo vuoto* degli Amari, da *Kilometri*, 2013).

Un caso di enunciazione enunciata particolarmente diffuso (cfr. par. 3, nota 14) è rappresentato dall’enunciazione canora enunciata, ovvero dalla canzone che, attraverso il proprio testo poetico, si rivolge esplicitamente all’ascoltatore (instaurando un “io/ noi–tu/ voi”); un

altro caso ancora è quello della canzone il cui testo allude alla canzone stessa (i due casi, chiaramente, possono sovrapporsi)<sup>22</sup>. In ambito pop italiano, esempi di quest'ultimo caso sono *Una canzone d'amore* degli 883 (*La donna il sogno & il grande incubo*, 1995; un esempio di preterizione, dato che il testo — “Se solo avessi le parole...” — dice che non dirà, ma così dicendo, di fatto, dice)<sup>23</sup>, *La mia storia tra le dita* di Gianluca Grignani (1995; in cui, alla fine, la voce enunciante dice “Stasera scriverò una canzone per soffocare dentro un'esplosione. Senza pensare troppo alle parole, parlerò di quel sorriso di chi ha già deciso”; dove il “sorriso di chi ha già deciso” è un'autocitazione, un'esca lanciata a inizio brano), ma anche la programmaticamente, didascalicamente “meta-” *La canzone mononota* di Elio e Le Storie Tese (2013).

#### 4. Allucinazioni al cubo

##### 4.1. Se “Britney canta Manson”. Ècfrasi senza musica

Riporto qui di seguito alcuni estratti da una recensione scritta da Dionisio Capuano e apparsa nel dicembre 2005 (su “Blow Up”, 91), relativa a un disco di Vinicio Capossela ed Elio Martusciello intitolato *Pierino l'eritematoso*; il disco consta di 13 tracce, dura 52 minuti circa ed è pubblicato su Peyotle Records.

Vinicio Capossela, Elio Martusciello  
*Pierino l'Eritematoso* • CD Peyotle • 13t — 52:24

22. Questi procedimenti, di derivazione lirica, sono una costante nel genere “canzone d'amore”; si veda, per esempio, l'uso introduttivo che ne viene fatto in *Comu l'unna* (“Come l'onda”), serenata barcarola scritta da Vincenzo Curreri e resa celebre, in ambito siciliano, dal gruppo I Cavernicoli (pubblicata come singolo nel 1970 e poi nell'LP *Un etto di Sicilia* del 1973), i cui primi versi recitano: “Sei come l'onda del mare / Il tuo amore viene e va / La mia sola consolazione è cantare / questa dolce canzone che fa...” (trad. dal siciliano). La canzone nel cui testo si parla anche e soprattutto della canzone stessa (e, ingrandendo il focus, del disco, dell'essere musicista ecc.) è praticamente la norma in un ambito fortemente sé-affermativo come l'hip hop.

23. Un altro caso simile è rappresentato dalla canzone *Love Song* di Sara Bareilles, da *Little Voice* (2007).

[...] “Pierino l’Eritematoso” è un concept–album d’impianto espressionista–kurtweilliano, che mescola perlomeno tre storie. Pierino e il Lupo — e compaiono, infatti, sia l’uccellino (cinguettii d’ouverture [sic]) che i cacciatori (spari, qui e là). C’è poi di mezzo il Flauto Magico. Il filo rosso che attraversa le canzoni (*Strazio Nella Notte, Pecore ed Ombrelli, Dall’Altana*) imbastisce la vicenda d’un cantastorie, modello Mad Max–Zampanò, che passa di villaggio in villaggio tirandosi dietro un sacco di esseri bislacchi. Mano a mano la schiera s’ingrossa, inizia a fare girotondi, scrivere sulla sabbia, un bimbo con il suo secchiello travasa il mare in una buca. Trasuda qualcosa del Rugantino, accenno d’una storia d’amore (*La Sposa Brancolante*), erotismo da osso buco, ma soprattutto c’è l’atmosfera manzoniana della ‘Colonna Infame’ — titolo della traccia mezzana e passaggio dal grottesco della prima metà al *tragico strisciante* della seconda parte del disco.

