

0. Introduzione

Gli studi sui videoclip¹, finora, si sono spesso concentrati in modo eccessivamente preponderante sulla loro componente visiva, trascurandone la relazione con la canzone corrispondente. Se è problematico affrontare tale relazione limitandosi a considerare il piano dell'espressione delle immagini e della canzone, questo scritto mostrerà come sia invece possibile confrontare alcuni aspetti del loro contenuto. Ciò è possibile perché tanto le parole e la musica di una canzone quanto le immagini di un videoclip presentano delle scene e delle azioni; in altri termini, in tutti e tre i casi il fruitore modello è invitato a inferire un certo mondo possibile e alcune azioni compiute in tale mondo da alcuni agenti. Più specificamente, ciascuna delle unità sintagmatiche nelle quali si articola una canzone tonale o modale incisa in un supporto grazie al quale essa è ascoltabile più volte (e dunque è considerabile come un "prodotto finito") invita a inferire otto tipi di azioni², ciascuna dotata di un suo agente (che in alcuni casi coincide con gli altri agenti inferibili, in altri no³):

1. l'azione enunciata dalle parole della frase della canzone considerata;
2. l'azione (la trasformazione del proprio stato) compiuta dal protagonista del percorso narrativo⁴ (in movimento verso lo stato e/o l'oggetto da lui desiderato) inferibile dalle parole della canzone considerate;
3. l'azione, corrispondente al percorso tonale (o modale) inferibile dall'unità della canzone considerata, compiuta da un soggetto in movimento verso la meta tonale (chiamata nel metalinguaggio corrispondente "tonica")⁵ o modale (chiamata nel metalinguaggio corrispondente "finalis")⁶ della melodia e della successione di accordi presenti nella canzone;
4. la sincronizzazione senso-motoria⁷ (del "danzatore modello") con il ritmo dell'unità della canzone considerata;
5. la *performance* canora (l'enunciazione del cantante modello) e quella strumentale (l'enunciazione dello strumentista modello) inferibile ascoltando l'unità della canzone considerata;
6. l'atto locutorio⁸ (l'enunciazione del parlante evocato) inferibile ascoltando le parole e la *performance* canora corrispondente a tali parole nell'unità della canzone considerata⁹;
7. la costruzione del prodotto finito corrispondente alla canzone (l'enunciazione dell'autore modello dell'oggetto sonoro);
8. la *performance* dello stile di vita corrispondente al genere¹⁰ a cui appartiene la canzone.

Per analizzare un videoclip sulla base di tali premesse, si tratterà allora innanzitutto di analizzarne la canzone, cercando di rispondere alle seguenti domande:

- quali azioni questa canzone invita a inferire? Da quali caratteristiche della canzone lo si capisce?
- quali sono le caratteristiche degli agenti di tali azioni e cosa accade loro nel corso della canzone? Da quali



Enunciazioni e azioni nella canzone e nel videoclip

Luca Marconi

caratteristiche della canzone lo si capisce?

Dopo aver risolto tali problemi analitici, si tratterà di considerare il videoclip, ponendosi altre due domande:

- quali relazioni intercorrono tra le azioni mostrate dalle immagini del videoclip e quelle inferibili ascoltando la canzone?
- quali relazioni intercorrono tra gli agenti delle azioni mostrate dalle immagini del videoclip e gli agenti delle azioni inferibili ascoltando la canzone?

Come esempio, si risponderà a tali domande considerando il videoclip di *Mi fido di te*¹¹ di Jovanotti¹². Il regista del video¹³, distribuito nel 2005, è Ambrogio Lo Giudice, esperto videomaker italiano, regista nel 2003 del film *Prima dammi un bacio*, che ha diretto molti clip di Jovanotti da una decina d'anni a questa parte (ad esempio, *Penso positivo*, *L'ombelico del mondo*).

1. Il percorso narrativo delle parole della canzone

Concentriamoci innanzitutto sul tipo di azioni indicato al punto 2 dell'elenco riportato qui sopra, il percorso narrativo compiuto dal protagonista inferibile dalle parole della canzone¹⁴.

Nel corso della prima strofa, il suo narratore enuncia un elenco paratattico di fenomeni percepibili visivamente o uditivamente: vengono descritti, in alternanza, soggetti non in azione e soggetti che compiono nel presente azioni espresse da verbi intransitivi, senza che emerga con evidenza un'isotopia¹⁵ principale. Inoltre, non è possibile inferire con certezza il protagonista del percorso narrativo implicato e la sua meta. L'incertezza giunge al culmine in corrispondenza con le parole «forse fa male»: oltre alla presenza di un avverbio che implica uno stato di dubbio nell'enunciatore, il co-testo precedente non precisa quale sia il soggetto dell'azione del far male enunciata e quale soggetto patisca tale azione. Subito dopo, l'incertezza scompare: a partire dalle pa-

role successive, «eppure mi va», il narratore assume il ruolo di protagonista ed espone la propria meta con un enunciato riconducibile a tre isotopie non incompatibili tra loro: a una lettura più 'letterale' emerge un'isotopia corrispondente alla pratica del *bungee jumping*¹⁶; leggendo tale pratica metaforicamente, si profilano poi la connessione a Internet e l'assunzione di sostanze stupefacenti. Nell'ambito di queste isotopie, la meta profilata consiste nel vivere un'esperienza di adiacenza e contatto con l'altro («mi va di stare collegato»), caratterizzata come un'esperienza particolarmente intensa e sublime («di vivere d'un fiato, di stendermi sopra al burrone»), attenta alla visione del mondo percepito dall'alto («di guardare giù») e comprendente uno stato di ebbrezza legato al superamento di un limite, vissuto non disforicamente col timore di essere punito, ma euforicamente come speranza di raggiungere uno stato utopico («la vertigine non è paura di cadere ma voglia di volare»).

