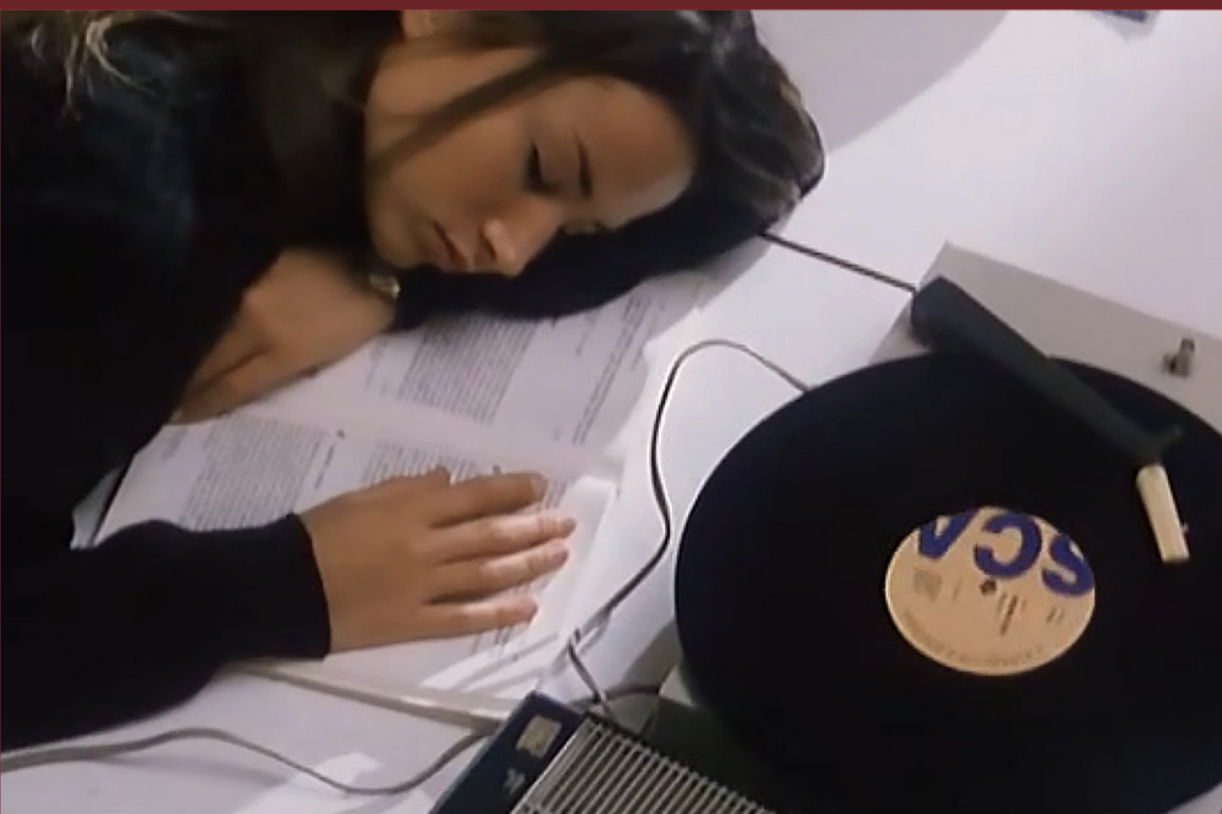


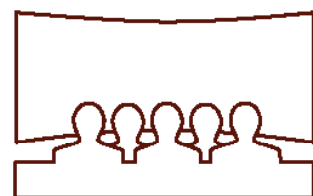
LA COMPILATION SOUNDTRACK NEL CINEMA SONORO ITALIANO

A CURA DI
MAURIZIO CORBELLA



SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA IV
NUMERO 7
gennaio
giugno 2020



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



IL CATALOGO MUSICALE POP E IL CINEMA DELLE EMOZIONI: IL CASO YUPPI DU (1975)

Massimo Locatelli (Università Cattolica di Milano)

In the 1970s, film language faced a change towards a more intensified relationship with the viewer. In my contribution, I consider the case study of "Yuppi Du", a rock opera authored by singer Adriano Celentano in 1975, one of the most conscious attempts in Italy to follow the new trends in musical film. On the basis of recent researches in the psychology of rhythm and musical timing, I delve into the emotional qualities of a narrative and stylistic formula which is structured not by the plot, but by a succession of songs comparable with a concept album, or a pop catalogue.

KEYWORDS

Celentano; rock opera; film music; sound studies; rhythm

DOI

10.13130/2532-2486/12664

La colonna sonora, o faremmo meglio a dire musicale, compilativa, quella genericamente costituita da canzoni esistenti autonomamente prima che da una partitura orchestrale di commento, con i suoi molti prodotti correlati (ad esempio singoli, *soundtrack album*, videoclip, ecc.), è stata una fondamentale espressione del percorso di progressiva interazione fra piattaforme mediali diverse che ha caratterizzato il Novecento, fino ad arrivare alla completa fusione intermediale che caratterizza il contemporaneo. In gioco è evidentemente il rapporto economico tra filiere produttive diverse e complementari. Ma, più in generale, si apre anche la domanda su quella che chiamiamo mediatizzazione dell'esperienza, e diventano evidenti ricadute sulla fruizione che vanno ancora approfondite e necessitano di una messa a punto metodologica. In queste pagine cercherò di sfruttare i tratti esemplari della formula di produzione del film musicale compilativo, analizzandone gli aspetti tecnico-stilistici e in particolare i conseguenti meccanismi di attivazione emozionale. Farò riferimento a un ben preciso passaggio storico, gli anni Settanta, anni decisivi, si dirà, anche e particolarmente da questo punto di vista. In generale, è utile ancora oggi domandarsi come i cambiamenti della filiera di produzione mediale coincisi con quel decennio hanno influito sul processo complessivo di costruzione del

senso nell'esperienza mediale, generando quelle che Algirdas Greimas avrebbe potuto definire come competenze passionali¹.

Lo scopo della mia ricerca è però, allo stesso tempo, quello di reinserire anche il panorama italiano nel contesto della riflessione storiografica cinematografica su questi snodi, riflessione generalmente mirata al prodotto hollywoodiano o comunque al mercato internazionale (si pensi ai lavori di Jeff Smith sulla *New Hollywood*)². In questo saggio presenterò il caso di studio di *Yuppi Du*, l'opera rock firmata da Adriano Celentano nel 1975, uno dei tentativi più consapevoli nel nostro Paese di adesione alle nuove forme coeve del film musicale. Cercherò di ragionare proprio sull'impatto emozionale che ha una costruzione narrativa e stilistica strutturata non a partire dal plot, ma da una successione di canzoni paragonabile a un concept album, o a una sorta di catalogo musicale pop.

Queste caratteristiche mi permetteranno di approfondire in particolare dimensioni relative al ritmo e alla ripetizione, e in generale alla percezione del tempo. L'analisi del suo linguaggio e delle sue componenti di attivazione emozionale mostrerà che *Yuppi Du* è un caso solo apparentemente marginale sia rispetto ai formati compilativi già in uso da tutti gli anni Sessanta, sia rispetto alla produzione coeva italiana nella sua totalità. La mia tesi è invece che proprio nella sua doppia marginalità di prodotto *sui generis* e di formula di produzione "minore" possiamo leggere tendenze futuribili e ascrivibili a fenomeni più generali.

I. IL CONTESTO

Per motivi sia di storia sociale e culturale, sia di storia delle tecnologie e delle industrie culturali, possiamo collocare negli anni Settanta, al superamento di quella soglia che schematicamente possiamo indicare come il Sessantotto, o forse, meglio ancora, al termine di quell'epoca di mutamento che Christopher B. Strain ha etichettato come *long Sixties*³, un passaggio di svolta. Un passaggio che si è nutrito di una nuova sensibilità, come avrebbe detto Susan Sontag, ovvero di una valorizzazione letteralmente in-audita delle forme esperienziali rispetto ai contenuti⁴. Il cinema in particolare diventa il luogo in cui si sviluppa, tanto nelle pratiche quanto nei discorsi teorici, il tema del prodotto culturale come centro dell'esperienza emozionale o passionale: si pensi, a livello del dibattito sullo statuto epistemologico del medium, ai grandi teoremi sulla psicologia profonda della visione filmica, che saranno seguiti e completati proprio dalla riflessione greimasiana sulla semiotica delle passioni⁵. All'interno dello stesso ciclo produttivo cinematografico, sono riconducibili a quella fase alcuni sviluppi

¹ Greimas e Fontanille insistono molto sui processi di fissazione e stereotipizzazione che trasformano i dispositivi passionali in «tassonomie connotative», «stili semiotici» o «atmosfera», di cui si nutre la competenza discorsiva del soggetto di fronte alle passioni. Cfr. Greimas; Fontanille, 1991: 68-69.

² Smith, 1998, 2013 e 2015.

³ Strain, 2016. La periodizzazione proposta da Strain andrebbe in qualche modo rivista e localizzata per il caso italiano, ma la nozione stessa di "lunghi anni Sessanta" sembra reggere anche nei contesti nazionali europei.

⁴ Sontag, 1965.

⁵ «È tramite la mediazione del corpo percipiente che il mondo si trasforma in senso – in lingua –, che le figure esteroceettive si interiorizzano e la figuratività può essere allora considerata come un modo di pensiero del soggetto». Greimas; Fontanille, 1991: 6.

che la storiografia di settore, con David Bordwell, ha definito di “intensificazione” del linguaggio classico cinematografico, o *intensified continuity*⁶.