Che Elio Martusciello si trovasse bene con musicisti da ‘sangue e sudore’ lo immaginavamo. La sua collaborazione con Mike Cooper (che ricordiamo, vien dal blues e ama l’ukulele) era solo un indizio. Dal canto suo, Capossela stranezze ne ha: vocazioni improvvisative, affossamenti in mote sonore, nella ‘waste disposal’ dei generi, emissioni di biogas folk cabaret il cui fetore può aver attirato un anomalo elettroacustico come l’Elio. Nei pentagrammi di Capossela avvengono fenomeni di maciullamento, il popolare viene stretto da arrangiamenti rognosi e la musica si crepa. Cosa ben adatta ai liquidi silicei del ‘cugino’, agli sfrigolii in alta–bassa frequenza, ai drones singhiozzanti, alle oscillazioni sinusoidali [sic]. Penetrano nei corpi sbilenchi delle canzoni da dietro e fuoriescono da vari orifizi col colore di fuochi fatui. Tra lo spazio d’una battuta dispari, alle spalle d’un rubato, s’insinuano mentre la melodia balbetta. I due, un po’ monatti un po’ untori, si sono tirati dietro una bella schiera d’appestati in un album di turgori massimalisti, colorato–bandistico, lercio–digitale e desolato come i campi dei giostrai prima–durante–dopo. Se date uno sguardo agli ‘oppositori’ coinvolti vedrete che caspita d’andirivieni tra canzone popolare e avanguardia–quella–tosta (..tosta de che?). Giocate a campana e saltate sulla testa dei musicisti. Da una mazurca poligama mitteleuropea molto Henry Cow, *Zenzero e Pitocchi*, — con Fabrizio Spera, Luca Venitucci e Patrizia Oliva, avvenimento nell’avvenimento — lanciatevi fino all’appuntamento al buio quasi duncaniano (*Canto di Natale d’un Necroforo a Cottimo*, di cui s’attende il video dei Manetti Bros). Dal putiferio carnascialesco con Titubanda (*Erranza Perenne*), se non solare perlomeno illuminato a giorno, con l’ultimo colpo di reni rovinato a terra in periferia a sentire, dietro l’angolo, un rantolo solitario da premorienza: *Fettucce Rosse*, le corde vocali di Capossela colpite dal gatto a nove code glitch del laptop. Prova cantare blues e sputa sangue.

Su tutto (sotto tutto, abisso) un vuoto spinto memorabile: la prosa salmodiata di *Stucco di Pera* — mix poetico–politico ‘hentai’ de ‘La Ragazza Carla’ e Zanardi — rauca metrica in mezzo ad unsettled lines le cui frequenze, alle soglie dell’inudibile, risucchiano i timpani.

“Pierino l’Erimatoso” è per noi, che stiamo assistendo al progressivo arretramento del Natale: tra poco lo festeggeremo ad Halloween, mettendo una zucca nel presepe. “Pierino l’Erimatoso” prende per mano i desideri più truci e la purezza più mortale e ve li poggia appena sopra il plesso solare.

Nei palazzi dei potenti Alvaro Vitali chiede a Prokoviev: “Se dal letame nascono i fiori quali meraviglie odorose potranno generare questi tempi di merda?” Sugli atri il russo inizia a grattarsi. [...]

Quando l’ho letto, questo testo mi ha spinto a fare qualcosa (ha esercitato su di me la propria *agency*); quel qualcosa che un testo di questo tipo, una recensione, vuole e deve far–fare (è stato *efficace*): mi ha fatto cercare il disco di cui parla. Peccato che il disco in questione non esista.

