

Dalla colonna sonora alla colonna insonora

Per uno studio tematico-culturale della popular music

Elena Porciani



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/130>

DOI : 10.4000/cei.130

ISSN : 2260-779X

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2010

Pagination : 147-156

ISBN : 978-2-84310-168-7

ISSN : 1770-9571

Référence électronique

Elena Porciani, « Dalla colonna sonora alla colonna insonora », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 27 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cei/130> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.130>

DALLA COLONNA SONORA ALLA COLONNA INSONORA:
PER UNO STUDIO TEMATICO-CULTURALE DELLA
POPULAR MUSIC

Elena Porciani
Université de Pise

Intorno al 1980 si afferma in Italia una generazione di scrittori nati negli anni dell'avvento della televisione e cresciuti ascoltando le canzoni diffuse da un'industria discografica che, a partire dalla fine degli anni Cinquanta, sulla visibilità garantita dal nuovo mezzo di comunicazione pone le basi per la propria vertiginosa crescita¹. Un nome spartiacque è senz'altro quello di Pier Vittorio Tondelli (classe 1955) che proprio nel 1980 esordisce con la raccolta di racconti *Altri libertini*, in cui feste, balli, ascolti in auto, attività radiofoniche si intrecciano con riferimenti a cantanti e *songwriters*. Tuttavia, già l'anno precedente, nel 1979, era uscito *Boccalone* di Enrico Palandri, nato nel 1956, il cui protagonista-narratore non solo canta, suona la chitarra e compone canzoni, ma anche cita lunghi segmenti dei testi di Bob Dylan per descrivere i suoi stati d'animo. Per certi versi l'uso della musica appare in Palandri più consapevole di quello praticato dal quasi coetaneo Tondelli:

Frammenti di culture devastate: questa è la formula che mi è uscita una notte che tornavamo da Milano, io ero assonnatissimo, e mi addormentavo parlando (cose che succedono a quelli con la bocca larga) di canzoni, e dicevo che non è vero secondo me che sono solo delle romanticherie, è più complicato: immaginate un supermercato delle parole, dove ci sono i pezzi di libri che uno ha letto, le marche di sigarette, le frasi ascoltate distrattamente, tutto quello che circola sotto l'aspetto di parola e di frase; così quello che dice è davvero una merce, ti amo (e metto nel carrello uno

1. «Nel 1958, l'anno di *Nel blu dipinto di blu*, ma anche di Celentano e Mina, le vendite dei dischi aumentano del 30% rispetto all'anno prima e dai cinque milioni di copie del 1953 si passa ora a diciotto, che saranno oltre trenta nel 1964.» (Gentile, 2005, p. 4.) Per una visione d'insieme della letteratura degli anni Ottanta cfr. almeno Tani (1990) e La Porta (1995).

scatolone di detersivo per lavatrice); voglio un paio di scarpe da ginnastica (aironi azzurri attraversano il cielo...)

Forse non ho reso l'idea, naturalmente nel supermercato ognuno ci sta a modo suo, c'è chi ruba e c'è chi paga, e chi non gli interessa perché è un prodotto della società dei consumi. (Palandri, 2002, pp. 42-43.)

Proprio su questo passo Palandri tornerà nella *Postfazione* del 1988 per precisare come l'immagine, con approssimativa ma felice intuizione, dovesse rendere l'idea di «quel nuovo italiano parlato per cui non c'era ancora una letteratura, esistevano solo relitti di altri discorsi» (ivi, p. 149). L'evocazione di un «supermercato delle parole» è però efficace perché tocca al cuore anche il rapporto tra autenticità dell'esperienza e mercificazione dell'ascolto. Si tratta di una questione decisiva nella *popular music*, che attraversa i tre paragrafi del presente contributo, dedicati rispettivamente alla metodologia della ricerca, al repertorio di un autore comunque rappresentativo come Tondelli e alle varianti tematiche della colonna sonora.

Intermedialità e tematologia

Quella che con un termine mutuato dalla storia della *popular music* si potrebbe definire la *new wave* della narrativa italiana² è solo un aspetto di un più vasto fenomeno della letteratura del secondo Novecento. Se situazioni e stati d'animo legati alla presenza della musica hanno attraversato secoli e generi letterari diversi, negli ultimi sessanta anni si è affiancata ai motivi tradizionali la rappresentazione di una nuova forma di produzione musicale, costitutivamente legata alla cultura di massa e ai suoi mezzi di comunicazione.