Il passaggio tra gli anni Sessanta e Settanta ha però implicato anche la mediatizzazione delle esperienze di ascolto musicale e più in generale la costruzione di un vero e proprio paesaggio sonoro della modernità⁷, e l’intensificazione dei linguaggi e degli stili audiovisivi riguarda non ultime le dimensioni sonore del film. Si tratta, infatti, degli anni che hanno visto, a seguito del confronto con il rinnovamento tecnologico degli studi di registrazione musicale, il diffondersi anche nella produzione cinematografica di nuove tecnologie, legate per esempio alla registrazione e al missaggio multitraccia, o al radiomicrofono in presa diretta. Tecniche che avevano permesso a quella generazione di giovani registi statunitensi che chiamiamo comunemente i *movie brats* di adattare le loro colonne sonore al rinnovamento di stile e linguaggi visivi su cui stavano lavorando⁸. In questo contesto acquisiscono un valore del tutto particolare le formule rinnovate del film musicale: i live, le rock opera, in particolare, e in generale quei prodotti in cui diventa costitutiva una colonna musicale compilativa⁹. Qui lo spostamento dei meccanismi partecipativi dalla narrazione o dall’immagine alle musiche agisce in modo dirimpente, indirizzando forse l’intero sistema di produzione verso modalità nuove di interazione con lo spettatore, tanto che Laurent Jullier potrà arrivare a definire le successive estetiche del contemporaneo (o di ciò che lui definisce post-moderno) come caratteristiche di “film-concerti”¹⁰.

Proprio la nozione di intensificazione necessita però di alcune precisazioni, teoriche e di metodo, che ci permetteranno di meglio descrivere e circoscrivere anche il contesto storico in cui andiamo a collocare il nostro oggetto di analisi. Lo stesso Bordwell usa questo termine per definire una serie di caratteri tecnico-stilistici riscontrabili nel linguaggio cinematografico *mainstream* hollywoodiano a partire dagli anni Sessanta. Il suo lavoro si concentra su caratteri specifici dello stile visivo, e insiste inoltre sulla continuità logica tra stile classico e intensificazione, continuità che trova forma soprattutto nella funzionalizzazione di ogni nuova pratica tecnica a quella omogeneità e consequenzialità narrativa

⁶ «The new style amounts to an *intensification* of established techniques. Intensified continuity is traditional continuity amped up, raised to a higher pitch of emphasis. It is the dominant style of American mass-audience films today». Bordwell, 2006: pos. 2475. Ricordo anche che nello stesso testo l’autore lega direttamente la sua nozione di intensificazione non solo alla pratica generale e *mainstream* ma anche al ri-uso e rilancio dei generi popolari da parte dei giovani autori della *New Hollywood* a cavallo del 1970, cfr. pos. 1081.

⁷ Sul tema della mediatizzazione dell’industria culturale nel confronto tra musica, cinema e televisione a partire dagli anni Settanta rinvio al fondativo Auslander, 1999; per quanto riguarda la nozione di paesaggio sonoro il riferimento è sempre Schafer, 1977. Mi permetto di richiamare, per un quadro sul dibattito contemporaneo sul tema, il recente Bratus; Locatelli; Mera, 2018.

⁸ Smith, 2015.

⁹ Julie Hubbert assume proprio la *compilation soundtrack* come il luogo che media la transizione tra industria musicale e filiera cinematografica (Hubbert, 2014: 299). Michel Chion, nell’introdurre la sua nozione di *superchamp* (“supercampo”), ovvero di quella forma di nuova spazialità che le nuove tecnologie permettono di costruire nell’universo del film, ne ritrova i luoghi di «definitiva affermazione» soprattutto in film musicali come *Woodstock* (*Woodstock: tre giorni di pace, amore, e musica*, 1970) di Michael Wadleigh e *Tommy* (*Id.*, 1975) di Ken Russell: le opere rock (Chion, 1990: 128).

¹⁰ Jullier, 1997: 140.

che gli anglosassoni definiscono come *continuity*¹¹. L'epoca di cui ci stiamo occupando, insomma, avrebbe ridefinito in termini più immediati e rapidi un modello consolidato, quello che appunto chiamiamo il linguaggio classico hollywoodiano. Lo stesso Bordwell non ha mai escluso la possibilità di stili e pratiche antinomiche fuori dai circuiti *mainstream* di lingua inglese, e anche chi scrive ha avuto modo di sottolineare la dis-funzionalità di determinati usi "intensificati" al di fuori del canone hollywoodiano, per esempio proprio nel cinema di genere italiano a cavallo del 1970¹². In ogni modo, e per quanto riguarda gli scopi di questo contributo, nella scuola analitica anglosassone, che a Bordwell fa riferimento, si è discussa la nozione di *intensified continuity* anche per la sua applicabilità al dominio sonoro. Schematicamente, potremmo fare riferimento a due posizioni: quella di Jeff Smith, secondo il quale l'intensificazione delle pratiche tecniche e stilistiche avviene coerentemente con il modello della *intensified continuity* anche nel campo della colonna sonora, seppure con qualche anno di ritardo (Smith propone il 1973 come anno di svolta, e il Dolby Stereo come tecnologia decisiva per il suo affermarsi negli anni Ottanta)¹³; e quella di Mark Kerins che, pur partendo dallo stesso presupposto, ne sottolinea invece il valore di oggetto culturale legato, più che a un determinismo tecnologico, alla percezione complessiva di un potenziale tecnico da parte degli addetti ai lavori e del pubblico. Kerins evidenzia nello stesso campo di possibilità tecnologiche un secondo e alternativo modello stilistico, intimamente legato allo sfruttamento del DSS e alla moltiplicazione dei canali (5.1 e oltre), che permetterebbe lo sfondamento dello spazio filmico in una dimensione rinnovata (*ultrafield*), con la quale l'autore vorrebbe caratterizzare il contemporaneo¹⁴. Al di là delle cronologie o delle grammatiche, assumeremo qui che anche nel campo del sonoro cinematografico le pratiche tecniche e stilistiche a partire dagli anni Sessanta, e in particolar modo nel decennio successivo, abbiano portato, a strappi e per contraddizioni, a una intensificazione del linguaggio filmico caratterizzata da elementi che ancora permeano la nostra contemporaneità, che può essere funzionale o meno a una narrazione ubbidiente al dettame classico, e che ritroveremo nel nostro caso di studio.

Per puntualizzare questo assunto e mettere ordine al nostro percorso, è necessario approfondire nel dettaglio le osservazioni di Smith, integrandole con le note di altri specialisti e adattandole al panorama italiano laddove necessario.

¹¹ «The new devices I'll be considering don't on the whole challenge this system; they revise it». Bordwell, 2006: pos. 2475.

¹² Cfr. Locatelli, 2020.

¹³ Smith, 2013: pos. 6545 e segg.

¹⁴ Kerins, 2011: 118-122 e 92. Cfr. anche Kerins, 2015. Eric Dienstfrey ipotizza che si sia arrivati a creare un *Dolby myth*, utile al marketing del prodotto e al gioco dei ruoli tecnici nella produzione filmica, laddove molte pratiche tecnico-stilistiche descrivibili come surround erano già presenti nella stereofonia dell'era classica. «Contrary to popular anecdotes, Dolby did not dramatically transform Hollywood surround sound. Rather, the company inherited technologies and popularized mixing styles that were established by an earlier generation of motion picture sound engineers. What made Dolby distinct was the extent to which filmmakers exploited its brand for personal gain». Dienstfrey, 2016: 186. Per un'ampia panoramica sui dibattiti relativi alla spazialità del suono, cfr. Sbravatti, 2019.

I) Il primo elemento essenziale nel cammino verso l'intensificazione del sonoro filmico riguarda la possibilità, attraverso la *noise reduction* del Dolby Stereo, di utilizzare un *range* di frequenze molto più ampio (prima il rumore sulle frequenze alte per esempio era un ostacolo molto forte) e di conseguenza alzare letteralmente il volume della colonna sonora del film¹⁵. Era stata però una costante del dopoguerra aumentare la potenza sonora, anche in Italia¹⁶. Studi recenti hanno molto insistito da un lato sulla nascita di una cultura del suono *low range* per esempio nelle esperienze giamaicane dei *sound system* nate proprio nei primi anni Settanta¹⁷, dall'altro sul potenziale di coinvolgimento fisico ed esperienziale di un uso, negli eventi pop rock, di tali frequenze¹⁸. Dobbiamo immaginare quindi il film musicale, anche in Italia, come un luogo di incontro di queste spinte specifiche alla scoperta del *low range* e del massimo volume con l'universo dell'audiovisivo, e il Dolby Stereo forse come un risultato finale e in questo senso decisivo, ma non una condizione *sine qua non*.

II) Un secondo snodo, strettamente connesso alle tecnologie surround sottolineato da Smith, è quello che riguarda la spazializzazione dell'esperienza di ascolto¹⁹. È forse il cuore di un dibattito ancora aperto, cui facevamo riferimento pocanzi. L'impatto del Dolby Stereo è stato sì forte, ma non decisivo, né tanto meno originale: la stereofonia esiste sin dai tempi del Cinemascope²⁰. Anche molte tecniche di produzione che permettono di meglio spazializzare la colonna sonora, come la microfonação radio, il missaggio multitraccia delle colonne audio (quantomeno quelle musicali) e, meno diffusamente ma con grande valenza simbolica, la registrazione multitraccia sul set²¹, sono precedenti al Dolby Stereo: come nota Jay Beck, la loro graduale introduzione aveva permesso di ri-concettualizzare e ri-mobilizzare lo spazio filmico fin dagli anni Sessanta²². Cosa che possiamo, fatta salva la pratica di presa diretta, riportare anche al design

¹⁵ Smith, 2013: pos. 6581-6630.

¹⁶ Locatelli, 2011: 9-10.

¹⁷ Henriques, 2011.

¹⁸ La sensazione di un impatto fisico delle frequenze basse è data dalla scarsa sensibilità del nostro orecchio a quella gamma, deficit cui l'amplificazione dei bassi "rimedia" con una maggiore potenza sonora, da cui nasce l'impressione (in realtà innocua) di coinvolgimento corporeo. Fink, 2018: pos. 2444 e segg.