Proprio grazie a casi come questo, tempo fa, ho cominciato a interessarmi al fenomeno delle recensioni di dischi immaginari nel giornalismo rock. Mi interessava esplorare la critica musicale come forma di scrittura e ho deciso di concentrarmi sul più estremo dei casi possibili, ovvero quello della descrizione di una musica, di un disco immaginari. Per un’analisi approfondita della questione, rimando al mio lavoro dedicato (Marino 2011a); qui mi interessa sottolineare come tali operazioni, ècfrasi senza referente, non siano altro che dei trompe–l’oreille al cubo, allucinazioni di una allucinazione: non sono tanto le musiche in sé a essere inventate e immaginarie, quanto proprio i dischi come oggetti e “oggetti del desiderio”.

Come un trompe, la cui efficacia dipende, per definizione, dalla “cura del particolare e [da]il virtuosismo prospettico” (De Mauro), questi testi, e in particolare quelli del caso più interessante tra quelli che ho analizzato, ovvero le recensioni scritte da Dionisio Capuano per la rubrica “Mission: It’s Possible” del mensile “Blow Up”, basano la propria forza illusionistica e di suggestione sulla quantità di dettagli che mettono in campo<sup>24</sup>; dettagli, peraltro, quasi tutti reali (cfr. il caso di Britney Spears, *The Body EP — Spears Sings Manson*, “Blow Up”, 101, ottobre

24. In una scena de *Le Iene* (Quentin Tarantino, 1992), la persona deputata a prepararne l’infiltrazione nella gang di criminali spiega a Freddy Newandyke / Mr. Orange (Tim Roth) che ciò che rende credibile una storia sono i dettagli: “Le cose importanti da ricordare sono i dettagli, i dettagli rendono la storia credibile. Questa particolare storia si svolge in un cesso pubblico, perciò devi conoscere tutto di quel cesso pubblico. Devi sapere se c’erano gli asciugamani di carta oppure il getto di aria calda, devi sapere se i pisciatoi avevano le porte oppure no, devi sapere se c’era il sapone liquido o quella schifosissima polvere rosa che si usava al liceo, ricordi? [...]”.

2006, in Marino 2011a, pp. 104–107), a creare un gioco di rimandi tra vero, falso e verosimile in cui il lettore si distrae con difficoltà (proprio come il protagonista del film a cui il titolo della rubrica rimanda; *Mission: Impossibile*, di Brian De Palma, 1996). Le recensioni di dischi immaginari, per funzionare, per essere plausibili, senza per questo necessariamente ingannare (i dischi di Capuano sono anzi — almeno diacronicamente — dichiaratamente fittizi), lavorano di fino sull’immaginario musicale, agganciandovisi e stuzzicandolo, e restituendo qualcosa che è spendibile solo su quel piano (i dischi immaginari rappresentano, all’interno dei discorsi sulla musica, un analogo degli *pseudobiblia*, borgesiani e non solo, all’interno dei discorsi sulla letteratura).

Nel corso delle puntate della rubrica, Capuano doppia il discorso sui dischi immaginari (costruendo il quale nega, di fatto, la possibilità di immaginare musiche immaginarie; suggerendo cioè l’impossibilità di andare oltre l’esistente, se questi dischi sono pensati come composti da lacerti e combinatorie varie di musiche reali) con un discorso secondo, incentrato sulla musica come morte e sulla morte della musica; fenomeni di cui l’autore erge a simbolo “punti di non ritorno” come la performance *Blind Date* di John Duncan (1980; pubblicata su disco nel 1985). Quelli di Capuano sono delle vere e proprie *vanitas*, dei *memento mori*; rappresentazione dell’irrapresentabile, in un mondo di musica morta, che è ancora ma non è già più.