Rispetto a questa meta, le parole della seconda parte del ritornello funzionano come un suo conseguimento, con una corrispondente distensione: la ripetuta dichiarazione di fiducia del narratore nel narratario («mi fido di te») implica infatti che vi sia uno stretto contatto tra i due; e la domanda successiva, «cosa sei disposto a perdere?», implica che il contatto tra narratore e narratario sia così intenso e attento alla percezione del mondo da includere anche la disponibilità a rinunciare a qualcosa che si possiede.

La continuazione della canzone vede poi l'alternanza nelle strofe tra fasi di allontanamento dalla meta, e dunque di aumento di tensione, e fasi di riavvicinamento alla meta, con diminuzioni di tensione. Le prime corrispondono a due tipi di descrizione da parte del narratore: quella di attanti¹⁷ violenti, con funzione di "opponente"¹⁸, che impediscono di vivere contatti fiduciosi con l'altro («catene, assassini per bene», «dupi in agguato»), e quella di effetti di azioni violente («l'affitto del sole si paga in anticipo», «rabbia, stupore», «il cielo in prigione, questa non è un'esercitazione»); le seconde corrispondono invece ad altri due tipi di descrizione: quella di attanti non violenti con funzione di "adiuvante", che favoriscono la possibilità di vivere contatti fiduciosi («al collo una croce, la dea dell'amore», «arcobaleno», «forza e coraggio») e quella di effetti di azioni non violente («teste fasciate, ferite curate», «evoluzione», «il peggio è passato»)¹⁹.

Infine, nelle riprese del ritornello si ripresenta, nella loro prima parte, l'enunciazione della meta e, nella loro seconda parte, la congiunzione con essa, corrispondente a una grande distensione.

2. Il percorso musicale verso una tonica/finalis²⁰

Soffermiamoci ora sul tipo di azioni indicato al punto 3 dell'elenco riportato qui sopra. Anche in questo caso l'inizio è all'insegna dell'incertezza relativamente alla meta del percorso inferibile: la melodia e la successione



di accordi esposte nell'introduzione strumentale e nella prima strofa possono infatti essere sentite sia come un percorso modale, nel modo eolico avente come meta la nota La²¹, che come un percorso tonale, nel modo maggiore avente come meta la nota Do.

In entrambe le prospettive, comunque, il percorso simultaneo della melodia (esposta nell'introduzione dal piano elettrico e nella prima strofa dalla voce di Jovanotti) e della successione di accordi²² presentato prima dell'inizio del ritornello non raggiunge mai completamente la meta verso la quale è diretto.

In coincidenza poi con l'inizio del ritornello, l'incertezza sparisce non solo dal percorso narrativo, ma anche da quello musicale, che durante il ritornello risulta essere un percorso tonale nel modo maggiore avente come meta la "tonica" Do. Nella successione degli accordi, questa meta tonale viene raggiunta (sotto forma di accordo di Do maggiore in "stato fondamentale" preceduto dall'accordo di Sol maggiore in "stato fondamentale") per la prima volta nel corso della canzone, con una corrispondente forte distensione, subito prima del momento nel quale il narratore, pronunciando le parole «di stare», comincia a enunciare la propria meta. Seguono poi, in coincidenza con la continuazione dell'esposizione della meta narrativa, realizzata con le parole «collegato, di vivere d'un fiato», una cadenza²³ "plagale" (dall'accordo di sottodominante a quello di tonica), che mantiene la distensione precedente, e, in coincidenza con le parole «di stare», di stendermi sopra al burrone, di guardare giù», una cadenza "d'inganno", nel corso della quale, cioè, l'attesa di un ulteriore arrivo alla meta (l'accordo di tonica) viene "ingannata" facendo subentrare un accordo corrispondente a un allontanamento da essa (un accordo minore costruito sul sesto grado). In corrispondenza poi con le parole «la vertigine non è paura di cadere, ma voglia di volare», c'è la preparazione di una cadenza "composta" (un accordo di sottodominante viene seguito dall'accordo di tonica in secondo rivolto e dall'accordo di dominante)

che raggiunge la propria meta in coincidenza con l'arrivo alla meta tonale della melodia cantata da Jovanotti (e, dunque, con una grandissima distensione tonale) e con la prima enunciazione del titolo della canzone: il momento di maggiore distensione musicale dall'inizio della canzone coincide dunque con il momento nel quale il narratore raggiunge la propria meta narrativa. Dopo un'altra cadenza plagale e un'altra cadenza d'inganno, il ritornello si chiude con una preparazione di un'altra cadenza "composta" che in questo caso non viene però portata a termine, così come le parole cantate simultaneamente terminano non con un'affermazione, ma con una domanda, creando l'attesa per la continuazione della canzone.

