DOPPIOZERO

Vermi sonori e usignoli meccanici

Maria Pia Pozzato

17 Marzo 2015

«Bastaaaa!» Ecco quello che ognuno di noi, almeno ogni tanto, urla silenziosamente all'ennesimo, allegro motivetto che ci martella da qualche onnipresente altoparlante. Una musica persecutoria accompagna ormai di regola l'utente di ogni aeroporto, bar dalle *happy hours*, negozio in franchising, centro commerciale, palestra. Forse i ritornelli della musica commerciale, come i canti delle varie specie di uccelli in natura, istituiscono e definiscono intorno a noi un territorio urbano nel quale, altrimenti, ci sentiremmo spaesati. Come dicono in *Millepiani* Deleuze e Guattari (1980) "ritornello" è sinonimo di principio di organizzazione contro il caos: nel buio, colto dalla paura, il bambino si rassicura canticchiando, «si mette al riparo con la sua canzoncina». Forse per lo stesso motivo cantiamo sotto la doccia, quando siamo svestiti, esposti a un getto d'acqua che altera la nostra temperatura e invade le nostre superfici e i nostri orifizi. Con il consueto gusto del paradosso, Woody Allen immagina un tenore che riesce a cantare *solo* sotto la doccia cosicché gli allestiscono un box con tanto di acqua corrente sui palcoscenici dei teatri d'opera.



To Rome with Love, regia Woody Allen, 2012

Ma che territorio sonoro è questo che sicuramente non siamo noi a istituire e scegliere? Possiamo girare con i tappi nelle orecchie o contrapporre alla musica ambientale un'altra musica attraverso iPod, computer, cellulari; in ogni caso non possiamo girare liberamente, a orecchio esposto, libero, senza incorrere in qualche insistente proposta uditiva. In questo caso il ritornello non è più né cosmo contrapposto al caos, né territorio come possesso, contrapposto a spazio

estraneo. Qui il suono diventa al contrario qualcosa che ci irretisce in virtù del fatto che è un medium potente, primario, coercitivo: «Non si smuove un popolo con dei colori, le bandiere non possono nulla senza le trombe. Fascismo potenziale della musica», dicono Deleuze e Guattari (p. 64). Eppure moltissime persone non solo non sembrano soffrire di questa intrusione, ma anzi, in assenza di musica, tendono a percepire un luogo come disadorno, triste, senile, tanto che se chiedi a un barista di abbassare il volume della musica, lui ti guarda storto e ti dice che la clientela non gradirebbe.

La questione è sia culturale – come ci divertiamo, come dobbiamo essere sempre festosi e allegri –, sia neurologica – come per qualsiasi sovra-stimolazione percettiva, ci sono delle forme di assuefazione. Oliver Sacks ha sottolineato due aspetti antitetici della fruizione musicale: da un lato, la musica è uno strumento potente di aggregazione, di riorganizzazione della personalità; diventa addirittura metafora della salute mentale quando, per esempio in *Risvegli* (1987), Sacks parla dei soggetti malati come di “soggetti smusicati”. In un libro più recente dedicato totalmente alla musica, *Musicofilia* (2007), il celebre neurologo parla della «straordinaria robustezza della base neurale della musica» tale per cui molte persone ormai dementi sono ancora in grado di suonare e cantare perfettamente. Per queste persone, la musica non è un lusso, bensì una necessità che può restituirli, seppure momentaneamente, a se stesse e agli altri (p. 393). E tuttavia, proprio come in *Millepiani*, anche in *Musicofilia* la musica mostra la possibilità di una degenerazione: da forma di riorganizzazione a mostro invasivo. Il terribile motivetto che ci si ficca in testa viene definito “verme dell’orecchio” (*earworm*), o “verme del cervello” (*brainworm*, come Sacks dice di preferire). Il ritornello da cui non riusciamo a liberarci con un atto di volontà infesta i nostri circuiti cerebrali, gira nella nostra mente per ore o giorni, anche quando si tratta di musica non gradita o addirittura odiosa. Il nostro cervello è indotto, dice Sacks, a scaricarla in modo autonomo e ripetuto, come accade per i tic e per le crisi epilettiche. I vermi sonori dimostrano «la sensibilità oppressiva, e a volte inerme, del nostro cervello nei confronti della musica» (p. 65). Noi abbiamo la possibilità di rielaborare le immagini, di riorganizzare una scena secondo nostri punti di vista ma la musica no, la musica si scolpisce nel nostro cervello senza che quest’ultimo possa difendersene.