¹⁹ Smith, 2013: pos. 6630-6686.

²⁰ Belton, 1992. Per un quadro schematico dell'introduzione della stereofonia nel contesto del cinema italiano del dopoguerra, mi permetto di rinviare a Locatelli 2011, in cui sottolineo il duplice nesso tra il lancio della stereofonia e il corrispondente "mito" dell'alta fedeltà, e tra la politica di lancio di queste tecnologie sonore al cinema e per il consumo casalingo (gli hi-fi stereo).

²¹ Il caso più noto è quello di Jim Webb, tecnico del suono per le sperimentazioni di Robert Altman, che utilizza la registrazione *multitrack* in presa diretta a partire da *California Split* (*California Poker*, 1974). Smith, 2015: 92. A proposito di analoghi e coevi lavori di Chris Newman, cfr. anche il thread *Chris Newman In CAS*, nel forum «JwSound», <https://jwsoundgroup.net/index.php?/topic/17292-chris-newman-in-cas/> (ultima consultazione 3 giugno 2020).

²² «In the 60s, with the introduction of technologies including lightweight Nagra magnetic tape recorders, smaller lavalier microphones with radio transmitters, graphic equalizers and multitrack mixing boards, film sound could be reconceptualized and remobilized». Beck, 2016: 5.

sonoro del cinema italiano, per quanto più povero. Lo stesso *Yuppi Du* viene distribuito anche in versione stereofonica, sottolineata dal lancio pubblicitario²³.

III) Un terzo punto segnalato da Smith è di ordine più stilistico che tecnico (o solo indirettamente permesso dal perfezionamento delle tecnologie). Smith definisce come «hyperdetail of Foley work» la cura sempre più maniacale dedicata ai rumori d'ambiente in era post-DSS²⁴. Anche a questo proposito il cinema italiano aveva già dimostrato dagli anni Sessanta una particolare sensibilità, con una sua scuola di rumoristi e, a fine decennio, l'integrazione di *library* vere e proprie di suoni preregistrati su nastro magnetico e resi disponibili attraverso l'uso di "macchine per ambienti" autoprodotte²⁵. Il suono d'ambiente può essere così particolarmente ricco, come avviene per diverse scene di *Yuppi Du* (si pensi ai rumori della laguna, quando questa diventa co-protagonista).

IV) È lo stesso Smith, con buona pace della sua periodizzazione radicale, ad avere ben raccontato come un cambiamento di atteggiamento negli addetti ai lavori rispetto al *sound design* avvenga a partire dagli anni Sessanta, e sia riscontrabile in particolare a partire dalle pratiche compositive della musica per film: in quel periodo alcuni compositori e registi avevano integrato nuove sonorità come il jazz e il pop-rock o addirittura i rumori nella colonna musicale²⁶. Questa, inoltre, era stata prima integrata e poi sostituita da canzoni pop pre-registrate²⁷. Queste osservazioni, che competono certo alla dimensione tecnico-stilistica dei media audiovisivi, ci riportano però costantemente, come si è visto, a un suo valore culturale. A una nuova sensibilità riferibile all'idea stessa di *sound design*. Il campo in cui maggiormente si è ragionato sul valore culturale delle esperienze di ascolto è ovviamente quello musicologico. Senza pretendere di poterne dare conto anche solo in parte, è utile qui definire la nozione di intensità anche in rapporto a questo sfondo metodologico. Saranno necessari tre passi ulteriori.

V) In prima battuta, come termine tecnicamente inteso in fisica, l'intensità sonora misura in realtà il rapporto tra la potenza di un suono e l'area su cui esso esercita pressione. È quindi il valore oggettivo più immediatamente riferibile all'esperienza soggettiva della forza di un suono, cioè il volume. Nulla di più coerente con quanto detto fin qui a proposito dell'aumento della potenza sonora degli impianti di riproduzione nelle sale cinematografiche, che aveva caratterizzato il cinema classico nel secondo dopoguerra, per essere rilanciato

²³ Cfr. [s.n.], 1975a. Si pone purtroppo qui il problema dell'analisi di materiali che raramente sono disponibili in copie e su tecnologie analoghe a quelle d'epoca. Non approfondiremo nell'analisi di *Yuppi Du* le dimensioni legate alla spazializzazione del suono nel film, proprio per i limiti posti dal materiale disponibile. Cfr. anche nota 36. Per una riflessione generale sul problema filologico posto dalle dimensioni spaziali del suono cinematografico, rimando a Sbravatti, 2019: 63-66.

²⁴ Smith, 2013: pos. 6686 e segg.

²⁵ «La perdita di qualità [dovuta al nastro magnetico, NdA] era dunque controbilanciata dalla possibilità di creare ambienti che, pur caratterizzati da un più marcato rumore di fondo, risultavano più ricchi e poetici, e soprattutto erano realizzati con una flessibilità produttiva sconosciuta alla prassi precedente». Meandri, 2016: 52.

²⁶ Smith 2015: 94. In questo la scuola italiana era stata certo precorritrice, si pensi anche solo alle colonne sonore di *L'eclisse* (1962) o *Deserto rosso* (1964) di Michelangelo Antonioni. Calabretto, 2010: 220-221.

²⁷ L'esempio di scuola per Smith è la canzone-tema di *Goldfinger* (*Agente 007 – Missione Goldfinger*, 1964) di Guy Hamilton. Smith, 1998: 100-130.

negli impianti stereo casalinghi, e costituire un primo punto di partenza verso l'esplosione di decibel dei decenni successivi.

VI) Intenso è però anche un termine musicologicamente più vago, misuratore di grandezze nel campo dell'espressione. Qui lo sguardo si deve ampliare: in molti casi, certo, possiamo già definire intensa la capacità espressiva della musica per film nella prima metà del secolo, ancorata a modelli neo-romantici ancora oggi influenti nella pratica compositiva²⁸. Alessandro Cecchi, a proposito del concetto di espressione nel Romanticismo, ha ricordato come le diverse esperienze di quella fase fondativa, a cui così tanto ha guardato la pratica della composizione per il cinema nella stagione hollywoodiana classica, si possano riferire a una dialettica tra una dimensione «formale» e una «spirituale»²⁹. Possiamo allora immaginare che le colonne musicali dei due periodi hanno espresso modalità tecnico-stilistiche diverse per raggiungere un grado di intensità tale da illuminare i soggetti in ascolto/visione secondo lo spirito delle loro epoche: aurale, quella del cinema classico; mediatizzata, tecnologica e corporea quella della nuova sensibilità. Ma è evidentemente un nodo lessicale, storiografico e finanche filosofico che esula dagli obiettivi di queste poche pagine.

VII) Più immediatamente pertinente, invece, è l'ultimo punto cui riferirci. In psicologia della musica si è cercato recentemente di ridefinire la nozione di intensità rapportandola all'esperienza riferita del momento topico ed esaltante dell'ascolto, e misurandola in termini di picco: *peak experience*³⁰. Ecco, capire come il cinema intensificato post-Sessantotto arrivi ad attivare i suoi propri momenti di intensità, le sue *peak experiences*, sarà parte integrante del nostro compito.

II. IL FILM

Alla sua uscita in sala, *Yuppi Du* ottiene un ottimo successo di pubblico e viene premiato da un incasso che si aggira sui cinque miliardi di lire³¹. In realtà, anche la critica sembra apprezzare il carattere fantastico e straniato che il film assume affastellando una serie di scene, musicali e non, lungo una flebile linea

²⁸ Claudia Gorbman, nella sua analisi della musica per film hollywoodiana, ben sottolinea come questa, oltre che sottolineare i toni emotivi della narrazione, sia soprattutto «signifier of emotion itself». Gorbman, 1987: 22. Kathryn Kalinak, in un altro influente studio sullo *scoring* del cinema classico hollywoodiano, lega l'intensità dell'esperienza di ascolto direttamente al motivo psicoanalitico della voce della madre. Kalinak, 1992: pos. 812-820. Per una panoramica storica più dettagliata, spesso anche critica nei confronti dell'espressività ricercata dai compositori hollywoodiani dell'epoca d'oro, e completa del panorama italiano, cfr. Miceli, 2009.

²⁹ «La "spiritualizzazione" dell'espressione musicale sfocia in una vera e propria metafisica del sentimento». Cecchi, 2007: 82.

³⁰ Gabrielsson; Whaley; Sloboda, 2016.

³¹ Cfr. Fittante, 1997: 133.

narrativa³². Come si ricorderà, Adriano Celentano interpreta uno dei molti suoi “doppi” cinematografici, in questo caso Felice Della Pietà, un giovane pescatore veneziano che vive di espedienti e guida un’improbabile compagnia di guitti di laguna (un clan, si dà a intendere; tra loro Lino Toffolo, cabarettista del Derby milanese, e Gino Santercole e Memo Dittongo, tra i fondatori del Clan Celentano, comunità di vita e marchio di fabbrica dal 1961). Il suicidio della moglie di Felice, Silvia (Charlotte Rampling), apparentemente insoddisfatta di una vita di stenti, riduce tutto il gruppo in uno stato di incuria e depressione, che trova luce solo quando infine il protagonista si decide a sposare Adelaide, anche per dare una seconda madre a Monica, la figlia nata dalle prime nozze. Adelaide è interpretata da Claudia Mori, la compagna di Celentano nella vita, Monica dalla loro prima figlia, Rosita. Silvia, in ogni modo, è viva, ha inscenato il finto suicidio per scappare dalla miseria veneziana, e vive con un ricco imprenditore di Milano. Decisa a riconquistare sia Felice sia la figlia, ricompare nella loro vita: dopo alcuni momenti di passione con il suo antico amore, finirà per riprendersi la bambina e portarla con sé. Felice, abbandonato anche da Adelaide, riesce fortuitamente a rintracciare Silvia e Monica a Milano, ma capisce che neppure la figlia tornerà con lui. L’imprenditore milanese riscatterà la bambina a peso, e Felice potrà solo accettare il denaro e tornare a Venezia, nell’amarezza della solitudine.