La successione dell'incertezza iniziale e del percorso tonale del ritornello viene poi riproposta una prima volta mentre si canta la seconda strofa seguita dalla prima riproposizione del ritornello e una seconda volta mentre si canta la terza strofa seguita dalla seconda ripresa del ritornello.

Infine, durante la coda finale priva di parole cantate, si riprende il giro dell'introduzione, terminando in sfumando senza che in questa ultima sezione venga mai raggiunta né la "finalis" meta del percorso modale in essa percepibile né la tonica meta del percorso tonale avvertibile in alternativa al percorso modale.

3. Le performances vocali e gli atti locutori evocati

Consideriamo ora le *performances* vocali presenti in questa canzone, corrispondenti al punto 5 dell'elenco di tipi di azioni presentato qui sopra, e gli atti locutori che queste evocano, corrispondenti al punto 6.

I primi otto versi della canzone sono intonati con un recitativo con funzione di strofa, con un'enunciazione del cantante al confine tra canto e *rapping*, evocando un'intonazione meditativa del locutore. Se, come è stato rilevato più sopra, dalle parole di questi versi non si possono inferire un'isotopia principale, un protagonista e una meta narrativa, in esse emerge invece con evidenza un uso insistito di allitterazioni, rime, giochi di parole e figure retoriche: viene dunque evocato un locutore che, oltre a elencare paratatticamente con intonazioni meditative alcuni fenomeni percepibili nel presente, è intento a far assumere ai propri enunciati il tipo di funzione comunicativa chiamato da Jakobson (1963) "funzione poetica".

Dopo tale recitativo, i sette versi successivi sono intonati con un'ampia frase melodica assai più cantabile, con funzione d'inizio del ritornello; l'enunciazione del cantante è dunque un'azione più simile al canto, che evoca un'intonazione più enfatica ed estatica della precedente, con la quale il narratore enuncia la propria meta; infine il titolo della canzone e la domanda «cosa sei disposto a perdere?» sono intonati con una melodia meno cantabile della precedente, con funzione di conclusione del ritornello; l'enunciazione del cantante

torna così a essere al confine tra canto e *rapping* ed evoca un'intonazione più pacata della precedente con la quale il narratore si rivolge al proprio narratario ripetendo più volte l'enunciazione del proprio atto di fiducia nei suoi confronti, raggiungendo così la propria meta.

Questa sequenza viene poi riproposta altre due volte nel corso della canzone, con l'aggiunta, a partire dall'inizio della prima ripetizione del ritornello, di una seconda *performance* vocale, realizzata, da una voce con lo stesso timbro di quella principale; questa seconda voce procede per moto parallelo rispetto all'altra un'ottava sopra, passando poi, nella coda finale priva della voce principale, a realizzare dei vocalizzi in moto parallelo con il riff dell'introduzione, in un registro molto più acuto²⁴, che la fa risultare un'evocazione del volo enunciato nelle parole precedenti.

4. Le azioni mostrate nel videoclip

Eccoci infine alle immagini del videoclip: innanzitutto, la successione delle azioni da loro mostrate, come la successione delle enunciazioni del cantante e degli atti locutori evocati dalla canzone, si articola in tre sezioni, delle quali la seconda combacia con la seconda sezione delle altre due successioni, e la terza inizia insieme alla terza sezione di tali successioni.

Nella prima sezione, la prima azione focalizzata viene compiuta dal protagonista del videoclip, Jovanotti, e consiste nel camminare in linea retta, con una chitarra elettrica²⁵ in mano, lungo il marciapiede di una grande città non ben definita, nella quale si vedono scene comuni della vita quotidiana contemporanea, ma che per alcuni particolari è identificabile come una capitale dell'Europa dell'Est, quale ad esempio Budapest. Il movimento del protagonista è sostanzialmente sincronizzato con la pulsazione della canzone, della quale si sente l'introduzione strumentale, che coincide poi con l'accompagnamento della prima strofa: l'atto (evocato da questa strofa) di elencare con voce meditativa alcuni fenomeni percepibili nel presente non viene mostrato dalle immagini del videoclip, ma ciò che viene visto prima che venga ascoltata la strofa presenta tale atto locutorio come conseguenza di un percorso realizzato dal proprio locutore nella quotidianità del mondo contemporaneo muovendosi non solo all'interno della situazione locale alla quale appartiene, ma anche in altri luoghi significativi (come può essere nell'immaginario del pubblico di Jovanotti l'Europa dell'Est) portando con sé simboli della globalizzazione (prima fra tutti la chitarra elettrica).