Un simile fenomeno si pone al crocevia di due ambiti di ricerca: da una parte, gli studi sul rapporto tra musica e letteratura, dall'altra, gli studi culturali. Riguardo al primo, varie e complesse sono le prospettive che si possono adottare³, ma tra le ripartizioni e classificazioni proposte dagli studiosi mi sembra particolarmente pertinente e sintetico il concetto di intermedialità (*intermediality*) con cui Werner Wolf indica il «reciproco scambio tra musica e letteratura, due mezzi espressivi e comuni-

2. La Porta usa la corrispettiva espressione francese, parlando di «*nouvelle vague* narrativa» e individuando in *Treno di panna* di Andrea De Carlo (1981) la cesura rispetto al passato. A suo avviso, infatti, «le opere più significative dei Palandri, Corrias, Piersanti appaiono ancora troppo legate a culture e umori giovanilistici» (La Porta, 1995, p. 11), ai quali meglio sembra addirsi quindi, al di là del giudizio di valore, la locuzione inglese, più pop e teenageriale.

3. Cfr. il primo capitolo, intitolato *Lo studio musicoletterario*, in Russi, 2005, pp. 11-28.

cativi (*media*) diversi tra loro, ma capaci di contaminarsi potenziandosi vicendevolmente» (Russi, 2005, pp. 19-20). Sul versante letterario, si ha un riferimento intermediale implicito se la letteratura imita la musica, come accade in poesia quando le iterazioni foniche creano effetti di musicalità verbale. Nel caso di riferimenti espliciti si assiste invece a una vera e propria tematizzazione, riconducibile, con lo studioso di melopoetica Steven Paul Scher, alla «descrizione letteraria dell'ascoltare o eseguire musica, oppure [alla] scelta di musicisti come personaggi di un racconto» (ivi, p. 23). Si può riformulare questa ripartizione distinguendo da una parte i temi dell'ascolto, riguardanti azioni o riflessioni compiute dai personaggi o dal narratore in rapporto alla loro esperienza di fruizione della musica, dall'altra i temi della produzione, quando personaggi e/o narratore sono cantanti, musicisti o compositori.

Un approccio tematico alla musica in letteratura costituisce il trampolino di lancio per una più concreta prospettiva culturale. In particolare, l'intermedialità si lega alle varianti storico-geografiche della *popular music*, scandibili, secondo il musicologo inglese Richard Middleton, in tre grandi fasi. In primo luogo si riconosce quella della «rivoluzione borghese», segnata, nel passaggio che la «storia della musica convenzionale descrive [...] per mezzo di una rigida divisione tra Classico e Romantico», dalla «diffusione del sistema di mercato in pressoché tutte le attività musicali, e dallo sviluppo ed eventuale predominio di nuove tipologie musicali associate alla nuova classe dominante» (Middleton, 2001, p. 32). Segue la fase della «cultura di massa, caratterizzata dallo sviluppo del capitalismo monopolistico», che ha inizio alla fine del XIX secolo con la «crescente internazionalizzazione culturale, associata in particolare alla nascita dell'egemonia americana» sia in termini di affermazione di contenuti musicali («l'impatto del ragtime, del jazz, delle canzoni della Tin Pan Alley, di nuove forme di danza, ecc.») che di «nuovi metodi di produzione, pubblicitaria e distribuzione di massa» (ivi, p. 33). La fase della «cultura pop», infine, nella quale siamo ancora compresi, è successiva alla fine della Seconda Guerra Mondiale: sullo sfondo dell'«economia globale dominata dalle multinazionali», si sviluppa una dialettica tra «formazione culturale monopolistica» e «molteplicità di sottoculture passeggiere», mentre «in campo tecnologico i sistemi elettronici sostituiscono quelli elettromeccanici» (ivi, pp. 34-35)⁴.

4. Ci si può chiedere, a quasi venti anni di distanza dal libro di Middleton, se con i più recenti vertiginosi progressi tecnologici, la circolazione della musica tramite internet e la pratica ad essa associata dello *sharing* siamo entrati in una nuova ulteriore fase.