Le musiche, firmate dallo stesso Celentano, arrangiate e dirette come d’abitudine delle produzioni Clan da Detto Mariano, sono efficaci e di successo. *Yuppi Du*, la *title track*, è rimasta nella memoria popolare, e il film vince un Nastro d’Argento proprio per la miglior musica. La pellicola funziona come trascinante piattaforma di lancio delle sue versioni su disco per le edizioni Clan Celentano, un 45 giri (lato A: *Yuppi Du*; lato B: *La ballata*) e soprattutto un 33 giri omonimo che funziona a questo punto come un vero e proprio *concept album*, viaggio nella storia e nelle emozioni del protagonista. In linea con questa funzione, il film alterna scene di dialogo tradizionali e utili per orientarsi nella storia (fatta la tara ai dialoghi a volte volutamente *nonsense* e alle molte pause e silenzi dello stile performativo del Celentano attore), a scene determinate dal commento musicale. Si tratta in prima battuta di sequenze che hanno una chiara continuità diegetica ma, senza parole, sono guidate da un accompagnamento musicale di genere: una musica dixieland, ispirata al ragtime e alle comiche *d’antan*, in *Va chi c’è!*, quando Silvia ricompare su una barca lungo la laguna e viene riconosciuta dal clan in una serie di gag e pantomime; o un’orchestrazione potente ed espressiva, quando la *title track* accompagna il ritorno di Felice con Silvia e,

³² Cfr. per esempio Kezich, 1980: voce *Yuppi Du*: «*Yuppi Du* è un film aggressivo, colorito, vivacissimo, che si affida ad una girandola di invenzioni espressive: certi scorci della vita veneziana sono degni di un musical alla Minnelli; e la visione di una Milano in grigio, percorsa da folle coperte di smog, si rifà alla vena protoecologica di *Il ragazzo della via Gluck*». E le «Segnalazioni cinematografiche» cattoliche appaiono quasi entusiaste della vena spirituale: «Il film, concepito come una ballata e realizzato mescolando fantasiosamente numerosi ingredienti (sogni, visioni, realtà, colori, canzoni e balletti), è un po’ confuso e ridondante, ma anche pieno di vivacità, di estro, di momenti poetici e di suggestioni sull’esistenza umana. Non sempre limpido nelle singole raffigurazioni emblematiche, sembra avere la sua tematica di base nel contrapposto tra Felice pago della sua modestia e Silvia bramosa di benessere o in quello tra la Venezia poetica nonché umana dei poveracci e la Milano alienante, babelica, popolata di maschere senza autenticità. Si tratta in fondo di una proposta romantica e paradossale; sostanzialmente evangelica, comunque». Cfr. [s.n.], 1975b.

Figg. 1 e 2 – Scene della sequenza con la canzone “Yuppi Du”, dal film omonimo (1975).



Fig. 3 – Scena della sequenza con la canzone “Such a Cold Night To-Night”, dal film “Yuppi Du” (1975).



in montaggio alternato, il drammatico addio di Adelaide. Spesso, però, si arriva a veri e propri numeri musicali ballati e cantati: la sequenza dei *credits* (*L'affondamento*), l'arrivo di Silvia in città (*La ballata*), la *ballad* romantica cantata da Santercole mentre Felice e Silvia approfittano della catapecchia dell'amico per ritrovare la passione di un tempo (*Such a Cold Night To-Night*), e che viene messa in scena come esibizione di un cantastorie, in montaggio alternato con i quadri di seduzione. E ci si può trovare ai limiti del *mickeymousing*, quando Felice sta lavorando in un cantiere di posa delle banchine di legno per l'acqua alta, e Silvia cammina a passo deciso recandosi da lui per la prima volta dopo la scomparsa. Gli operai martellano con forza al ritmo di una musica (*La passerella*) che segna implacabile i passi di lei, i colpi di lui, l'imminenza dell'incontro, e infine il chiodo che nella tensione del momento trafora la mano di Celentano, e lo trasforma, stigmatizzandolo, in una ennesima figura cristologica della sua carriera. L'apparente irrazionalità della struttura narrativa non è, in realtà, per nulla sorprendente. Certo poteva colpire la critica che in alcuni casi sia addirittura l'inserito musicale a definire la successione di sequenze che non riescono a motivarsi l'un l'altra; che il tempo diegetico venga sospeso durante il numero musicale o di ballo; che i performer guardino in macchina e l'esibizione sia rivolta al pubblico di sala come se fosse presente in scena; che gli ambienti, anche se realistici, siano trattati come quinte teatrali e svelati nella loro artificialità (nelle gag legate al ritorno di Silvia, un pittore su una barca si sorprende al punto da non abbassarsi al passaggio sotto un ponticello, e se ne porta via un pezzo corrispondente alla sua figura, come in un cartone animato o in una gag del muto). A ben vedere, però, sono tutti elementi che discendono già dal musical classico, nella sua evoluzione da *stage musical* a musical realistico, ampiamente documentato dagli studi fondativi sul genere³³, e che ritroviamo nella produzione del cinema popolare italiano in molti musicarelli dei vent'anni precedenti³⁴, così come nella produzione internazionale anche d'autore (potremmo pensare a Jacques Demy e al suo *Les Parapluies de Cherbourg*, 1964, come modello di riferimento in questo senso). Più interessante per noi è andare a ritrovare alcuni elementi che ne fanno un prodotto figlio del suo tempo: alcune scelte di regia che intensificano la visione (usi eccessivi degli zoom, stacchi netti e rapidi), un cromatismo a tratti molto saturo, altre volte brunito o grigio e sgranato, costumi pop e fantastici, la recitazione straniante e da cabaret brechtiano, le già citate incursioni nel

³³ Il fondativo Altman, 1987 è stato seguito da un più ampio dibattito, che ne ha problematizzato il modello, soprattutto laddove teso a una definizione più limitante di *musical classico* rispetto a un generico «film musicale» (cfr. nel dettaglio Altman, 2006: 892).

In linea di massima, e per quanto utile ai nostri scopi, la generazione successiva di studiosi ha comunque riconosciuto nel film musicale pop-rock esigenze volte da un lato al ribaltamento delle convenzioni preesistenti, ma dall'altro anche alla negoziazione e al ri-uso (Caine, 2008) di caratteri riconoscibili e classici, come quelli cui facciamo qui riferimento, ovvero in linea generale la predisposizione all'innovazione stilistica («the genre has a long history of exploiting new technologies and developing new filming and editing strategies», Cohan, 2010: 3) e il doppio registro narrativo, sospeso tra realtà mimetica della diegesi e finzione musicale sul palco o nella fantasia (Cohan, 2010: 4).

³⁴ E prima ancora nel film opera, di cui il film di Celentano sembra riprendere certi elementi di taglio melodrammatico del racconto e anche l'intensificazione stilistica attraverso la musica. Cfr. a questo proposito Menarini, 2007. Per una discussione generale delle dimensioni spettacolarizzanti nel film musicale italiano degli anni Sessanta, rimando a Bioni, 2020: 96-116.

grottesco e nel nonsense, la tensione erotica esercitata, più ancora che dalle scene d'amore, soprattutto dai corpi liberi nel ballo (Rambling nel numero che accompagna *Yuppi Du*). Anche i forti simbolismi e il tono divinatorio, che caratterizzeranno in realtà la produzione di Celentano ancora per molti anni a venire, sembrano collocabili in questo contesto, che aveva appena conosciuto il grande successo di *Jesus Christ Superstar (Id., 1973)* di Norman Jewison. Si ricorderà che in Italia nello stesso periodo circola *Orfeo 9*, l'opera rock di Tito Schipa Jr. (prima messa in scena dal vivo nel 1970, uscita LP nel 1973, trasmessa in televisione su RAI2 nel 1975).

Yuppi Du esce inoltre in sala in Italia grosso modo in contemporanea con *Tommy (Id., 1975)* di Ken Russell e *The Rocky Horror Picture Show (Id., 1975)* di Jim Sharman. È stato notato come lo schermo in questo momento storico rifletta un cambiamento culturale che arriva dall'industria musicale: un cambiamento fatto di esplosione espressiva o quantomeno variazioni stilistiche, e di appropriazione di linguaggi giovanili³⁵. Di tutti i caratteri di intensificazione del linguaggio filmico, il sonoro, ci sembra allora di poter aggiungere, ha un ruolo centrale in quel momento. Nel paragrafo che segue proverò a evidenziare tre livelli di costruzione di un rapporto "intensificato" con lo spettatore che hanno particolarmente a che fare con i formati del catalogo musicale, nelle versioni compilative e di *concept*, con cui anche il cinema si stava confrontando in quel momento³⁶. Ipotizzando di contribuire ad affinare la consapevolezza della ricerca sui media, fino a definire degli strumenti di analisi dei linguaggi dell'audiovisivo che diano conto della ricchezza e dell'efficacia delle loro componenti sonore proprio nell'attivazione esperienziale ed emozionale, il mio contributo vuole infine mettere la nozione di intensificazione, applicandola al caso di studio delle colonne musicali compilative, alla prova dei più recenti contributi di studio neuroscientifico del *timing*: della nostra capacità di vivere nel tempo attraverso la percezione di ritmi e intervalli³⁷.

³⁵ Cfr. per esempio Allen, 2011 e il già citato Smith, 1998.