La ripetitività tipica della musica ce la rende piacevole perché ci rassicura, come nelle filastrocche infantili, ma proprio questa ripetitività fa sì che una sensibilità si

traduca in una vulnerabilità. Questo fenomeno è universale e vero in qualsiasi epoca ma la mia impressione, da ascoltatrice (i musicologi mi perdoneranno), è che la musica di oggi sia particolarmente insidiosa. Del resto anche Sacks esprime questo timore quando conclude: il nostro sistema uditivo oggi è sovraccaricato e questo non può non avere conseguenze terribili. Cerchiamo allora di capire che cosa produrrebbe, nella musica contemporanea, questo effetto di insistenza. La forma-canzone prevede parti introduttive (*verse*), parti salienti destinate a "uncinare" l'attenzione e la memoria dell'ascoltatore (*hook*), e ritornelli, che si ripetono uguali un numero variabile di volte (*chorus*). Il musicologo Franco Fabbri dice che nelle canzoni si alternano "parti grigie", introduttive, e "parti colorate", più orecchiabili: «Il piacere (la bella melodia, l'inciso accattivante, i versi indimenticabili) è la conseguenza di un percorso, giunge al termine di una fase preliminare, è un premio, il risultato di una dimostrazione, la conclusione di una vicenda appassionante: il Paradiso dopo il Purgatorio, l'orgasmo al termine dell'amplesso (e corale, quindi simultaneo), la vittoria dopo la guerra, la torta dopo la bistecchina con gli spinaci» (1998, p.104).

Insomma anche la canzone conoscerebbe l'*arte dell'indugio* di cui parla Umberto Eco in *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1984). La mia impressione è però che la canzone contemporanea privilegi lo *hook*, cioè la funzione di acchiappare l'ascoltatore («A hook is a musical idea, often a short riff, passage, or phrase, that is used in popular music to make a song appealing and to 'catch the ear of the listener'»). Voglio dire che le canzoni "hookizzano" il ritornello, che viene ripetuto con inaudita insistenza. La celebre teoria di Leonard Meyer secondo cui, nella musica, le emozioni sarebbero provocate da uno scarto rispetto a quello che ci attendiamo, non sembra più attuale. Nelle forme contemporanee della canzone, dove l'introduzione (*verse*) è ridotta al minimo e il ritornello (*chorus*) è insistito al massimo, c'è piuttosto una riconferma puntuale di ciò che ci si aspetta, con un effetto di intensificazione emotiva che non è prodotto dalla sorpresa ma dal martellamento. Mi sembra un fenomeno analogo a quello che Daniele Barbieri (2004, p. 75) descrive a proposito della scena di passione fra Tristano e Isotta dove Richard Wagner crea un'interminabile iterazione melodica. L'ascoltatore ha l'impressione di un crescendo anche quando in realtà la musica cala per intensità e altezza, e questo perché ogni ripetizione acquisisce rilievo per il semplice fatto di essere lì.

A maggior ragione, quando si tratta di *vendere* musica, quest'ultima deve acquisire qualche forma di immediata persuasività. Anche questa problematica non è nuova: di nuovo Daniele Barbieri (2009) ci racconta che il primo rapper della storia è stato niente po' po' di meno che sant'Ambrogio. Per contrastare gli ariani che stavano per avere il sopravvento sui cattolici nella Milano del IV secolo, il venerabile vescovo va a ripescare la tradizione greca dell'*inno* in cui si loda Dio ma in modo ritmico. Come nel rap, l'inno dà uguale importanza alla parola e al ritmo (il dimetro giambico, in questo caso), coinvolgendo il fedele in una trance *immersiva* che lo induce ad aderire alla confessione cattolica. Dopo la musica potenzialmente fascista e potenzialmente patogena, arriviamo alla musica potenzialmente persuasiva, di una persuasività fondata su una adesione che è mentale, corporea e affettiva a un tempo. L'inno ambrosiano ci traghetta verso i nostri tempi: vediamo il caso di una delle canzoni di maggior successo del 2014, *Happy*, di Pharrell Williams, che è una riedizione molto interessante del Gospel tradizionale con tutto il suo corredo di alleluja, fede, gioia ritrovata, riscatto. La parentela con il Gospel è confermata anche dal video dove a tratti il coro è proprio un coro Gospel dentro una chiesa, con il cantante che gli canta e danza davanti. Pharrell, come abbreviativamente viene chiamato il cantante-stilista americano (che sia anche uno stilista è un dettaglio interessante), ripete nella sua canzone qualcosa come «Batti le mani con me se ti senti come una casa senza tetto, se senti che la felicità è la verità».