È in quest'ultima fase che le rappresentazioni letterarie della *popular music* sono esponenzialmente cresciute, in corrispondenza del progressivo costituirsi in Occidente di quella che, con Debord, si può a tutti gli effetti definire società dello spettacolo, tra i cui abitanti consumatori si distingue, in primo luogo, il *teenager* con i suoi specifici *gadget* e prodotti. Per tale ragione, il termine *popular music*, sebbene intraducibile in italiano, si lascia preferire ad altri come pop o rock. Mentre «pop» indica una dimensione culturale più che una qualità strettamente musicale e «rock» si riferisce a un'area circoscritta di generi, con *popular music* – sottointeso «della terza fase» – si intende un insieme più ampio di generi derivati da comuni radici afroamericane e coperti dall'industria discografica, per quanto non tutti meramente commerciali. Anzi, mano a mano che le strategie delle *major* si sono perfezionate, oltre che alleate con l'evoluzione tecnologica dei mezzi di comunicazione, si è fatta sempre più marcata la dialettica tra *mainstream* e circuiti alternativi, tra industria dell'intrattenimento e produzioni indipendenti, sino alle attuali forme di autopromozione degli artisti tramite *myspace*.

I temi dell'ascolto in Pier Vittorio Tondelli

In Italia, nonostante la presenza di precoci accenni alla *popular music* in Pasolini o Arbasino e la sensibilità dimostrata da intellettuali come Calvino o Fortini per la canzone impegnata all'interno dell'esperienza del Cantacronache, una più continua tematizzazione della *popular music* si registra a partire dagli anni Ottanta. Da questo punto di vista Pier Vittorio Tondelli rimane una figura chiave, anche se, a mio avviso, più per l'impatto *queer* che non per la qualità intrinseca della sua scrittura. Anzitutto, non mancano nelle sue opere musicisti di professione. In *Rimini* (1985) Alberto è un sassofonista frustrato e velleitario mentre il Thomas di *Camere separate* (1989) fa il pianista, ma già nel *Soldato Acci* (1981) il protagonista suona la chitarra e, partito per il militare, ha nostalgia della sua Fender. In *Pao Pao* (1982) spicca il Magico Alvermann, «primo violoncellista del Regio di Torino» (Tondelli, 2001, p. 239). Particolarmente esilarante risulta la sequenza dell'inno di Mameli storpiato dalla banda dei granatieri formata da Alvaro – questo il suo vero nome – e altri commilitoni:

[...] insomma una cosa da far spavento, le trombe che vanno per un verso, i violini per un altro. Il trombone che fa trum-trum come in discoteca [...] tutto un concerto l'Italia s'è desta, una babele, una pagliacciata della madonna che poi la banda è stata sciolta e a noi del giro dei maligni è anche un poco dispiaciuto perché ormai ci si era

abituati a correre ai cessi con tutto il sound del mambo e svuotarsi con il tango, era davvero bella cosa quindi peccato peccato. (Ivi, p. 253.)

In *Pao Pao*, poi, come già sporadicamente in *Altri libertini*, accade che gli appassionati di musica sappiano anche suonare e improvvisino cori e concertini. È soprattutto per quanto riguarda i temi dell'ascolto, però, che Tondelli offre un più ricco repertorio, come si nota prendendo in esame una costante che si potrebbe definire «dimmi che musica ascolti e ti dirò chi sei». Si tratta della questione dei gusti: le conversazioni sulla musica che piace sono spesso il modo con cui i personaggi rompono il ghiaccio con gli estranei. All'inizio di *Pao Pao* si legge: «Il piacentino lo invito con me. Abbiamo parlato di musica e sembra che ci siamo» (ivi, p. 202). Solo se l'altro ascolta un certo tipo di musica, infatti, è degno di essere un amico, perché ciò significa che si condividono una serie di ideali, di valori e si è schierati dalla stessa parte. Alla musica *giusta* si contrappongono l'*hit parade*, la musica da classifica, il poppettino facile facile, la canzonetta italiana, che i coetanei arretrati hanno ereditato dalla generazione precedente, come si evince dal confronto in *Camere separate* tra i dischi di Leo e quelli della madre. Tornato al paese natale, Leo entra nella sua camera di ragazzo:

Sopra lo stereo è rimasto l'ingrandimento di una sua fotografia in bianco e nero, ma fra i suoi vecchi dischi, lì accanto, soprattutto De André, Guccini, De Gregori, Tenco, Banco, Lolli, Cohen, Nina Simone, Tim Buckley, Cat Stevens, Neil Young, Igors, sua madre ha mischiato i suoi: Dalida, Orietta Berti, Iva Zanicchi, Secondo Casadei, Luciano Pavarotti. (Ivi, p. 1013.)