³⁶ Il film *Yuppi Du* ha conosciuto un buon successo di pubblico al momento dell'uscita, raggiungendo un incasso vicino a quello di *Profondo rosso* (1975) di Dario Argento, ma una travagliata storia distributiva nell'home video, per cui non ha conosciuto un'edizione VHS, e la sua sopravvivenza nel tempo si è legata a sporadici passaggi televisivi. Solo nel 2008 è stato restaurato, a cura dello stesso Celentano, e distribuito in DVD con diversi interventi di *editing*. La versione DVD, che abbiamo usato qui come base di lavoro, presenta quindi alcuni tagli, tesi tendenzialmente a velocizzare l'azione narrativa, e l'inserimento di effetti legati a un'estetica successiva e posticcia. Per un approfondimento delle differenze tra le due versioni, rimando alle attente analisi dedicate nei siti del *fandom* e della cinefilia, in particolare all'articolo "*Yuppi Du*": *Confronto originale vs. restaurato*, pubblicato sul sito «Il Davinotti» il 13 novembre 2008: www.davinotti.com/index.php?option=com_content&task=view&id=231&Itemid=79 (ultimo accesso 3 giugno 2020). Con questo non è ovviamente risolta la questione filologica, che si pone a maggior ragione per l'analisi delle dimensioni sonore del film: a tale proposito, rinvio a quanto indicato in nota 23.

³⁷ Per una presentazione generale in lingua italiana nel dibattito psicologico e neuroscientifico contemporaneo sul tempo, rimando a Benini, 2017. Sul *timing*, termine senza traduzione italiana che indica «la capacità di distribuire segnali o compiere operazioni collocando eventi e fenomeni in una successione temporale», cfr. Benini, 2017: 39-41, e in particolare 98, n. 1.

III. IL SOUND

Per capire meglio i meccanismi che regolano l'esperienza di fruizione nel contesto dell'intensificazione dei linguaggi cinematografici, un riferimento metodologico con cui è necessario confrontarsi sono le moderne psicologie dell'emozione, studiate in filmologia sin dai tempi fondativi³⁸, e che oggi conoscono, grazie all'esplosione della cultura neuroscientifica, una seconda giovinezza ricca di spunti e proposte, in riferimento in particolare al cinema come "macchina" emozionale³⁹. Nel loro complesso, oggi come nel secolo scorso questi studi risultano perlopiù mettere a fuoco i fattori visivi, probabilmente più immediati e facilmente sperimentabili. Lo spazio dedicato alle componenti sonore si sta ora ampliando, ma nei dibattiti anche più recenti si dà molto peso al carattere di "attivazione" emozionale della colonna sonora originale⁴⁰. L'analisi che presentiamo qui, lavorando sul caso di studio *Yuppi Du*, vuole arrivare a una proposta di metodo applicabile sia allo specifico formato del film musicale compilativo, sia all'uso in generale di canzoni nei media contemporanei.

1. RITMO

Siamo all'inizio del film. Stridio di gabbiani, rumore di passi che si muovono in una darsena semidiroccata, sciabordio d'acqua. Il protagonista sale su un'imbarcazione tipica ed esce in laguna, in piedi, impugnando i remi incrociati secondo la tecnica di voga detta "alla valesana": un segnale raffinato, per caratterizzarlo come un pescatore di laguna. Ma la barca fa acqua, e pian piano affonda. Attacca una musica sintetizzata, con un effetto di vibrato, arricchita man mano da suoni di percussioni, fino all'entrata di un basso elettrico e di una sezione di fiati: è l'attacco di *L'affondamento*, e il pezzo si rivela ora ritmico e funky. L'elemento fondamentale è dato inevitabilmente dal basso elettrico: è il suo ingresso a trasformare un commento d'ambiente in un ballabile *groove*. Del resto, l'introduzione del basso elettrico (anche) nelle colonne sonore del cinema degli anni Sessanta aveva ampliato definitivamente lo spettro delle frequenze ai suoi valori *low range* e più fisicamente coinvolgenti⁴¹. Lo troviamo già in *Io bacio... tu baci*, un musicarello di Piero Vivarelli (1961), quando Celentano canta *24.000 baci*, e nel 1964, nel commento strumentale che accompagna una ripresa aerea da un elicottero che sorvola la città in *Super rapina a Milano* (regia di Adriano Celentano e, non accreditato, Piero Vivarelli): qui, in particolare, il compositore e arrangiatore "ufficiale" del Clan, Detto Mariano, arriva già a sfruttare le pulsazioni vibranti del basso elettrico fino a sonorità funk, anticipando lavori di Celentano dei primi anni Settanta, come *Prisencolinensinainciusol* (1972) e appunto la stessa *Yuppi Du*.

³⁸ Michotte van den Berck, 1953.

³⁹ Si confronti per una panoramica almeno D'Aloia; Eugeni, 2014 e Carocci, 2018. La definizione del cinema come *emotion machine* risale a Tan, 1996.

⁴⁰ Cfr. Cohen, 2014 e Kuchinke; Kappellhoff; Koelsch, 2013.

⁴¹ Cfr. nota 18.

Figg. 4 e 5 – Scene della sequenza con la canzone “L'affondamento”, dal film “Yuppi Du” (1975).



Ora che il ritmo è funky e ballabile, Celentano inizia a muoversi e dimenarsi secondo il vecchio schema performativo del “Molleggiato”, ma per ricodificarlo qui in micro-movimenti più secchi e definiti, e avvicinandosi a quell’evoluzione della dance afro-americana che stava allora per andare verso la break dance. Partono i titoli di testa, mentre Adriano rema, e si dimena. Quello che percepisce lo spettatore, mentre viene accompagnato “alla valesana” dentro l’universo della finzione, è che il ritmo sarà travolgente e decisivo: sarà il ritmo a muovere la storia, saranno i corpi agitati e incontrollabili a scriverla.

Il bisogno di legare il corpo alla sua ritmicità primigenia è un luogo comune della nuova sensibilità dell’epoca. Il *beat* stesso, in quanto fenomeno musicale, nasce da una diversa concezione del rapporto fisico con il fatto musicale, e a un livello di massima consapevolezza troviamo in quegli anni gli studi sul *biofeedback*, lo studio dei «meccanismi di produzione di segnali di ritorno generati da attrezza-

ture elettroniche in risposta a stimoli provenienti da stati psicofisici di un essere vivente» che Marco Ferreri aveva incorporato nella colonna sonora del suo *Il seme dell'uomo* (1969)⁴². Un meccanismo complesso di relazione tra l'uomo e il suo ambiente sonoro, di cui i colpi di voga del Molleggiato sembrano quasi una gioiosa parodia. Oggi sappiamo che, mentre il *beat*, inteso qui come valore della risposta psicologica⁴³, assume la valenza organizzatrice del colpo di metronomo e insieme di meccanismo di attivazione sensori-motoria (fino alla costruzione di veri e propri picchi emozionali, o *peak experience*)⁴⁴, la percezione ritmica nasce effettivamente da una costante interazione tra i sistemi auditivo e motorio della nostra mente, indirizzata verso il riconoscimento e l'anticipazione di organizzazioni temporali dell'esperienza (di una canzone, per esempio)⁴⁵. Il primo livello di costruzione di un rapporto "intensificato" con lo spettatore su cui opera *Yuppi Du*, forse inevitabilmente, ha a che fare con il potere del ritmo, quale strumento di gestione del *beat-based timing*, e palestra per molte importanti sfide che ne derivano. Sfide che riguardano la sua stessa strutturazione temporale, in primo luogo, e che descrivono con chiarezza alcuni caratteri della nostra partecipazione spettatoriale, ovvero: a) la predittività dell'esperienza: sappiamo che uno dei "miracoli" della cognizione umana del tempo è la capacità di anticipare i ritmi (ciò che ci consente di ballare, per esempio)⁴⁶; b) la sua durata: la ciclicità del ritmo permette infatti di prolungare la risposta sensori-motoria e di *timing*⁴⁷; e c) la sua permanenza: siamo infatti capaci di mantenere il senso del ritmo esperito per molti cicli dopo la cessazione dello stimolo⁴⁸.

E in secondo luogo, quelle che riguardano la sua strutturazione crossmodale, ovvero relativa all'interazione dei diversi sensi, e in particolare: d) la sua accuratezza: il *timing* è più efficace a fronte di stimoli auditivi che visuali. Gli studi di psicologia della percezione hanno da tempo riconosciuto una primarietà dell'ascolto nella percezione del tempo: il suono appare come uno strumento

⁴² Fatta eccezione per gli sparuti interventi musicali originali composti da Teo Usuelli e per il coro verdiano, la presenza sonora predominante nel film è costituita da *In Tune* (1967), una composizione di Richard Teitelbaum basata appunto sull'uso del *biofeedback*. Corbella, 2011: 99.

⁴³ Il *beat* è definito in psicologia della percezione come la risposta psicologica (*arousal*) a una sequenza ritmica. Cameron; Grahn, 2016: 363.

⁴⁴ Gabrielsson; Whaley; Sloboda, 2016.

⁴⁵ Chen; Penhune; Zatorre, 2008. «This beat-based form of sensory-motor timing allows humans to flexibly extract a regular temporal structure from a range of rhythms, from simple isochronous sequences, in which all the intervals are identical, to more-complex meters like those of waltzes, marches, and sambas», Penhune; Zatorre, 2019. Cfr. anche, per una descrizione generale e una panoramica bibliografica, Cameron; Grahn, 2016.

⁴⁶ Per esempio, in laboratorio, i partecipanti chiamati a tamburellare all'ascolto di un ritmo anticipano il colpo di dito di circa 50 ms (Leow; Grahn, 2014: 327); studi basati sulla ricerca elettroencefalografica hanno mostrato inoltre come, all'ascolto di ritmi isocroni, le oscillazioni della gamma di onde beta appaiano indicare «anticipation of regular, expected tones», perché terminano dopo il suono, ma riappaiono prima del suono successivo. Cameron; Grahn, 2016: 362.

⁴⁷ «If a sound is predictably repeated, induced responses may be observed around the time of the expected sound, and may occur even if the sound is omitted». Cameron; Grahn, 2016: 363.