Pharrell Williams, Happy, 2014

Nel video ufficiale di *Happy* il carattere condiviso della felicità è ribadito dal fatto che in ogni inquadratura c'è una persona comune diversa che balla e canta il motivo in playback (dato che la voce che si sente è sempre quella del cantante). La canzone e la felicità di cui narra sono istantaneamente, dionisiacamente assunte dagli utenti. Perso il legame con la religione, l'alleluja diventa una faccenda del tutto laica che ciascuno declina a modo proprio: il ciccione facendo solo la mossa di saltare, la piccola afro-americana mimando una deliziosa break-dance, l'invalida sulla sedia a rotelle muovendo le braccia a tempo, e così via. È evidente che nessuno può resistere a un ritmo e a un messaggio di questo tipo: a chi non piace una musica allegra e ben arrangiata; un filmato di quattro minuti, girato e montato alla perfezione, dove tutti sono simpatici, bravi e soprattutto felici? Con meno pericoli di certe sostanze che comunque vanno per la maggiore,

Happy procura un piccolo paradiso artificiale a cui difficilmente possono rinunciare anche gli snob, quelli che in genere cercano di *distinguersi* in base ai propri gusti (Bourdieu 1979). Perché certa musica livella il gusto, *ti costringe* a canticchiare quel motivo anche se non vuoi, e a provare quelle emozioni anche se non vuoi. Queste produzioni sradicano la *vexata quaestio* dell'opposizione fra musica nobile e musica *main stream*, su cui fior di specialisti hanno detto la loro: vedi per esempio il bel libro del compositore Fabrizio Festa (2008) o lo studio di Carl Wilson *Let's talk about love* (2014. Il titolo italiano, *Musica di merda*, oltre che di cattivo gusto, tradisce anche il contenuto del saggio, poiché non si tratta affatto di un'invettiva). L'ossessione di Wilson è Céline Dion e il suo successo planetario. In particolare è *My Heart Will Go On*, tema principale di *Titanic*, a imporsi come verme sonoro globalizzato. Vale la pena di leggere le parole di Wilson: «Quell'introduzione di flauto irlandese fischiettava comunque contro di me dagli altoparlanti nei bar, nei chioschi dei kebabbari, nei negozi, nei taxi quando me li potevo permettere. Schivare *My Heart will Go On* nel 1997-98 avrebbe richiesto di ritirarsi dalla civiltà del suono alla maniera di Unabomber. Per giunta ero un critico musicale» (p. 13). Quando viene chiesto alla cantante come si difenda dai critici ostili, lei risponde: «Facciamo il tutto esaurito da quattro anni. *Il pubblico è la mia risposta*» (p. 26). Allora il raffinato critico musicale del *New York Times* prende l'aereo e va a Las Vegas per verificare *fisicamente* chi siano i fan di Céline. Pieno di pregiudizi, si siede in platea per assistere allo show *A new day* e, secondo il suo stesso racconto, viene letteralmente risucchiato dalla musica tanto che, ascoltando *Because you loved*, gli si rigano le guance pensando alla propria recente separazione.

Ma è giunto il momento di fare qualche precisazione e qualche esempio concreto. Da quando il suono è riproducibile in modo casalingo, e cioè dall'invenzione del grammofono, è la pervasività dei motivi di successo che è cambiata. Dal punto di vista della durata oggettiva non si può dire che le canzoni, per esempio, siano più lunghe di una volta. Le playlist prevedono brani abbastanza corti, proprio perché lì la fruizione è veloce e un ragazzo non rimarrebbe facilmente per sei-sette minuti sullo stesso brano. Nelle *extended version* dei brani invece, abbiano un allungamento dei tempi, per un uso ambientale della musica, come sottofondo nei locali, per esempio. Anche l'accoppiamento di un brano con un video impone di regola alcune tempistiche legate allo script del video. Le canzoni di Sanremo sono passate dai cinque minuti dei primi decenni ai tre minuti e mezzo delle edizioni più tarate sulla fruizione televisiva moderna. Nella musica rock-pop del passato, accanto ai brani brevi dei Beatles c'erano i brani lunghi e lunghissimi dei