La madre rappresenta qui una generazione che generalmente ama la melodia italiana tra liscio e Sanremo, più Pavarotti, secondo un gusto che è anche una visione del mondo e costituisce – ancora oggi – lo zoccolo duro del conservatorismo italico pop-musicale. Ad essa si contrappongono i dischi di Leo, che, *teenager* tra gli anni Sessanta e i Settanta, ha partecipato del rinnovamento del gusto attraverso la West Coast e il cantautorato, da De André a Cohen, mentre altri coetanei, meno melodici, avranno ascoltato Led Zeppelin, Pink Floyd, Genesis, King Crimson e le varie *band progressive* e *hard rock* del tempo. Si intuisce, però, che l'assiologia italianità *vs.* globalizzazione si situa in un più complesso panorama di contrapposizioni, in cui la nazionalità e l'aspetto generazionale si confrontano con questioni come conservazione/innovazione, tradizione/ricerca, *mainstream/underground*.

I dischi che hanno fatto la formazione di Leo sono quelli che hanno segnato anche la gioventù di Pier Vittorio. Ciò conferma il fatto che il

punk e la *new wave* sono entrati nell'immaginario di Tondelli solo all'altezza del *Soldato Acci*, con il personaggio di Renzu che va in giro con le spille dei suoi gruppi preferiti: «ci mette tutte le medaglie dei Devo e Clash e Talking Heads e Joy Division, e pare allora un generale molto punk e molto freak» (ivi, p. 159). Il personaggio ritorna in *Pao Pao*, dove ascolta anche i Sex Pistols, oltre ai soliti «Clash che poi vedremo insieme a Bologna per la loro prima tournée italiana dopo aver ottenuto un funambolico trentasei ore ed essere coperti nel rientro dal solito Bobby e dall'Enzino» (ivi, p. 244). Invece in *Altri libertini* – che è del 1980, anno di pietre miliari della *popular music* come, per citare i gruppi amati da Renzu, *Closer* dei Joy Division, *Remain in Light* dei Talking Heads, *Sandinista!* dei Clash – i personaggi sono ancora fermi, per così dire, a Bob Dylan – non a caso icona musicale anche del Palandri di *Boccalone* – e al massimo ballano le canzoni di Bob Marley. In altre parole, appare legittimo chiedersi se e quanto la *new wave* della narrativa italiana sia cresciuta su un *background* popolar-culturale sostanzialmente estraneo ai contemporanei fervori internazionali della *popular music*.

Del resto, i nomi che attraversano l'opera di Tondelli provengono perlopiù dal *mainstream* e dintorni, laddove l'*underground* 'doc' resta fuori. In *Pao Pao* si legge di commilitoni che «se la stanno a menare su certi complessini londinesi che alcuno di noi ha mai sentito nominare» (ivi, p. 266), ma le cose non sono cambiate nemmeno all'altezza di *Camere separate*. L'incontro, sin troppo a effetto, di Leo e Thomas al concerto di un non meglio precisato solista – forse l'icona gay anni Ottanta Jimi Sommerville che della canzone aveva fatto una cover con Marc Almond – avviene sulle note dell'hit sexy-danzereccio per tutte le stagioni *I feel love*. Se si guarda poi alla compilation personale regalata a Leo dal suo giovane amico Eugenio, si nota come essa sembri ritagliata dall'estetica della rivista *Rockstar*, alla quale Tondelli collaborava, legata a un certo pop molto morbido e raffinato che inglobava elementi *sixties*⁵. In particolare, l'ultimo Tondelli appare legato soprattutto agli Smiths e a Morrissey, con cui evidentemente sentiva di condividere una poetica *queer* dagli accenti al contempo anarchici e melodrammatici, come dimostra la citazione da *Break Up The Family* al termine del romanzo: «*Oh, I'm so glad to grow older, to move away from those younger years, now I'm love for the first time.*» (Ivi, p. 1105.)

5. «[...] si mette la cuffia e ascolta le cassette che gli ha registrato Eugenio: Morrissey naturalmente e The Smiths, poi Deacon Blue, Swing Out Sister, Billy Bragg, Wim Mertens...» (Tondelli, 2001, p. 1096.)