⁴⁸ Cfr. ancora Penhune; Zatorre, 2019.

più preciso, ma anche come un meccanismo più immediato⁴⁹. I segnali dell'organizzazione visiva necessitano infatti di un tempo più lungo di rielaborazione e anche di un tempo più lungo per essere appresi nell'infanzia⁵⁰.

Sicuramente interessante per gli studi sull'audiovisivo è, però, anche questa ipotesi complementare: e) nella percezione del tempo, forse proprio per queste loro diverse caratteristiche, l'informazione visiva sembra poter chiaramente modificare quella auditiva, mentre non accadrebbe significativamente il contrario⁵¹. In questo senso, concentrandoci qui sul problema ritmico e non su altri, in cui le interazioni crossmodali possono avere diversa pertinenza (si pensi proprio alla questione della spazialità, cui abbiamo fatto riferimento *supra*), terremo presente che le immagini, nelle scene cui stiamo facendo riferimento, rispetto al sonoro cui afferiscono, potranno avere un ruolo confermativo (*mickeymousing*, sincronia, qui il balletto sincopato del Molleggiato), complementare (aggiunta di ritmi e informazioni sul *timing*, qui l'apertura del campo visivo dai piani stretti nella darsena a quelli ampi alla sua uscita, per introdurre percettivamente ai tempi lunghi del racconto filmico che stanno per sostituire quelli sincopati della scena performativa) o anche contraddittorio (i momenti di preparazione nelle scene comiche: abbiamo citato pocanzi *Va chi c'è!*, per esempio, in cui la musica è già orchestrata sul tono scherzoso e allegro del ragtime dixieland, mentre la scena visiva ancora nasconde la gag a sorpresa con un ritmo fluido e rilassato).

2. RIPETIZIONE

Non è un caso che molte riflessioni sul potere compilativo della musica riguardino non solo la nostra capacità di riconoscimento e organizzazione dell'esperienza, ma soprattutto la sua memorizzazione. La sequenza stessa della *title track* da un lato costruisce un mood particolare, efficace nella sua ambivalenza (si ricorderà che è sospesa tra molte scene oniriche riconducibili alla ritrovata passione di Felice per Silvia, e il viaggio malinconico di Adelaide che lascia Felice e Venezia per sempre, intervallate da inserti in cui cantano personaggi dai toni profetici ma estranei alla storia) e ben organizzato da una melodia morbida e sinuosa. Ma dall'altro gioca con la facilità di memorizzazione del ritornello («Yuppi Du!», ripetuto più volte). Altrove sono soprattutto i tratti ritmici a guidare il sistema di aspettative dello spettatore: si pensi alla sequenza già richiamata dell'arrivo a Venezia di Silvia, laddove la donna raggiunge per la prima volta Felice mentre questi lavora in un cantiere alla posa di una passerella in legno. I tacchi della protagonista che cammina decisa, i colpi di martello degli operai, a cui si sovrappongono una chitarra percossa ritmicamente, le percussioni, poi le voci di un coro di bambini che cantano una nenia allegra di parole senza senso (si tratta di un motivo semplice, *La passerella*, cantato nel modo che in tedesco si indica con l'onomatopea *lalleln*). Solo quando i due protagonisti si trovano di fronte, e i compagni di Felice, rapiti dallo sguardo di Silvia, inchiodano le mani di Felice a un asse della passerella, la chitarra elettrica carica di tensione la scena con una melodia leggermente più complessa e trascinata, cambiando il mood della scena. Il la-la-la è evidentemente la più arcaica, primitiva e insieme bambinesca delle composizioni per il canto, una sorta di grado zero della canzone popolare.

⁴⁹ Cfr. anche, per una bibliografia complessiva, Schab; Crowder, 1989.

⁵⁰ Zélanti; Droit-Volet, 2012.

⁵¹ van Wassenhove; Buonomano; Shimojo; Shams; 2008.

Non è un caso che torni alla mente di registi e compositori per il cinema proprio ora, nella prima metà degli anni Settanta, quando il concetto stesso di *loop* dalle sperimentazioni elettroacustiche si è trasferito negli studi di registrazione della *popular music*⁵². Tra i caratteri delle nenie infantili i musicisti per il cinema riconoscono certo la facilità di memorizzazione (nella ripetizione di parole semplici o appunto senza senso), ma allo stesso tempo l'ossessività del circolo vizioso, del girotondo infinito e senza vie di uscita, che può solo portare tutti i partecipanti a cadere: come nella scena della passerella, o come nel coevo *Profondo rosso*, che non a caso usa, si ricorderà, una ninnananna registrata su magnetofono (*School at Night*) come traccia sonora della presenza del serial killer.

È possibile, quantomeno per le dimensioni più popolari del consumo musicale e mediale, riportare le valenze emozionali della musica (*tout court*) a un sistema di aspettative e ricompense. La ripetizione sembra allora un meccanismo che permette di rinforzare il sistema attesa-risposta, nei suoi diversi livelli (ripetendo qui uno schema di David Huron)⁵³: risposte che coinvolgono riflessi difensivi, e che vengono ripetutamente attivate dal *peak-timing*, anzi, presumibilmente sottoposte a una specie di stress test dalla reiterazione; risposte a stati di tensione, in cui la costante dilatazione del tempo ripetuto attiva stati tensivi; risposte di previsione, che premiano la previsione accurata e, come già indicato, hanno a che vedere con la sua base ritmica; risposte di immaginazione, che sono facilitate dalla ripetizione e dal suo potenziale di controllo sul mondo; e risposte di valutazione, che si legano ai processi cognitivi veri e propri.

Studi di questo tenore ci dicono del ruolo centrale proprio dei processi di memorizzazione e apprendimento nell'esperienza musicale⁵⁴. Più dettagliatamente, è stato provato negli ultimi anni l'effettivo accoppiamento tra il sistema uditivo e il sistema dopaminico (quello indicato appunto come sistema della ricompensa), e in particolare la struttura in due fasi di questo accoppiamento: una prima fase anticipatoria, che nei test di laboratorio si verificava pochi secondi prima del picco di piacere provato all'ascolto di una musica amata in una sotto-porzione del corpo striato, viene seguita da una seconda risposta osservata in una sotto-regione diversa del corpo striato⁵⁵. Questa scoperta indica che il piacere dell'esperienza musicale è a tutti gli effetti costruito, a livello neurofisiologico, nel gioco tra aspettativa e risoluzione, gioco che ritmo e ripetizione possono portare a dilatarsi e reiterarsi all'infinito.

Un ulteriore aspetto delle osservazioni sul *timing* all'ascolto della musica è riferibile però non al singolo numero musicale, ma al formato compilativo dentro al quale nel nostro caso ci muoviamo. Lo schema di ripetizione, infatti, non è riconducibile ai soli ritmi più semplici (*La passerella*, nel nostro caso), ma anche, a livello macro-narrativo, alla ripresa di moduli che introducono, come abbiamo visto, canzoni, performance, sequenze animate dalla colonna sonora, in genere

⁵² Per un'ampia discussione della nozione di ripetizione nel campo musical rimando al recente Julien; Levaux, 2018.

⁵³ È lo schema ITPRA: «A mnemonic for the sequence of five expectation-related responses: Imagination response, Tension response, Prediction response, Reaction response, Appraisal response». Huron, 2006: 416 e più nel dettaglio 7-18.

⁵⁴ Gold et al., 2019. Ding et al., 2019 distinguono processi neurofisiologici diversi nell'ascolto e nel richiamo alla memoria della musica.

⁵⁵ Lo striato è un nucleo sottocorticale del telencefalo coinvolto in molte funzioni cognitive, relative tra l'altro al sistema motorio e a quello della ricompensa. Salimpoor et al., 2011.

Figg. 6-8 – Scene della sequenza con la canzone “La passerella”, dal film “Yuppi Du” (1975).



numeri musicali. Su questa dimensione abbiamo a oggi molte meno osservazioni di laboratorio: dobbiamo muoverci ancora a livello di ipotesi. È possibile riferire al film un potere della ripetizione? Negli ultimi anni la ricerca scientifica si è molto occupata di scale diverse di valutazione dello scorrere del tempo (o in generale dell'esperienza del tempo), anche con riguardo al tempo mediato della fruizione audiovisiva⁵⁶. In particolare, mentre il ritmo musicale, come quello del linguaggio, è riferibile alla scala dei millisecondi/secondi, molte attività della nostra quotidianità sono riferibili alla scala dei secondi/minuti, cui spesso gli psicologi si riferiscono in termini di *interval timing*, e che ricorre nelle attività più esplicitamente consapevoli e legate al sistema cognitivo⁵⁷. Il senso del tempo individuale si costruisce dunque a partire dalla sincronizzazione di tempi diversi, che includono anche tempi di lunga durata (come quelli circadiani che regolano l'alternanza sonno-veglia), ma proprio per la sua complessa stratificazione costituisce un campo più complesso da mappare⁵⁸. In ogni modo, per quello che interessa il nostro caso di studio, in una logica di *layering* dei sistemi di attivazione neurale del senso ritmico e temporale, la percezione di stimoli organizzati temporalmente viene riletta soprattutto nella logica del suo funzionamento binario: un meccanismo di accumulazione (il tradizionale *internal clock*, che organizza ritmicamente l'ingresso di stimoli, anche non ritmati all'origine, e quindi può attivare meccanismi attenzionali e/o di memorizzazione) e soprattutto un meccanismo di comparazione, che rielabora i dati dell'orologio interno alla luce di sistemi analoghi o paralleli e del lavoro mnestico, e permette una stima di intervalli complessi. Meccanismi che alla luce delle recenti analisi di *neuroimaging* lavorano in regime di semi-autonomia⁵⁹.