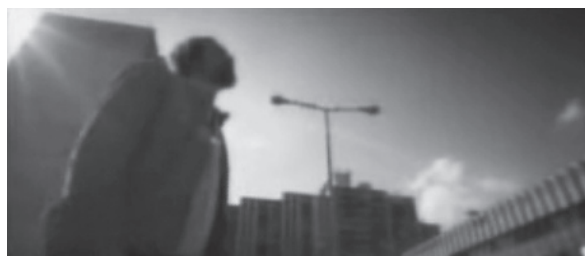
Anche la seconda azione focalizzata nel video, coincidente con le prime parole della canzone, viene compiuta da Jovanotti, che lascia la propria chitarra elettrica a una ragazza che si trova all'incrocio della strada da lui percorsa fino a quel punto; questo dono a un estraneo incontrato casualmente viene poi compiuto altre volte durante la prima parte del videoclip, ogni volta dal destinatario della precedente cessione (che offre un ogget-

to diverso da quello regalatogli),²⁶ nella maggior parte dei casi caratterizzato come un giovane: queste azioni attirano l'attenzione dell'enunciatario del videoclip sulla domanda cruciale «cosa sei disposto a perdere?», enunciata per la prima volta dopo quattro doni.

Nella prima sezione di immagini, tali azioni si alternano con alcune inquadrature dei movimenti del protagonista che si incrociano con quelli degli altri donatori/donatori nella città dove egli appare inizialmente; in corrispondenza con le parole «vecchie che ballano nelle cadillac», «canzoni d'amore per bimbi» e «forse fa male eppure mi va» Jovanotti è inquadrato nell'atto di cantare tali parole in *lip-synch*, con un comportamento corporeo affine a quello evocato dai suoni vocali corrispondenti: si riafferma dunque la sua presentazione non solo come un osservatore del prossimo, un donatore nei suoi confronti e un narratore di alcuni aspetti del proprio contesto, ma anche come un esponente dei generi “canzone d'autore” e “rap italiano”, che, in linea con tali generi, inserisce nelle parole delle proprie canzoni riferimenti alla musica e alle proprie scelte di vita. La prima volta in cui si sente la dichiarazione di fiducia nei confronti dell'enunciatario, il protagonista viene inquadrato nell'atto non di cantare, ma di girarsi per poi mantenere una posizione stabile, fissando lo sguardo nella direzione dove è posta la camera da presa che lo inquadra, sicché l'enunciatario al quale le parole enunciate si rivolgono viene fatto coincidere con l'enunciatario di quel videoclip.

La seconda sezione delle immagini è ambientata nella stessa città dove veniva collocata la prima parte e, come questa, segue l'incrociarsi di alcuni donatori/donatori con il protagonista, in alcuni momenti ancora inquadrato nell'atto di cantare in *lip-synch* con comportamenti corporei affini a quelli evocati dai suoni corrispondenti. La coincidenza tra la cesura tra tali due sezioni e quella tra la prima e la seconda sezione della canzone è determinata dal fatto che al termine del ritornello si vede, oltre che un brusco cambio di inquadratura, un dono compiuto non dal destinatario del dono mostrato in precedenza, ma da un soggetto alla sua prima apparizione, del quale dunque non è dato sapere se abbia ricevuto a sua volta un dono in precedenza, rompendo così la continuità finora in atto tra l'acquisizione di un dono e il farne un altro da parte dello stesso soggetto.

Oltre a tali discontinuità, tra la prima e la seconda sezione di immagini ci sono poi alcune differenze, innanzitutto nella caratterizzazione dei personaggi che si aggiungono al protagonista: mentre nella prima sezione erano prevalentemente giovani, nella seconda sono prevalentemente adulti; inoltre, mentre nella prima sezione non risultavano tra loro particolari differenze di ceti, nella seconda parte tale caratteristica risulta come un tratto distintivo molto marcato. Un'ulteriore differenza consiste poi nel fatto che, mentre nella prima parte solo in un caso un dono non riusciva a essere immediatamente realizzato, venendo comunque



attuato subito dopo, nella seconda parte si mostrano due tentativi falliti da parte di un barbone di dare una propria mantellina a soggetti più ricchi di lui, finché egli riesce a metterla sulle spalle di un Crocefisso. Tutto ciò risulta come un'integrazione a quanto viene enunciato dalle parole della canzone, in due direzioni: in primo luogo, rispetto all'isotopia connessa al *topic*²⁷ “relazione con l'altro”, che abbiamo visto essere assai ricorrente

Caso analizzato	Giro di accordi dell'introduzione e della prima strofa di <i>Mi fido di te</i>	Giro di accordi di <i>The Passenger</i>	Giro di accordi di <i>Zombie</i>
Finalis	La	La	Mi
“Gradi” del modo corrispondenti alle “fondamentali” degli accordi del “giro”	I – VI – III – VII	I – VI – III – VII - I – VI – III – V -	I – VI – III – VII
Tipi di accordi presenti nel “giro” (M = maggiore m = minore)	m – M – M – M -	m – M – M – M – m – M – M – M -	m – M – M – M -