Colonne sonore e colonne insonore

Conversazioni sui gusti, ascolti comuni in casa di amici, durante una festa o in macchina nelle ore libere del militare, concerti, l'ascolto della musica insieme all'amante condividendo un unico walkman⁶ – perché Tondelli è scomparso prima dell'avvento del cd e di internet, così i suoi personaggi ascolteranno *for ever* dischi in vinile e cassette col *walkman*. Ciò non vuol dire però, per il fatto che non sia stato testimone dei progressi della tecnologia, che non si debba non riconoscere a Tondelli il merito di aver messo a fuoco quella costante tematica di lungo corso in cui la musica è rappresentata come colonna sonora della vicenda raccontata. L'espressione ricorre più volte in *Pao Pao*: sono «i Clash a fornire la colonna sonora di tutto quell'anno in divisa» (ivi, p. 202), ma si legge anche che

la radio trasmette la solita colonna sonora di qualsiasi ora libera all'interno di un dormitorio e quindi discomusic, canzonette del festivalbar, sceneggiate napoletane, giochini e indovinelli con un trapasso maniacale da una stazione all'altra in un vortice di frequenze mai stabilizzate che sono poi il vero accompagnamento musicale di tutte quelle stesse ore (ivi, p. 272).

I personaggi vivono la loro vita attraverso la musica che la accompagna: le canzoni non fanno da sottofondo in una sorta di indifferente *ambient music*, ma partecipano della loro esperienza. Ad esempio, in *Camere separate*, Thomas scrive a Leo: «Sto ascoltando la nostra canzone» (ivi, p. 1078); altrove si legge: «Leo si ostinava a immaginare questi momenti della sua vita come in una canzone» (ivi, p. 1072). Tuttavia, col passare degli anni e l'affermarsi di una nuova generazione di scrittori, si è assistito a una sorta di trasformazione della colonna sonora in insonora: anziché indicare il modo in cui 'suona' l'esperienza, la musica è diventata il segno di un'insonorizzazione del sé, della perdita di senso di esperienza, di vissuto, come parossisticamente accade ad alcuni personaggi dei primi racconti di Aldo Nove⁷. Il più emblematico è quello significativamente intitolato *La musica*, presente già in *Woobinda* (1996). Il narratore protagonista scandisce i momenti salienti di un terrificante incidente stradale non sull'orrore della morte della fidanzata, decapitata nell'impatto, o della contemporanea amputazione del proprio piede, ma secondo riflessioni

6. In *Camere separate* Leo e Hermann «ascoltano una cassetta di Sandie Shaw con le cuffie inserite nell'unico walkman di Leo. Ogni tanto i loro sguardi si incontrano, ma subito sfuggono via. Entrambi sanno che finiranno a letto, quella notte o il giorno dopo, che non si lasceranno senza aver cercato di ripetere il miracolo di quell'attrazione che li ha tenuti insieme per anni» (ivi, p. 1042).

7. Per una più dettagliata discussione cfr. Porciani, 2003, pp. 370-379.

musicali che ruotano attorno alla scelta della musica più appropriata per una simile circostanza:

Tutti voi avrete ascoltato *Electrica salsa* di Off.

L'atmosfera di quel pezzo era molto vicina a quella che circonda un incidente stradale. O almeno, credevo che se un giorno ne avessi fatto uno, dalle conseguenze piuttosto gravi, senz'altro quella ne sarebbe stata la colonna sonora ideale.

Sulle prime non fu così.

Mi venne in mente piuttosto *Heart on Fire* di Albert One.

Ma fu un attimo, prima che la radio curiosamente riprendesse a gracchiare.

(Nove, 1998, pp. 60-61.)

In Tondelli la musica possiede ancora la capacità di formare il carattere e il destino del personaggio: ancora sopravvive l'idea di una *Bildung*, di un percorso di vita, di una temporalità che si esprime nella durata. Nei racconti di Nove tutto questo non c'è più: la colonna sonora non è più una componente strutturale, ma un rumore di sottofondo, che si accompagna alla mutilazione non solo delle membra, ma anche – e soprattutto – del senso critico. Non a caso, in un gioco di riflessi tra la musica e quella che si potrebbe definire la lobotomizzazione dei personaggi, il genere di riferimento è la *trash dance* degli anni Ottanta, basata su ripetizioni ritmiche tanto orecchiabili quanto alienanti⁸.