È interessante registrare come Capuano, quasi a ribadire il pessimismo radicale della propria visione, abbia anche presentato nella sua rubrica di dischi immaginari un disco vero (è il caso di *Antony and the Zanatos*; “Blow Up”, 108, maggio 2007), ma, soprattutto, abbia anche immaginato un disco che è poi divenuto reale (la sua recensione del fantomatico *The Ecstasy of Saint Therese* dei Portishead, su “Blow Up”, 100, settembre 2006, descrive con buona approssimazione l’album *Third*, che la band inglese avrebbe pubblicato, dopo lunghe attese e infiniti rinvii, soltanto nel 2008). In buona sostanza, con i dischi immaginari ci si può forse ancora illudere di esplorare, certo con la sola fantasia, i pochissimi interstizi di *possibilità* (non di *attualità*) musicale rimasti.

Questo, di una èfrasi che precede la musica a cui si riferisce, è anche il caso del disco dei *Masked Marauders* (1970), realizzato dalla Warner Bros. sulla base della recensione — intesa come parodia, ma non colta come tale dal pubblico “affamato di rockstar” dei lettori di “Rolling Stone” (44, ottobre 1969) — scritta da Greil Marcus, che specu-

lava su una jam session da sogno tra Bob Dylan, Beatles e Rolling Stones. *Can't Get No Nookie*, prima immaginata e poi effettivamente scritta dallo stesso Marcus (e registrata dai turnisti della Cleanliness and Godliness Skiffle Band, non dalle rockstar di cui sopra), rappresenta un perfetto pastiche dello stile canoro di Mick Jagger.

#### 4.2. “Club Silencio”. Il racconto come playback

In una loro apparizione al “Festivalbar 1999”, Elio e le Storie Tese, costretti a suonare il brano *Discomusic* in playback (pratica che simula una performance dal vivo), proposero un'esibizione che fosse integralmente in playback: restarono immobili mentre dal palco veniva diffusa la musica<sup>25</sup>.

Una delle rappresentazioni più efficaci dell'idea di racconto come playback, simulazione, illusione, inganno, ovvero dell'impossibilità di giungere a una mimesi totale, che sappia farsi ed essere mondo e vita, la troviamo nel pre-finale di *Mulholland Drive* di David Lynch (2001)<sup>26</sup>. La scena, una *mise en abyme* che metaforizza il plot del film stesso (incentrato, come tutta la produzione del regista americano, sull'idea di doppio e di imitazione/simulazione e, di conseguenza, sul problema della stessa attribuzione di senso al racconto cinematografico), è ambientata all'interno di un teatro chiamato “Club Silencio”.

In un sottile gioco di soundtrack in cui musica extradiegetica e diegetica si confondono, un presentatore che ha tutta l'aria del mago spiega che “*No hay banda, this is all a tape-recording. It is an illusion, but yet we hear a band*”. Da dietro il sipario appare un trombettista che sta suonando; quando questi allontana lo strumento dalla bocca, la sua musica continua a sentirsi ugualmente. È poi la volta di Rebekah

25. Un estratto è visibile al link <http://youtu.be/QzRhWqmKmk0>.

26. Più precisamente: non intendo dire che la scena *significhi* questo, ma che ne sia una visualizzazione, a mio parere, assai efficace; ovvero, che mostri la sfasatura, la frizione tra “mondo” e “rappresentazione del mondo”. Slavoj Žižek (2004, 2012) vi legge la rappresentazione di quell'oggetto parziale, autonomo e spettrale, che egli definisce, anti-deleuzeanamente, “organo senza corpo” (incarnazione della pulsione di morte freudiana intensa come dimensione del “non-morto”; in questo caso, la voce autonoma dal corpo, acusmatica) e della dissoluzione della dicotomia tradizionale illusione-realtà (per cui “il Reale [lacaniano] persiste anche quando la realtà si disintegra”, 2004, p. 150; trad. mia); Žižek analizza la scena anche nel documentario *The Pervert's Guide to Cinema* (Sophie Fiennes, 2006).

Del Rio, persona e personaggio, che comincia a cantare una intensa versione a cappella del suo successo *Llorando*<sup>27</sup>. Betty e Rita, le due protagoniste della storia e del film, la ascoltano e, tenendosi strette l'una all'altra, piangono. Rebekah si blocca, smette di muovere le labbra, crolla per terra. Ma la sua voce continua a risuonare nel teatro.