Santana, o dei Pink Floyd, per citarne solo alcuni molto famosi ancor oggi. Insomma, se si volesse fare un ragionamento sulla lunghezza dei brani, bisognerebbe tenere conto di molti fattori: generi, contesti, d'uso, ecc. Anche la ripetizione è connaturata alla musica. Si prenda per esempio un'opera barocca come *Tisbe* di Giuseppe Antonio Brescianello (1690-1758): l'amato Piramo sta morendo fra le braccia di Tisbe e lui, alla sventurata (ispiratrice della Giulietta shakespeariana), ripete una quarantina di volte «mira serena, alma innocente, il mio morir». Assonanze renziane a parte, si noti qui come la ripetizione sia particolarmente assurda: perché mai una giovane donna dovrebbe guardare serenamente il suo amato mentre muore e come mai quest'ultimo ha tanto fiato in fin di vita? È ovvio che qui non si può invocare il senso comune perché sono i canoni di un dato genere musicale e la ricerca di patetismo che danno un senso alla ripetizione. Nella musica di oggi, la sensazione che un brano non finisca mai e che ci si ficchi in testa deriva da una mancata articolazione fra "parti colorate" e "parti grigie", per riprendere le parole di Franco Fabbri. In molti casi si va sempre, implacabilmente, ripetutamente, al *punctum* sonoro. Il concetto "Uuuuu uu uh You-you-you're just my type" viene ribadito un numero impressionante di volte, con un sottofondo di ottoni da caravanserraglio ottomano, nel successo del 2014 dei Saint Motel intitolato, immaginate un po', *My type* (3,29 minuti nel video ufficiale):

Saint Motel, My Type, 2014

Oppure si prenda poi la canzone di Rihanna *Shine Bright like a Diamond* (2012, 4,40 minuti nella versione video), dove sia l'uncino (*Shine bright like a Diamond*) sia il ritornello (*We are beautiful like diamonds in the sky*) vengono ripetuti innumerevoli volte in modo costante e ipnotico:

Rihanna - Shine Bright like a Diamond di jason-bartel-FBThakur, 2012

Non così accade, se si vuole fare un piccolo paragone, nella canzone dei Beatles che inevitabilmente richiama quella di Rihanna, *Lucy in the sky with diamonds* (1967, 2,39 minuti), dove il ritornello è sempre introdotto da un'ampia

versificazione, ogni volta variata.

Beatles, Lucy in the Sky with Diamons, 1967

Sempre per fare dei paragoni un po’ selvaggi, vediamo *Raindrops keep fallin’ on my head* di Hal David e Burt Bacharach (1969), che dura meno di tre minuti, quindi ampiamente prima che la pioggerella diventi un acquazzone:

Hal David e Burt Bacharach, Raindrops keep fallin’ on my head, 1969

Confrontiamola ora con la caduta del cielo in *Sky Fall* di Adele, (2012, 4,48 minuti nel video ufficiale):

Adele, Skyfall, 2012

Dopo un minuto e mezzo di introduzione, il *refrain* ci dice che il cielo cade e a due minuti e mezzo è già caduto quattro, cinque volte. Anche senza considerare le immagini rocambolesche dell’omonimo film di 007, vediamo che questo bel tema, cantato per altro magistralmente dalla cantante britannica, indulge a una ridondanza che è sconosciuta al brano di Bacharach, nato anch’esso come colonna sonora di un celebre film (*Butch Cassidy*). *The long and winding road* dei Beatles (1970), con i suoi 3,38 minuti, era una canzone lunga per il gruppo di Liverpool, solito snocciolare in fretta i suoi mirabili temi: *Yesterday*, per dire, dura 2,02 minuti:

Beatles, Yesterday, 1965

Una melodia così meravigliosa oggi l'avrebbero fatta durare dieci minuti: altro che ieri! Ci avrebbero raccontato anche l'altro ieri e il domani, in un susseguirsi hollywoodiano di *prequel* e *sequel*. L'idea che voglio proporre è insomma che ci sia oggi uno sfruttamento intensivo della trovata musicale, una ripetitività che va ben oltre ogni ragione espressiva. Ci possono essere dei *sintagmi seriali musicali* dove la ripetizione crea effetti raffinati, quasi di isomorfismo con i ritmi corporei, come nel caso di *Cowgirl* degli Underworld studiato da Lucio Spaziante (2007, p. 113). Ma non è di questo ciò di cui si parla qui.