Tabella 1: Confronto tra i giri di accordi dell'introduzione e della strofa di *Mi fido di te*, di *The Passenger* e di *Zombie*

nelle parole della canzone, nelle immagini la giovinezza viene valorizzata presentandola come un adiuvante per il conseguimento di un dono e per la corrispondente assunzione della fiducia nel prossimo, mentre l'essere più ricco del donatore viene svalutato presentandolo come un opponente rispetto a tale conseguimento e all'assunzione di tale atteggiamento. In secondo luogo, mentre le parole della canzone accennano a un'isotopia connessa al *topic* “religione” in modo assai velato (limitandosi a inserire nel penultimo verso della prima strofa l'espressione “re magi”, nei primi due versi della seconda strofa i lessemi “croce” e “dea”, e al termine del terzo verso della seconda strofa il lessema “prego”), nelle immagini tale isotopia emerge in modo assai più clamoroso: in particolare, viene costruito un parallelo tra la figura di Jovanotti e quella del Cristo crocifisso, che compare frontalmente alla macchina da presa in corrispondenza con la conclusione di una cadenza composta, e dunque di un arrivo a destinazione, e con una dichiarazione di fiducia in una posizione assai simile a quella nella quale nella prima sezione era collocato Jovanotti simultaneamente alla stessa figura musicale e alle stesse parole, dopodiché nella ripetizione di tale dichiarazione di fiducia ricompare la figura di Jovanotti, ancora una volta in un'inquadratura simile.²⁸

Così come avveniva tra la prima e la seconda sezione delle immagini, anche tra la seconda parte e la terza la cesura coincide con quella tra la seconda e la terza sezione della canzone e viene determinata da un brusco cambiamento di inquadratura e dalla sostituzione del destinatario del dono precedente con un personaggio mai apparso prima.

A tali discontinuità si aggiunge simultaneamente un cambiamento nell'ambientazione: se fino al termine della seconda parte tutte le azioni mostrate dalle immagini si collocavano in un contesto urbano, all'inizio

della terza parte compare un paesaggio extraurbano (un ponte su un fiume). Vi sono poi novità anche nei tipi di soggetti coinvolti nelle donazioni mostrate: il primo è una bambina caratterizzata dall'intenso colore rosso,²⁹ del vestito, dei capelli e del cuore al centro del ciondolo del suo collare, che la distingue soprattutto dai giovani donatori/donatori della prima parte, tutti più scuri sia nel colore dei vestiti che in quello dei capelli; il secondo soggetto coinvolto è poi un militare in tuta mimetica³⁰, che appare insieme a un drappello schierato di commilitoni in corrispondenza con le parole «forza e coraggio». La principale novità della terza parte riguarda però le azioni mostrate: innanzitutto, dopo il primo dono della terza parte, (la bambina regala il proprio collare al soldato), la seconda vede per la prima volta nel corso del videoclip l'inversione dei ruoli e dunque la presenza di uno scambio (il militare dona alla bambina la propria pistola in coincidenza con le parole «lupi in agguato»); poi vengono focalizzate alcune nuove azioni: la bambina punta la pistola di fronte alla posizione dove è posta la macchina da presa, come se la puntasse contro l'enunciario del videoclip; viene poi inquadrato Jovanotti nell'atto di camminare sullo stesso ponte dove erano prima comparsi la bambina e i soldati, finché si mostra il suo incontro con la bambina, che sposta il braccio fino a puntare la pistola nella direzione di Jovanotti; a questo punto, in corrispondenza con le parole «la vertigine non è paura di cadere ma voglia di volare», Jovanotti si avvicina alla bambina porgendole il palmo della mano aperto. Solo in quel momento torna a essere osteso un atto di donazione, che viene però ora ad assumere un aspetto non di incoattività, ma di terminatività distensiva: Jovanotti, che è stato il primo donatore del video, riceve in mano la pistola della bambina mentre si sentono le parole «mi fido di te» e una cadenza finale, con un nuovo arrivo a destinazione

e una grandissima distensione rispetto al forte crescendo di tensione precedente. Dopo questa chiusura del cerchio delle donazioni, non ne compariranno altre, e la terminatività verrà sancita da una ripresa variata dell'azione iniziale: i due si mettono a camminare fianco a fianco, dopodiché Jovanotti osserva la pistola e la butta nel fiume, riprendendo poi a camminare parallelamente alla bambina; le immagini terminano con l'inquadratura dei due personaggi di spalle che si allontanano insieme e con un percorso musicale che, non giungendo a una cadenza finale, né tonale né modale, evoca un movimento non giunto a destinazione.

Le novità che distinguono la terza parte delle immagini dalle due precedenti integrano quanto viene enunciato dalle parole soprattutto in due direzioni: innanzitutto, l'isotopia corrispondente all'opposizione "violento *vs* non-violento", a cui, come abbiamo visto, alludono molte parole della canzone, emerge ancora più decisamente nelle immagini: in particolare, viene fatta coincidere nella persona di Jovanotti la tendenza ad avere col prossimo una relazione simile a quella avuta da Cristo,

da lui manifestata nelle prime due parti, con quella a fidarsi della bambina e a buttare l'arma, manifestata nell'ultima parte. Simultaneamente, rispetto al *topic* "relazione con l'altro", i soldati vengono mostrati come attanti che compiono azioni violente (il rispondere al dono di un simbolo d'amore dando in cambio un'arma) da gettare via volgendo loro le spalle, mentre la bambina viene mostrata come un'attante che compie azioni non violente (donare simboli d'amore e consegnare le armi) rispetto alla quale vale la pena di fidarsi e di procederle accanto.

5. Le relazioni tra la canzone e le immagini del videoclip

Riconsideriamo ora gli otto tipi di azioni distinti all'inizio di questo scritto e vediamo come si può sintetizzare la posizione nei loro confronti del videoclip analizzato.