## Riferimenti bibliografici

- ATTALI J. (1977) *Bruits. Essai sur la politique économique de la musique*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. ingl. *Noise. The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1985)
- BACHELOR (2007a) *Fabricating aural landscapes: Some compositional implications of trompe l'oreille*, "International Computer Music Association", <http://bit.ly/16FZE1Q>
- (2007b) *Really hearing the thing: An investigation of the creative possibilities of trompe l'oreille and the fabrication of aural landscapes*, "Electroacoustic Music Studies Network", <http://bit.ly/1fvnxDi>
- BERIO L. (1976) "Prefazione", in H. Pousseur (a cura di) *La musica elettronica. Testi scelti e commentati da Henri Pousseur*, Feltrinelli, Milano, pp. VII–IX
- BERTRAND D. (2000) *Précis de sémiotique littéraire*, Edition Nathan HER, Paris (trad. it. *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma 2002)
- BLOOM H. (1973) *The anxiety of influence. A theory of poetry*, Oxford University Press, Oxford
- (1975) *A Map of misreading*, Oxford University Press, New York (trad. it. *Un mappa della dislettura*, Spirali, Milano 1988)
- BUDDEN J. (1988) *Le opere di Verdi. Vol. 3: Da Don Carlos a Falstaff*, EDT, Torino
- CARLES P. E COMOLLI J.-L. (1971) *Free Jazz/Black Power*, Editions Champes Libre, Paris (trad. it. *Free Jazz. Black Power*, Einaudi, Torino 1974)
- CAVALLINI I. (1994) "Genio, imitazione, stile sentimentale e patetico. Gianri-naldo Carli e Tartini: le prospettive della critica tartiniana nella seconda metà del Settecento", in A. Bombi e M. N. Massaro (a cura di) *Tartini: il tempo, le opere*, Il Mulino, Bologna, pp. 229–246

27. Versione spagnola di *Crying* di Roy Orbison (1961), nel repertorio della cantante dal 1993.

- CHION M. (1991) *L'art des sons fixés. Ou la musique concrètement*, Metamkine, Rives
- CUSICK S.G. (2006) *Music as torture / Music as weapon*, "Trans. Revista Trans-cultural de Música", 10, <http://bit.ly/1coT6lh>
- CUSICK S.G. (2008) *Musicology, Torture, Repair*, "Radical Musicology", 3, <http://bit.ly/NtFRRg>
- CUSICK S.G. E JOSEPH B.J. (2011) *Across an Invisible Line: A Conversation about Music and Torture*, "Grey Room", 42: 6–21, <http://bit.ly/1eJDAwP>
- D'AMATO F. (2002, a cura di) *Sound Tracks. Tracce, convergenze e scenari negli studi musicali*, Meltemi, Roma
- DOATI R. (2010) *Guida all'ascolto di Visage di Luciano Berio*, <http://bit.ly/1dNXXFk>
- DUSI N. E SPAZIANTE L. (2006, a cura di) *Remix–remake: pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma
- ECHARD W. (1999), *Musical Semiotics in the 1990s: The state of the art*, "The Semiotic Review of Books", 10, 3, online <http://bit.ly/188Mw8Z>
- FABBRI F. (1982) "A Theory of Musical Genres. Two Applications", in D. Horn e P. Tagg (a cura di) *Popular Music Perspectives*, International Association for the Study of Popular Music, Göteborg and Exeter, pp. 52–81, online <http://bit.ly/sm6MVH>
- (2002<sup>2</sup>) *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Arcana, Roma
- FABBRI P. (2005) "L'improvvisazione Jazz: conversazione e racconto", in AA. VV., *Jazz in Emilia Romagna. L'arte, la storia, il pubblico*, Europe Jazz Network Ed., online <http://bit.ly/1bhdWhB>
- GENETTE G. (1972) *Figures III*, Seuil, Paris
- (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris
- GOODMAN S. (2009) *Sonic Warfare. Sound, Affect and the Ecology of Fear*, MIT Press, Cambridge (MA)/London
- HEBDIGE D. (1979) *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge, London/New York
- HILL D. (2008) *Musical Crimes: Forgery, Deceit, and Socio–Hermeneutics*, <http://bit.ly/18vpoAf>
- JACOVIELLO S. (2012) *La rivincita di Orfeo. Esperienza estetica e semiosi del discorso musicale*, Mimesis, Milano