L'"uncinatura" (o *hookizzazione*) è un sistema confermativo anziché creatore di attese; per usare di nuovo le parole di Franco Fabbri, è l'abbuffata di torta senza passare dalla bistecchina con gli spinaci. E qui tento un raffronto con i casi discussi in due articoli precedenti (*Se il cardellino diventa un tacchino* e *Sbatti il nulla in primo piano*): quello dell'eccesso fine a se stesso delle descrizioni nei romanzi, come se le cose dovessero balzare da sole e con estremo grado di dettaglio, dalla pagina; e quello dell'eccesso di primi piani al cinema, come se il volto con la sua espressività antropologica ed etica dovesse di per sé fornire un significato pieno e interessante, solo per il fatto di essere ripreso *en gros plan*. Nella musica popolare, questa aspirazione all'evidenza prende la forma di motivi "acchiappa orecchio" che rendono superflui (nelle intenzioni) l'intermediazione del testo, della cultura, per penetrare direttamente nella memoria e nel corpo del pubblico. I tre casi (descrizioni, primi piani, vermi sonori) sono diversi fra loro ma ci parlano tutti di un arretramento delle ragioni compositive, dell'articolazione delle opere, a favore di un materiale sempre più bruto, semi-lavorato, lasciato al destino di una fruizione acritica. Questo lo si vede anche nei testi delle canzoni contemporanee, più approssimativi che in passato. Se Mogol scriveva «non piangere salame dai capelli verderame» era perché voleva di proposito introdurre una variante poetico-ironica rispetto a «non piangere salame dai capelli rosso rame» che, metricamente, ci sarebbe stato altrettanto bene.

Quando c'è invece l'aggiustamento frettoloso della parte verbale alla musica, abbiamo versi incongruenti. Porto a esempio un brano musicalmente molto bello come *Non me lo so spiegare* di Tiziano Ferro (2003) dove la quarta strofa dice: «Mi ricordi che rivivo in tante cose/ Case, libri, auto, viaggi, fogli di giornale/ Che anche se non valgo niente perlomeno a te/ Ti permetto di sognare». Anche se il prodotto nel suo complesso è notevole, non ci si può sottrarre all'impressione che a livello di *lyrics* si poteva fare di meglio, e senza grande sforzo. Mai comunque

peggio di Valerio Scanu, giustamente messo alla berlina per i versi, diventati celebri, di *Per tutte le volte che* (2010): «Per noi ... coperti sotto il mare/ A far l'amore in tutti modi/ in tutti i luoghi/ in tutti i laghi/ in tutto il mondo... ». Sarebbe bastato rinunciare alla miserevole allitterazione e scrivere "prati" invece di "laghi" e ci si sarebbe salvati dal ridicolo. Niente a che vedere con il demenziale voluto, di cui è piena la canzone rock e pop di tutti i tempi, tanto che non vale nemmeno la pena di fare esempi perché ciascuno di noi ne avrebbe a decine.

Un caso ancora diverso è quello in cui, oggi come ieri, a un motivo musicale bellissimo fa coppia un testo banale. Si pensi alle note torbide e quasi ossianiche di *Smoke on the Water* dei Deep Purple (1973), musica indimenticabile il cui testo, tradotto, suona all'incirca: «Eravamo andati tutti a Montreux/ Sulla spiaggia del lago di Ginevra/ Per fare dischi con un furgoncino/ Non avevamo molto tempo/ Frank Zappa e i Mothers/ Erano in una posizione migliore/ Ma qualche stupido con una pistola a razzi/ Incendiò l'edificio radendolo al suolo/ Fumo sull'acqua, fuoco nel cielo». Purtroppo non sempre questa vena cronachistica è riscattata da una musica eccezionale. Nel recente *L'abitudine di tornare* di Carmen Consoli (2014) il ritornello, orecchiabilissimo e ripetuto molte volte, accompagna una storia da *Intimità della famiglia* (altrui) che potrebbe essere parafrasata così: «Ho un amante che da anni dorme da me il sabato sera ma non lascia la moglie. Chi lo spiegherà al bambino che abbiamo avuto?» Mi viene in mente mia nonna che immancabilmente, per anni, tutte le volte che compariva in tv una nota annunciatrice, mormorava: «Poveretta, è stata abbandonata dal marito». Infine, quando una versificazione insensata si accompagna a un ritornello insistito, si ha un effetto *trash* di rara potenza, come nel *Gangnam style* di Psy (2012), 2.147.483.647 visualizzazioni su Youtube e primo posto in classifica in trenta diversi Paesi.