1. Delle azioni enunciate dalle parole della canzone, le immagini focalizzano soprattutto quelle che hanno come soggetti il narratore ("io") e il narratario ("tu"),

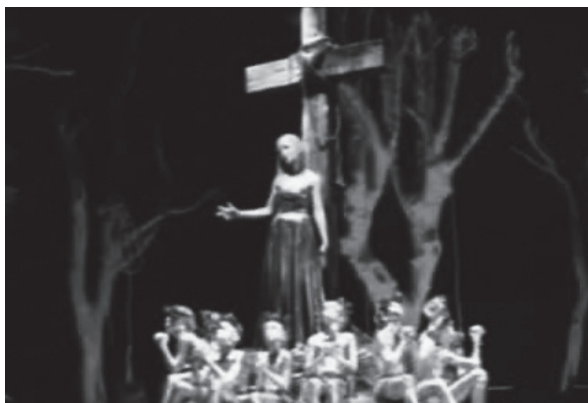
Tavola 1: parole di *Mi fido di te*

Case di pane, riunioni di rane,
Vecchie che ballano nelle cadillac,
Muscoli d'oro, corone d'alloro,
Canzoni d'amore per bimbi col frack,
Musica seria, luce che varia,
Pioggia che cade, vita che scorre,
Cani randagi, cammelli e re magi,
Forse fa male eppure mi va
Di stare collegato
Di vivere di un fiato
Di stendermi sopra al burrone
Di guardare giù,
La vertigine non è
Paura di cadere
Ma voglia di volare
Mi fido di te
Mi fido di te
Mi fido di te
Mi fido di te
Io mi fido di te
Ehi mi fido di te
Cosa sei disposto a perdere?
Lampi di luce, al collo una croce
La dea dell'amore si muove nei jeans,
Culi e catene, assassini per bene,
La radio si accende su un pezzo funky,
Teste fasciate, ferite curate,
L'affitto del sole si paga in anticipo, prego,
Arcobaleno, più per meno meno,
Forse fa male eppure mi va
Di stare collegato
Di vivere di un fiato
Di stendermi sopra al burrone
Di guardare giù,
La vertigine non è
Paura di cadere
Ma voglia di volare

Mi fido di te
Mi fido di te
Mi fido di te
Cosa sei disposto a perdere?
Mi fido di te
Mi fido di te
Io mi fido di te
Cosa sei disposto a perdere?
Rabbia, stupore, la parte, l'attore,
Dottore che sintomi ha la felicità?
Evoluzione, il cielo in prigione,
Questa non è un'esercitazione,
Forza e coraggio, la sete, il miraggio,
La luna nell'altra metà,
Lupi in agguato, il peggio è passato,
Forse fa male eppure mi va
Di stare collegato
Di vivere di un fiato
Di stendermi sopra al burrone
Di guardare giù,
La vertigine non è
Paura di cadere
Ma voglia di volare
Mi fido di te
Mi fido di te
Mi fido di te
Cosa sei disposto a perdere?
Mi fido di te
Mi fido di te
Io mi fido di te
Cosa sei disposto a perdere?

Tavola 2: parole di *Zombie*

Another head hangs lowly,
Child is slowly taken.
And the violence caused such silence,
Who are we mistaken?
But you see, it's not me, it's not my family.
In your head, in your head they are fighting,
With their tanks and their bombs,
And their bombs and their guns.
In your head, in your head, they are crying..
In your head, in your head,
Zombie, zombie, zombie,
Hey, hey, hey. What's in your head,
In your head,
Zombie, zombie, zombie?
Hey, hey, hey, hey, oh, dou, dou, dou, dou...
Another mother's breakin',
Heart is taking over.
When the violence causes silence,
We must be mistaken.
It's the same old theme since nineteen-sixteen.
In your head, in your head they're still fighting,
With their tanks and their bombs,
And their bombs and their guns.
In your head, in your head, they are dying..
In your head, in your head,
Zombie, zombie, zombie,
Hey, hey, hey. What's in your head,
In your head,
Zombie, zombie, zombie?
Hey, hey, hey, hey, oh, oh, oh,
Oh, oh, oh, oh, hey, oh, ya, ya-a...



per far coincidere il protagonista delle immagini del videoclip con il narratore delle parole della canzone e il loro enunciatario col loro narratario;

2. La presenza al termine di ciascuna delle tre principali sezioni cantate della canzone non di un'affermazione, ma di una domanda e non di una cadenza finale, ma di una cadenza sospesa, con una forte continuità col primo accordo della sezione successiva, la triade minore costruita sul sesto grado, fa sì che ciascuna di tali sezioni evochi un percorso che al suo termine non giunge a destinazione, fornendo una continuità che integra le discontinuità (nel passaggio dal ritornello alla strofa successiva, nel montaggio delle immagini e nelle azioni mostrate) presenti nei punti di cesura tra una sezione e l'altra. In corrispondenza con le tre cadenze composte che evocano un arrivo alla meta tonale simultaneamente alle parole «mi fido di te», corrispondenti alla congiunzione del narratore con la propria meta narrativa, nelle immagini si mostrano tre azioni dotate di un'analogia terminatività distensiva: Jovanotti si gira verso una posizione stabile, il crocifisso viene mostrato in un'analogia posizione e l'ultima volta il video ostende il dono dell'arma a Jovanotti che chiude il cerchio delle donazioni in esso mostrato;