Due corollari per chiudere. Si potrebbe ritenere che l'orrore *splatter* del racconto di Nove sia talmente iperbolico nell'abnorme inattendibilità narrativa da risultare poco utile per fotografare la realtà contemporanea. Se però si legge in *Gomorra* il capitolo in cui Roberto Saviano tratteggia i gusti musicali dei giovani killer della camorra, si scopre che essi vanno a uccidere ascoltando non musica aggressiva come il *metal* o, per fare un nome spesso citato in casi del genere, Marilyn Manson, bensì il supermelodico italiano Gigi D'Alessio. Al di là della conferma, tragicamente paradossale, della necessità di non cedere alla tentazione di troppo facili assiologie di fronte alla questione dei gusti e del panorama italiano della

8. In Nove la caratterizzazione dei narratori-personaggi che citano titoli e nomi in inespressive sequenze deriva dalla regressione diegetica messa in atto dall'autore in funzione critica: si può ritenere efficace o meno l'operazione, ma si avverte una scollatura tra autore e narratore, come tra l'altro dimostra nel racconto l'errore (d'autore) nel citare il titolo della versione inglese di una canzone dei Matia Bazar degli anni Ottanta. Ben diverso appare il caso dell'Enrico Brizzi di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1994). Dal romanzo non emerge una qualche divaricazione critica tra lo scrittore e il protagonista: attraverso la mediazione di una eterodiegesi conciliativa e accattivante, l'autore, all'epoca ventenne, aderisce totalmente alla figura del protagonista *teenager* Alex, imbevuto di un ribellismo post punk che in realtà altro non è se una forma rovesciata di *cool*, non esente da ricadute moraliste, cattoliche nonché omofobe (i gay sono sempre 'frocì', il danno peggiore è 'l'inkulamento'). In definitiva, leggere un *best seller* come *Jack Frusciante* fa lo stesso effetto di quando si ha notizia delle *showgirl* della televisione che fanno il tutto esaurito al teatro.

popular music, non troppo dissimile dalla *Musica* risulta, nel suo profilo orrendo, il senso di straniamento che si prova. D'altra parte, a ben vedere, Nove altro non fa che estremizzare il potenziale finzionale che è insito nel concetto stesso di colonna sonora. Nel trattamento della musica in *Woobinda*, egli ha in mente la colonna sonora di una *fiction* o di un cartone animato o la sigla dei Programmi dell'Accesso, laddove Tondelli certamente si riferiva al più nobile modello del cinema. Tuttavia, attraverso il riferimento alla colonna sonora, anche Tondelli, per quanto più obliquamente, tematizza quella progressiva finzializzazione della vita a cui si è assistito negli ultimi decenni e che sembra il punto di arrivo della società dello spettacolo: se la musica è una colonna sonora, allora la vita è essa stessa un film, nel caso migliore, o, al peggio, una *soap opera* o una *fiction*. Non a caso, un termine che ricorre nell'ultima parte di *Camere separate*, romanzo che, tra le varie cose, è anche una palinodia della produzione precedente, è «messinscena»: «E non mi potresti pensare come un personaggio della tua messinscena» dice Thomas a Leo (Tondelli, 2001, p. 1078); «Il ristorante che Rodolfo ha scelto per la sua messinscena è un locale fiorentino abbastanza pretenzioso» (ivi, p. 1089); «una elaborata messa in scena della propria, inestinguibile, volontà di svanimento» (ivi, p. 1103). Questi casi, peraltro, rendono esplicite certe similitudini con scenari di film presenti già in *Pao Pao* – il cielo di Roma è un «cielo Star Wars» (ivi, p. 260) – o in *Rimini*, dove il personaggio che deve girare il film, arrivato in riviera, esclama «Ma questo è già un set» (ivi, p. 467).

Bibliografia

- GENTILE ENZO, *Legata a un granello di sabbia. Storie e amori, costumi e società nelle canzoni italiane dell'estate*, Milano, Melampo, 2005.
- LA PORTA Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- MIDDLETON Richard, *Studiare la popular music* (1990), Milano, Feltrinelli, 2001.
- PALANDRI ENRICO, *Boccalone. Storia vera piena di bugie* (1979), Milano, Bompiani, 2002.
- NOVE Aldo, *Superwoobinda*, Torino, Einaudi, 1998.
- PORCIANI Elena, «Dal *Leitmotiv* al *sample*. Sulla musica pop che si ascolta nei racconti», in *Letteratura e tecnologia. Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, a cura di P. Pellini, Marziana, Vecchiarelli, 2003, pp. 355-379.

RUSSE Roberto, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005.

TANI Stefano, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Milano, Mursia, 1990.

TONDELLI Pier Vittorio, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, Milano, Bompiani, 2001.