- LAMACCHIA S. (2008) *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del "Barbiere" di Rossini*, EDT, Torino
- LANDOWSKI E. (1998) *Pour l'habitude*, "Cuaderno de trabalhos", São Paulo, Centro de Pesquisas Sociossemióticas (trad. it. "Per l'abitudine", in P. Fabbri e G. Marrone (a cura di) *Semiotica in nuce, Volume II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi, pp. 336–342)
- LOIODICE C. (2008) Bella questa di "Bella ciao"!, "Carmilla", <http://bit.ly/ibcUQWe>
- LOMBARDI F. (2012, a cura di) *Nino Rota. Un timido protagonista del Novecento musicale*, EDT, Torino
- MARCHETTA V. (2010), *Passaggi di sound design. Riflessioni, competenze, oggetti-eventi*, Franco Angeli, Milano
- MARCONI L. (2006a) "Per una tipologia e una storia delle cover", in N. Dusi e L. Spaziantè (2006, a cura di), pp. 209–228, online <http://bit.ly/ieMyOhe>
- (2006b) *TRESPASSER or PasserBy? Per un'analisi semiotica del Progressive Rock*, "Trans. Revista transcultural de música", 10, online <http://bit.ly/177NW40>
- (2007) "Enunciazioni e azioni nella canzone e nel videoclip", in P. Calefato, G. Marrone e R. Rutelli (a cura di) *Mutazioni sonore. Sociosemiotica delle pratiche musicali*, numero monografico di "E/C", 1, pp. 105–113, online <http://bit.ly/1896Ozz>
- MARINO G. (2009) *Luigi Russolo: frammenti di un discorso rumoroso*, "Sentireascoltare", <http://bit.ly/1bhCRGr>
- (2011a) *Britney canta Manson e altri capolavori. Recensioni e dischi (im)possibili nel giornalismo rock*, Crac edizioni, Falconara Marittima (AN)
- (2011b) "Zornology.com: mapping john zorn on the web". *Progetto di reference site storico-critico su John Zorn, compositore e performer prismatico*, tesi di laurea magistrale in Informatica per la Comunicazione del Patrimonio Culturale, Facoltà di Scienze della Formazione, Università degli Studi di Palermo, A.A. 2010–2011, relatore prof. I. Cavallini, online <http://bit.ly/w01qc6>
- (in review) "What kind of genre do you think we are?'. From technique to lyrics, 'genre definers' within music intermedial ecology", in M. Reybrouck, C. Maeder, A. Helbo e E. Tàrasti (a cura di) *Music, Semiotics, Intermediality. Proceedings of the XII International Congress on Musical Signification*, Centro di Studi Italiani, Université Catholique de