Se è così, anche nelle difficoltà di metodo che il livello di *interval timing* ci pone, forse non è fuori luogo riprendere l'idea del testo filmico come palestra essenziale di una psicologia delle aspettative e applicarla anche a segmenti complessi e ripetizioni nell'ordine dei minuti, come quelle del numero musicale pop-rock. Il secondo livello di costruzione di un rapporto "intensificato" con lo spettatore su cui opera *Yuppi Du* è allora il suo potere di accumulare moduli organizzati dal ritmo musicale, ma su base di intervalli e durate organizzate nell'ordine dei minuti (l'ordine dei nostri personali orologi dedicati all'*interval timing*), e di affinare la nostra capacità di comparazione (delle dimensioni ritmico-temporali). Un potere aumentato quindi dalla specifica formula di produzione; sappiamo tra l'altro, a corollario, che il formato della canzone popolare (la sua durata standardizzata e la struttura a intervalli strofa-ritornello) è frutto della storia delle tecnologie di riproduzione musicale. Ma potrebbe essere un utile spunto di ricerca futura la ricerca di possibili corrispondenze tra i limiti fisiologici medi dell'*interval timing* e la durata della canzone standard.

⁵⁶ Cfr. Eugeni; Balzarotti; Cavaletti; D'Aloia, 2020.

⁵⁷ «Time estimation refers to processing in the range of seconds and minutes and is generally seen as the conscious perception of time». Mauk; Buonomano, 2004: 309.

⁵⁸ Si noti che, anziché fare riferimento a circuiti dedicati, le proposte più recenti stanno ipotizzando che a livello neurofisiologico il *timing* sia invece una proprietà intrinseca di ogni circuito neurale. Merchant; de Lafuente, 2016: 10.

⁵⁹ «Accumulator and comparator functioning of the internal clock are mediated by distinct as well as partially overlapping neural regions». Wencil; Coslett; Aguirre; Chatterjee, 2010: 160.

3. *CONCEPT*

Gli amici di Felice sono seduti al tavolino di un bar lungo un canale, in uno scorcio tipicamente veneziano e in mezzo alla vita animata della città. Adelaide si unisce a loro, una cameriera chiede gli ordini e improvvisamente si blocca, perché vede Silvia tra la gente e sta per dirlo. Napoleone (Santercole) e Scognamillo (Dittongo) fanno il possibile per impedirle di parlare, Adelaide non deve sentire. La macchina da presa si muove rapida attorno al tavolo, zooma veloce sui primi piani sorpresi, Napoleone nella foga infrange una vetrina del bar («Una mosca...», si scusa) e ci perdiamo nei mille frammenti di vetro dai molteplici riflessi. Spunta un trio di anziani avventori («Una mosca non era, noi sappiamo cos'era», cantano) e con loro le tre cameriere, ora armate di sassofono, attaccano *La ballata*, un pezzo travolgente e rock'n'roll che diventa la cornice di un numero da vero e proprio musical all'americana. Le cameriere sono tre ballerine e coriste: «Silvia non è morta, è ritornata dal canal», cantano, e tutti i turisti ora sono un corpo di ballo multicolore e scatenato, che coinvolge anche Adelaide, finché un mimo-ballerino fotografo congela la scena, al termine del pezzo musicale, in un fermo immagine che blocca tutti gli attori al click della sua macchina fotografica. Ritmo, ma anche grande potenza espressiva.

A partire da queste immagini e suoni possiamo ampliare il nostro modello alle dimensioni macro-narrative. Molti elementi in gioco richiamano la logica dell'emozionalizzazione cui abbiamo fatto cenno in precedenza: i costumi colorati e l'agilità delle performance; i movimenti di macchina nervosi e l'uso esagerato dello zoom a inizio sequenza; la musica dal ritmo molto coinvolgente; in breve, l'insieme delle marche da musical classico, ricontestualizzate dentro un universo riconoscibile come quello molto personale di Celentano e del suo clan, acquistano evidentemente una forte connotazione passionale e il carattere di una interpellazione partecipativa molto forte allo spettatore o al fan. Il *concept* del film-album è quello dell'adesione empatica.

Mentre abbiamo già detto della coerenza complessiva del progetto *Yuppi Du* rispetto al clima culturale dei suoi anni, ora si può fare una riflessione in più proprio sulla scelta di un modello di compilazione di numeri musicali e sulla capacità di questo modello di scandire un ritmo narrativo oltre al *timing* emozionale di singole scene. Sappiamo infatti che alcuni dei recenti studi già citati a proposito delle diverse scale di regolazione del nostro senso del tempo stanno rivalutando la connessione forte con il sistema cognitivo, soprattutto laddove la percezione delle durate e dei tempi implica decisioni. Decidere, quindi ragionare su base temporale, è un processo che a sua volta agisce sui meccanismi neurofisiologici di *timing*, secondo una logica che nel gergo scientifico si potrebbe definire di re-entry: il sistema decisionale interviene in ultima istanza sugli orologi interni e ne modifica la computazione⁶⁰.

Uno spettacolo di varietà, o di rivista, come chiamiamo tradizionalmente quei prodotti culturali che legano tra loro inserti musicali o spettacolari già noti o facilmente comprensibili senza sottometerli necessariamente a una struttura narrativa preordinata, ci permette di gestire facilmente l'accavallarsi di continui inserti e stimoli fortemente appassionati, ma potenzialmente lontani tra loro, dentro a una struttura ritmica e temporale ordinata, a maggior ragione

⁶⁰ van Rijn; Gu; Meck, 2016: 76.

Figg. 9 e 10 – Scene della sequenza con la canzone “La ballata”, tratta dal film “Yuppi Du” (1975).



dentro un medium altrimenti molto regolativo nei suoi tempi e ritmi come l'audiovisivo. La macchina ritmo-ripetizione creata dalla musica compilativa in un film come *Yuppi Du* costituisce una griglia di temporalità facilmente percorribili (soprattutto dallo spettatore che ha familiarità con il personaggio Celentano e il suo mondo) e si sostituisce dunque a un *frame* di genere narrativo, permettendo inserti di forte creatività nella scrittura, nel *visual design* e, per affinità, ancor più nella performance scenica: nel ballo.

È un terzo livello di costruzione di un rapporto “intensificato” con lo spettatore, quello in cui la ripetizione si fa struttura portante di una fruizione piena e consapevole (un’adesione o allineamento). Del resto, la semiotica delle passioni da cui

siamo partiti, frutto maturo del clima culturale degli anni Settanta, è semiotica non del fare univoco, ma del discontinuo, è semiotica di leggere differenze che le meccaniche della ripetizione e del ritmo sole possono garantire. In Greimas, si ricorderà, è la forma aspettuale – ripetitiva, durativa, intensiva – a garantire la costruzione passionale del senso⁶¹. Possiamo, in effetti, rileggere le nostre analisi in termini diversi: *Yuppi Du* si è rivelato essere un complesso sistema di figurativizzazioni di un universo passionale specifico, quello costruito con il brand Clan Celentano e la persona stessa del performer. Insieme, abbiamo scoperto come sia stato anche volano per una nuova forma di consumo culturale, l'audiovisione intensificata. O ancora: la specifica formula di produzione del film musicale basato su una *compilation soundtrack* lavora in sincronia tanto sulla costruzione passionale del senso quanto sulla sua intensificazione, sulla base della sua struttura ritmica, ripetitiva, e di catalogo. Il che ci permette di concludere rilevando una meravigliosa consonanza tra la produzione filmico-musicale degli anni Settanta, anche italiana, i grandi dibattiti culturali coevi sulla messa in forma degli universi affettivi e passionali, e i possibili modelli psicologici che ci offrono le neuroscienze contemporanee per scandagliarli nei loro diversi modi e aspetti.

⁶¹ Greimas; Fontanille, 1991: 100.

Tavola delle sigle

CD: Compact Disc
 DSS: Dolby Stereo Surround
 DVD: Digital Versatile Disc
 ITPRA: Imagination response, Tension response, Prediction response, Reaction response, Appraisal response
 LP: Long Playing
 NdA: Nota dell'Autore
 RAI: Radiotelevisione Italiana
 VHS: Video Home System

Riferimenti bibliografici

- Allen, Dave**
 2011, *British Graffiti: Popular Music and Film in the 1970s*, in Sue Harper and Justin Smith (eds.), *British Film Culture in the 1970s: The Boundaries of Pleasure*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011.
- Altman, Rick**
 1987, *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington.
 2006, *Il Musical*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Il cinema americano*, vol. I, Einaudi, Torino 2006.
- Auslander, Philip**
 1999, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London/New York.
- Beck, Jay**
 2016, *Designing Sound: Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*, Rutgers, New Brunswick (New Jersey)/London.
- Belton, John**
 1992, *1950s Magnetic Sound: The Frozen Revolution*, in Rick Altman (ed.), *Sound Theory/Sound Practice*, Routledge, New York 1992.
- Benini, Arnaldo**
 2017, *Neurobiologia del tempo*, Raffaello Cortina, Milano.
- Bisoni, Claudio**
 2020, *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni Sessanta*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Bordwell, David**
 2006, *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley [Kindle edition].
- Bratus, Alessandro; Locatelli, Massimo; Mera, Miguel (eds.)**
 2018, *To Each Their Own Pop. The Mediatization of Popular Music in Europe (1960-1979)*, numero monografico di «Cinéma & Cie.», a. XIX, n. 31, Fall.
- Caine, Andrew**
 2008, *Can Rock Movies Be Musicals? The Case of "This is Spinal Tap"*, in Lincoln Geraghty, Mark Jancovich (eds.), *The Shifting Definitions of Genre: Essays on Labeling Films, Television and Media*, McFarland & C., Jefferson (North Carolina)/London 2008.
- Calabretto, Roberto**
 2010, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Marsilio, Venezia.
- Cameron, J. Daniel; Grahn, Jessica A.**
 2016, *The Neuroscience of Rhythm*, in Susan Hallam, Ian Cross, Michael Thaut (eds.), *The Oxford Handbook of Music Psychology. Second Edition*, Oxford University Press, Oxford/New York 2016.