PSY, Gangnam Style, 2012

In questo caso tuttavia, il successo è di una canzone + video, ovvero non è pensabile senza l'istrionismo in salsa orientale del cantante sudcoreano. Perché se il descrittivismo inesausto dei romanzi ha come sfondo la serialità e la Reality Tv; se il primo piano insistito al cinema si innesta sulla "società facciale"; nel ritornello uncinante si ha sotto traccia la cultura video. La ripetizione del ritornello

e l’impoverimento del testo sono compensati (almeno virtualmente) dalle immagini. Quando Rihanna canta ossessivamente «Shine bright like a diamond» sembrerebbe una gallina che ripete il suo verso se nel frattempo non vedessimo, o ricordassimo, la sua splendida faccia sognante e sexy. Insomma viene il sospetto che dietro tutte queste estetiche dell’insistenza vi sia un immaginario intermediale che fa da camera di compensazione alle esagerazioni.

Per concludere, un contro esempio che è anche un omaggio a un artista recentemente scomparso. In un filmato che gira sul web si vede Pino Daniele mentre fa sentire per la prima volta a Massimo Troisi il suo pezzo *Tu dimmi quando* (1991), scritto per il film *Credevo fosse amore … e invece era un calesse*. Troisi ascolta con attenzione Daniele che gli canta la canzone accompagnandosi con la chitarra in una disarmante camera d’albergo, alla fine gli fa dei complimenti e poi, senza imporsi, quasi scusandosi, sussurra che forse, a un certo punto, quando la canzone dice «sì vivrò, e aspetterò tutto il giorno per vederti ballare», si potrebbe invece mettere “sì vivrò, e aspetterò tutto il giorno per vederti andar via”. Pino Daniele non se lo fa dire due volte, riprova con il verso suggerito da Troisi e poi commenta: «sì, funziona».

Ora, chi conosce la canzone sa che il verso suggerito da Troisi è quello che dà il colpo d’ala al brano, perché non è banale, sorprende, va contro il senso comune: ma come? Un innamorato che anela all’allontanamento dell’amata? Ma chiunque abbia letto qualche romanzo o poesia d’amore oltre alle *lyrics* di Scanu, conosce il nutrimento paradossale che l’amore trae dall’assenza dell’amato (e del resto, anche senza scomodare Denis de Rougemont (1939), già per Modugno «la lontananza sai è come il vento»). In conclusione, un po’ di umile *lavoro* sui testi, ma anche intelligenza, sensibilità, cultura e una montagna di talento: ecco cosa ci vuole per fare una bella canzone, che ci “uncini” sì, ma con infinito garbo. E che l’usignolo meccanico dell’imperatore sia messo, almeno per un po’, in soffitta.

Riferimenti:

Hans Christian Andersen, *Nattergalen* (*L'usignolo dell'imperatore*), 1843.

Pierre Bourdieu, *La distinzione: critica sociale del gusto* (1979), Il Mulino 2001.

Daniele Barbieri, *Da Sant'Ambrogio al rap: la parola collettiva, l'immersione, il ritmo* in *Parole nell'aria*, a cura di M. P. Pozzato e L. Spaziante, edizioni ETS, 2009; *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Bompiani, 2004.

Gilles Deleuze, Félix Guattari*, Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, parte III *Sul ritornello* (1980), Castelvecchi, 1997.

Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, 1994.

Franco Fabbri, *Dont' bore us – get to the chorus: serve la noia alle canzoni* in G.Stefani, E. Tarasti, L. Marconi, *La significazione musicale fra retorica e pragmatica,* Clueb, 1998.

Fabrizio Festa, *Musica. Usi e costumi*, Pendragon, 2008.

Leonard Meyer, *Emozione e significato nella musica* (1956), Il Mulino, 1992.

Denis de Rougemont, *L'amore e l'occidente* (1939), Rizzoli, 1998.

Oliver Sacks, *Musicofilia* (2007), Adelphi, 2008.

Lucio Spaziante, *Sociosemiotica del Pop*, Carocci, 2007.

Carl Wilson*, Let's talk about love*, 2014 (*Musica di merda*, ISBN edizioni 2014).

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO


E IS FOR
EAR WORM
(CETI EEL)
RICH BARRETT