- Louvain-la-Neuve and Section of Musicology, Katholieke Universiteit Leuven (Belgium)
- (in stampa), *L'estasi dell'influenza: John Zorn e la transtestualità come paradigma*, "Ladri di musica", numero monografico di "Estetica. Studi e Ricerche"
- MARRONE G. (2005) *La cura Ludovico. Beatitudini e sofferenze di un corpo sociale*, Einaudi, Torino
- MARTINELLI D. (2013) *La canzone di protesta sociale come genere musicale: proposte per una classificazione semiotica*, "Protesta", numero monografico di "Lexia", 13-14: 227-242
- MARTUSCIELLO E. (2000) "Lumpy Gravy è un dispositivo di superficie", in G. Salvatore (a cura di) *Frank Zappa domani. Sussidiario per le scuole meno elementari*, Castelvecchi, Roma, pp. 229-238
- METZ C. (1972) *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris (trad. it. *La significazione nel cinema. Semiotica dell'immagine, semiotica del film*, Bompiani, Milano, 1975)
- (1991) *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Klincksieck, Paris (trad. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, ESI, Napoli, 1995)
- MIDDLETON R. (1990) *Studying popular music*, Open University Press, Buckingham (trad. it. *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 2001<sup>2</sup>)
- MORI K. E IWANAGA M. (2013) *Pleasure generated by sadness: Effect of sad lyrics on the emotions induced by happy music*, "Psychology of Music", <http://bit.ly/1fMzFoi>
- NATTIEZ J.-J. (1987) *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Einaudi, Torino
- PEIGNOT J. (1960) *De la musique concrète à l'acousmatique*, "Esprit", 28: 111-123
- PETROVIC M. E LJUBINKOVIC N. (2011) *Imitation of animal sound patterns in Serbian folk music*, "Journal of interdisciplinary music studies", 5, 2: 101-118, online <http://bit.ly/177VrYC>
- PEVERINI P. (2004) *Il videoclip. Strategie e figure di una forma breve*, Meltemi, Roma, online <http://bit.ly/18uSiCt>
- PRIEST E. (2013) *Boring Formless Nonsense: Experimental Music and the Aesthetics of Failure*, Bloomsbury, New York-London, vers. ebook
- RUTELLI R. (2009) "L'enunciazione testualizzata' nel sincretismo canoro: corpo, linguaggi, modelli", in M. P. Pozzato e L. Spaziantè (a cura di)

- Parole nell'aria. Sincretismi fra musica e altri linguaggi*, Edizioni ETS, Pisa, pp. 139–153
- SCHAFFER R.M. (1969) *The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher*, Berandol Music Limited, Scarborough–Ontario / Associated Music Publishers, Inc., New York
- SCHAFFER R.M. (1977) *The Tuning of the World*, Knopf, New York
- SIBILLA G. (2003) *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano
- SPAZIANTE L. (2007) *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma
- (2009) “Come dire cose senza parole: figuratività sonora e *sound design*, tra musica e cinema”, in M. P. Pozzato e L. Spaziante (a cura di) *Parole nell'aria. Sincretismi fra musica e altri linguaggi*, Edizioni ETS, Pisa, pp. 285–295
- (2013) “Effetti di soggettività dal testo audiovisivo: sonoro, visivo e mondi interiori in *Drive*”, in M. Leone e I. Pezzini (a cura di) *Semiotica delle soggettività. Per Omar*, “I saggi di Lexia”, II, Aracne, Roma, pp. 193–208
- STÈFANI G. (1982) *La competenza musicale*, CLUEB, Bologna
- VIOLI P. (2006) *Enunciazione testualizzata, enunciazione vocalizzata: arti del dire e semiotica dell'oralità*, “E/C”, <http://bit.ly/1fMYnxx>
- VOLCLER J. (2011) *Le son comme arme. Les usages policiers et militaires du son*, Éditions La Découverte, Paris (trad. it. *Il suono come arma. L'uso militare e poliziesco dello spazio acustico*, Derive Approdi, Roma 2012)
- WALTON K. (1990) *Mimesis as Make-believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge (MA)
- (2012) “Fictionality and Imagination Reconsidered”, in C. Barbero, M. Ferraris e A. Voltolini (a cura di) *From Fictionalism to Realism*, Cambridge Scholrs Publishing, Newcastle upon Tyne, pp. 9–26
- YOUNG R. (1995) *Advice to Clever Children*, “The Wire”, 141: 30–33, online <http://bit.ly/155K6FK>
- ŽIŽEK S. (2004) *Organs Without Bodies: On Deleuze and Consequences*, Routledge, New York
- (2012) *Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, Verso, London–Brooklyn