Carocci, Enrico

2018, *Il sistema schermo-mente. Cinema narrativo e coinvolgimento emozionale*, Bulzoni, Roma.

Cecchi, Alessandro

2007, *L'estetica musicale del romanticismo tra espressione del soggetto e metafisica del sentimento*, in Gianmario Borio e Carlo Gentili (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, Carocci, Roma 2007.

Chen, Joyce L.; Penhune, Virginia B.; Zatorre, Robert J.

2008, *Listening to Musical Rhythms Recruits Motor Regions of the Brain*, «Cerebral Cortex», a. XVIII, n. 12, December.

Chion, Michel

1990, *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Nathan, Paris; trad. it.: *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2001.

Cohan, Steven (ed.)

2010, *The Sound of Musicals*, BFI, London.

Cohen, Annabel J.

2014, *Film Music from the Perspective of Cognitive Science*, in David Neumeyer (ed.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford University Press, Oxford/ New York 2014.

Corbella, Maurizio

2011, *Sperimentazione elettroacustica e cinema d'autore in Italia negli anni Sessanta. Due casi di studio*, «Comunicazioni sociali», a. XXXIII, n. 1, gennaio-aprile.

D'Aloia, Adriano; Eugeni, Ruggero (eds.)

2014, *Neurofilmology: Audiovisual Studies and the Challenge of Neuroscience*, «Cinéma&Cie.», a. XIV, n. 22-23, Spring/Fall.

Dienstfrey, Eric

2016, *The Myth of the Speakers: A Critical Reexamination of Dolby History*, «Film History», vol. 28, n. 1.

Ding, Yue et al.

2019, *Neural Correlates of Music Listening and Recall in the Human Brain*, «Journal of Neuroscience», a. XXXIX, n. 41, 9 October.

Eugeni, Ruggero; Balzarotti, Stefania; Cavaletti, Federica; D'Aloia, Adriano

2020, *It Doesn't Seem_It, But It Is. A Neurofilmological Approach to the Subjective Experience of Moving-Image Time*, in Antonino Pennisi, Alessandra Falzone (eds.), *The Extended Theory of Cognitive Creativity: Interdisciplinary Approaches to Performativity*, Springer, Cham 2020.

Fink, Robert

2018, *Below 100 Hz: Toward a Musicology of Bass Culture*, in Robert Fink, Melinda Latour, Zachary Wallmark (eds.), *The Relentless Pursuit of Tone: Timbre in Popular Music*, Oxford University Press, New York 2018 [Kindle edition].

Fittante, Aldo

1997, *Questa è la storia... Celentano nella musica, nel cinema e in televisione*, Il Castoro, Milano.

Gabrielsson, Alf; Whaley, John; Sloboda, John

2016, *Peak Experiences in Music*, in Susan Hallam, Ian Cross, Michael Thaut (eds.), *The Oxford Handbook of Music Psychology. Second Edition*, Oxford University Press, Oxford/New York 2016.

Gold, Benjamin P. et al.

2019, *Predictability and Uncertainty in the Pleasure of Music: A Reward for Learning?*, «Journal of Neuroscience», vol. 39, n. 47.

Gorbman, Claudia

1987, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Indiana University Press, Bloomington.

Greimas, Algirdas J.; Fontanille, Jacques

1991, *Sémiotique des passions*, Seuil, Paris; trad. it.: *Semiotica delle passioni: dagli stati di cose agli stati d'animo*, Bompiani, Milano 1996.

Henriques, Julian

2011, *Sonic Bodies: Reggae Sound Systems, Performance Techniques, and Ways of Knowing*, Continuum, London/New York.

Hubbert, Julie

2014, *The Compilation Soundtrack from the 1960s to the Present*, in David Neumeyer (ed.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, Oxford University Press, Oxford/New York 2014.

Huron, David

2006, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press, Cambridge (Mass.)/London.

Julien, Olivier; Levoux, Christophe (eds.)

2018, *Over and Over: Exploring Repetition in Popular Music*, Bloomsbury, New York.

Jullier, Laurent

1997, *L'Écran postmoderne*, L'Harmattan, Paris.

Kalinak, Kathryn

1992, *Settling the Score*, University of Wisconsin Press, Madison [Kindle edition].

Kerins, Mark

2011, *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age*, Indiana University Press, Bloomington.

2015, *The Modern Entertainment Marketplace (2000-Present)*, in Kathryn Kalinak (ed.), *Sound: Dialogue, Music, and Effects (Behind the Silver Screen Series)*, Rutgers University Press, New Brunswick (New Jersey) 2015.

Kezich, Tullio

1980, *Il millefilm. Dieci anni di cinema, 1967-1977*, Il Formichiere, Foligno.

Kuchinke, Lars; Kappellhoff, Hermann; Koelsch, Stefan

2013, *Emotion and Music in Narrative Films: A Neuroscientific Perspective*, in Siu-Lan Tan, Annabel J. Cohen, Scott D. Lipscomb and Roger A. Kendall (eds.), *The Psychology of Music in Multimedia*, Oxford University Press, Oxford/New York 2013.

Leow, Li-Ann; Grahn, Jessica A.

2014, *Neural Mechanisms of Rhythm Perception: Present Findings and Future Directions*, «Advances in Experimental Medicine and Biology», n. 829.

Locatelli, Massimo

2011, *Il cinema italiano tra alta fedeltà e stereofonia*, «Comunicazioni sociali», a. XXXIII, n. 1, gennaio-aprile.

2020, *The Witch, the Killer, and the Duckling: The Emotionalized Reflexivity of the Italian Giallo*, «Studies in European Cinema», doi.org/10.1080/17411548.2020.1726664.

Mauk, Michael D.; Buonomano, Dean V.

2004, *The Neural Basis of Temporal Processing*, «Annual review of neuroscience», a. XXVII.

Meandri, Ilario

2016, *ICSA. Italian Cinema Sound Archives. Due studi preliminari*, Kaplan, Torino.

Menarini, Roy

2007, *Il teatro degli avvenimenti. La scena melodrammatica nel cinema italiano di genere*, in Sara Pesce (a cura di), *Imitazioni della vita. Il melodramma cinematografico*, Le Mani, Genova 2007.

Merchant, Hugo; de Lafuente, Victor

2016, *Introduction to the Neurobiology of Interval Timing*, in Hugo Merchant, Victor de Lafuente (eds.), *Neurobiology of Interval Timing*, Springer, New York 2016.

Miceli, Sergio

2009, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Ricordi/LIM, Milano/Lucca.

Michotte van den Berck, Albert E.

1953, *La participation émotionnelle du spectateur à l'action représentée à l'écran*, «Revue Internationale de Filmologie», a. V, n. 13, avril-juin.

Penhune, Virginia B.; Zatorre Robert J.

2019, *Rhythm and Time in the Premotor Cortex*, «PLoS Biology», a. XVII, n. 6, July.

[s.n.]

1975a, *Yuppi Du*, inserzione pubblicitaria, «Corriere della Sera», 6 marzo.

1975b, *Yuppi Du*, «Segnalazioni cinematografiche», vol. LXXVIII.

Salimpoor, Valorie et al.

2011, *Anatomically Distinct Dopamine Release During Anticipation and Experience of Peak Emotion to Music*, «Nature Neuroscience», a. XIV, n. 2, January.

Sbravatti, Valerio

2019, *La cognizione dello spazio sonoro filmico. Un approccio neurofilmologico*, Bulzoni, Roma.

Schab, Frank R.; Crowder, Robert G.

1989, *Accuracy of Temporal Coding: Auditory-visual Comparisons*, «Memory & Cognition», vol. 17, n. 4, July.

Schafer, Raymond Murray

1977, *The Tuning of the World*, McClelland and Steward Ltd., Toronto.

Smith, Jeff

1998, *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*, Columbia University Press, New York.

2013, *The Sound of Intensified Continuity*, in John Richardson, Claudia Gorbman, Carol Vernallis (eds.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Oxford University Press, New York 2013 [Kindle edition].

2015, Film Sound in the Hollywood

Renaissance, 1968–1980, in Kathryn Kalinak (ed.), *Sound: Dialogue, Music, and Effects (Behind the Silver Screen Series)*, Rutgers University Press, New Brunswick (New Jersey) 2015.

Sontag, Susan

1965, *One Culture and the New Sensibility* (first publ. 1965), in Id., *Against Interpretation: And Other Essays*, Dell, New York 1966.

Strain, Christopher B.

2016, *The Long Sixties: America, 1955-1973*, Wiley-Blackwell, Hoboken (New Jersey).

Tan, Ed

1996, *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale (New Jersey).

van Rijn, Hedderik; Gu, Bon-Mi; Meck, Warren H.

2016, *Dedicated Clock/Timing-circuit Theories of Interval Timing and Timed Performance*, in Hugo Merchant, Victor de Lafuente (eds.), *Neurobiology of Interval Timing*, Springer, New York 2016.

van Wassenhove, Virginie;**Buonomano, Dean V.; Shimojo, Shinsuke; Shams, Ladam**

2008, *Distortions of Subjective Time Perception Within and Across Senses*, «PLoS One», vol. 3, n. 1, January.

Wencil, Elaine B.; Coslett, Branch;**Aguirre, Geoffrey K.; Chatterjee, Anjan**

2010, *Carving the Clock at Its Component Joints: Neural Bases for Interval Timing*, «Journal of Neurophysiology», vol. 104, n. 1, July.

Zélanti, Pierre S.; Droit-Volet, Sylvie

2012, *Auditory and Visual Differences in Time Perception? An Investigation from a Developmental Perspective with Neuropsychological Tests*, «Journal of Experimental Child Psychology», vol. 112, n. 3, July.