3. Nelle immagini si vedono assai spesso movimenti (soprattutto la camminata del protagonista) coincidenti con la sincronizzazione motoria attuabile ascoltando la canzone, incrementandone dunque l'invito a sintonizzarsi con il suo ritmo;

4. Mentre non si vedono *performances* di strumentisti nelle immagini, in alcune di esse si mostra una *performance* canora affine a quella principale della canzone, per caratterizzare il loro protagonista come un cantautore; in corrispondenza con l'inserimento, a partire dall'inizio del secondo ritornello, di una seconda *performance* vocale che procede per moto parallelo alla principale un'ottava sopra e con lo stesso timbro, nelle immagini si trova dapprima il parallelismo tra il cantante e il Cristo crocifisso e nella parte finale il suo procedere in parallelo con la bambina;

5. Nel videoclip non si vedono soggetti nell'atto di parlare; solo Jovanotti muove le labbra, ma nell'atto di cantare; gli atti locutori evocati dalla canzone risultano dunque avvenire in un mondo possibile *diverso* da quello mostrato in tali immagini, quale quello immaginato dal loro protagonista;

6. L'autore modello del videoclip ostende una macroforma in tre parti le cui cesure corrispondono con le cesure delle tre parti principali della canzone ostese dal suo autore modello. Nel montaggio del videoclip si alternano fasi nelle quali viene riproposta immediatamente più volte una stessa breve sequenza di immagini a fasi di montaggio di sequenze diverse, così come la canzone di Jovanotti combina ripetizioni immediate di brevi unità sintagmatiche (i "riffs" della canzone) a unità non ripetute immediatamente; l'autore modello della canzone e quello del videoclip risultano così at-

tuare pratiche (quali il “copia e incolla” e quella che potremmo chiamare “break and repeat”) affini e in linea con uno dei due generi nei quali si inserisce la canzone, il rap;

7. Nelle immagini del videoclip, Jovanotti risulta come un osservatore della vita quotidiana che si prende cura del prossimo, fiducioso nei suoi confronti e intento a esprimere cantando la propria posizione rispetto ad alcune questioni cruciali; questo stile di vita è in linea con i valori promossi dai due generi nei quali si inserisce la canzone, il rap “impegnato” e la canzone d’autore³¹.

Note

¹ Tra i saggi sui videoclip di studiosi stranieri più significativi, vedi Kaplan 1987, Frith 1988, Wicke 1988, Frith, Goodwin & Grossberg 1993, Reiss & Feinmann 2000, Dell’Antonio 2004. Tra quelli realizzati da studiosi italiani, vedi Baroni e Nanni 1989, Sibilla 1999 e Peverini 2004. L’autore di questo saggio ha affrontato questi temi in Marconi 2001a, 2004 e 2006.

² Questa individuazione di diversi tipi di azioni inferibili ascoltando una canzone ha alcuni punti in comune con le teorie di Cone (1974) sulla musica colta vocale; per un’applicazione di tali teorie alla popular music, vedi Gelbart 2003.

³ Un videoclip che nel corso dell’intero svolgimento delle sue immagini presenta gran parte dei tipi di azioni indicati nell’elenco presentato in questo saggio, facendole compiere tutte dall’autrice della canzone illustrata, è quello di *Hands clean* di Alanis Morissette. Ringrazio Roberto Agostini per avermelo segnalato.

⁴ Sul concetto di “percorso narrativo”, vedi Greimas e Courtés 1979, tr. it. pp. 227-228.

⁵ Su queste tematiche, vedi Marconi 2007.

⁶ Sulla “finalis” come “funzione modale”, vedi Azzaroni 1997, pp. 239-241.

⁷ Sul fenomeno della sincronizzazione senso-motoria, vedi Fraisse 1974, tr. it. pp. 50-58.

⁸ Sul concetto di “atto locutorio”, vedi Austin 1962.

⁹ Su queste tematiche, vedi Marconi 2001b, pp. 47-110.

¹⁰ Sulla relazione tra la canzone e il sistema dei generi musicali, vedi Fabbri 2001 e 2002.

¹¹ *Mi fido di te* è stata pubblicata nel CD di Jovanotti *Buon Sangue* (Universal, 2005) dove come autori della canzone vengono indicati Jovanotti e Riccardo Onori.

¹² Una prima versione, meno approfondita, dell’analisi che verrà presentata in questo scritto è stata pubblicata in Marconi 2006.

¹³ Il videoclip di *Mi fido di te* è reperibile nel sito ufficiale di Jovanotti, al seguente indirizzo: <http://www.soleluna.com/video/index.php>.

¹⁴ Le parole di *Mi fido di te* sono riportate nella Tavola 1 al termine di questo scritto.

¹⁵ Sul concetto di “isotopia”, vedi Greimas et Courtés 1979, trad. it. pp. 187-189 ed Eco 1979, pp. 92-100.

¹⁶ Per una riflessione semiotica su questa pratica, cfr. Basso 2005. Ringrazio Gianfranco Marrone per avermi suggerito di confrontare tale saggio col contenuto delle parole di *Mi fido di te*.

¹⁷ Sul concetto di “attante”, vedi Greimas et Courtés 1979, tr. it. pp. 40-41.

¹⁸ Sulla coppia di concetti “adiuvante/opponente”, vedi

Greimas et Courtés 1979, tr. it. p. 26.

¹⁹ In convergenza con la presenza, nel contenuto delle parole della canzone, di un’isotopia corrispondente all’opposizione “violento *vs* non violento”, le allitterazioni più ricorrenti in tali parole e, più in generale, il ruolo cruciale giocato nell’organizzazione dei loro fonemi dalle coppie [k]/[tʃ], [p]/[b], [r]/[l] e [t]/[d] pertinentizzano l’opposizione fra i fonemi duri e quelli dolci.

²⁰ Per i suggerimenti fornitimi per la messa a punto di questa sezione della mia analisi, ringrazio Roberto Agostini, Francesco Galofaro, Susanna Pasticci, Philip Tagg e Andrea Valle.

²¹ Uno dei fattori che può spingere a sentire l’introduzione e la prima strofa di *Mi fido di te* come un percorso modale è la somiglianza (esplicitata dalla Tabella 1, inserita al termine di questo scritto) della loro successione di accordi con i giri accordali di due famose canzoni rock: *The passenger* di Iggy Pop (pubblicata per la prima volta nel suo album del 1977 *Lust for life*) e *Zombie* dei Cranberries (pubblicata per la prima volta nel loro album del 1994 *No need to argue*). Con quest’ultimo brano la canzone di Jovanotti ha in comune anche la rilevante presenza nelle parole di un’isotopia corrispondente all’opposizione “violenza *vs* non violenza”. Le parole di *Zombie* sono riportate nella Tavola 2 al termine di questo scritto.

²² Il primo accordo di *Mi fido di te* è di La minore in “stato fondamentale”; seguono poi Fa minore in “stato fondamentale”, Do minore in secondo rivolto e Sol maggiore in “stato fondamentale”; nella fase comprendente l’introduzione e la prima strofa della canzone, questo “giro” di accordi, dopo essere stato esposto una prima volta, viene ripetuto altre cinque volte.

²³ Sulle funzioni delle cadenze nella musica tonale, vedi Azzaroni 1997, pp. 441-444.

²⁴ Il vocalizzo nel registro acuto evocante il volo realizzato da Jovanotti per tutta la coda di *Mi fido di te*, che inizia a tre minuti e trentasette secondi dall’inizio della canzone e termina sfumando, ha una relazione con il resto della tessitura presente in tale fase e un profilo melodico simili al vocalizzo nel registro acuto evocante l’arrivo del protagonista in un luogo ultraterreno compiuto da Bono per tutta la coda di *With or without you* (pubblicata per la prima volta dagli U2 in *The Joshua Tree* nel 1987), che inizia a tre minuti e trentotto secondi dall’inizio della canzone e termina anch’essa sfumando.

²⁵ La presenza della chitarra elettrica in questo contesto può essere letta, oltre che come la caratterizzazione di Jovanotti come un musicista operante nell’ambito di un genere di musica giovanile, anche come una delle allusioni all’americanizzazione del mondo presenti nel testo di *Mi fido di te* (soprattutto nelle parole “cadillac”, “jeans” e “funky”) e nelle immagini del suo videoclip (nella città dell’Europa dell’Est inquadrata molte persone indossano jeans e hanno un look “globalizzato”).

²⁶ Nel corso del videoclip vi è un solo caso nel quale chi riceve un dono regala poi lo stesso oggetto: nella terza donazione mostrata, un giovane riceve per strada una valigetta, che poi cederà a un ragazzo incontrato in metropolitana.

²⁷ Sul concetto di “topic”, vedi Eco 1979, pp. 87-91.

²⁸ La figura della croce è presente assai frequentemente nelle immagini del videoclip di *Mi fido di te*: ad esempio, nella chitarra in mano a Jovanotti, nell’inquadratura dell’incontro tra Jovanotti e la ragazza alla quale egli dona la chitarra, in quella del dono successivo da parte della ragazza di una borsa piena di cibo, in quella dell’interno del vagone della metropolitana dove avviene l’ultimo dono della prima parte, nel lampione

sotto il quale Jovanotti passa subito dopo la donazione fatta dal barbone al crocefisso e nell'inquadratura del viso di Jovanotti che fa seguito a quella del crocefisso, coincidente con le parole «mi fido di te». La croce ha un ruolo centrale anche nel videoclip (diretto nel 1994 da Samuel Bayer) di un brano che, come indicato più sopra, ha alcune caratteristiche in comune con *Mi fido di te*, *Zombie* dei Cranberries. Il videoclip di *Zombie* è reperibile consultando il seguente indirizzo: <http://video.google.it/videoplay?docid=-5222982902053397885&q=cranberries>.

²⁹ Nel videoclip, prima della bambina, il rosso caratterizza quasi unicamente la mantellina che il barbone cerca di donare.

³⁰ L'incontro di un bambino con un militare in tuta mimetica viene mostrato anche nel summenzionato videoclip di *Zombie* dei Cranberries.

³¹ La presenza in questa canzone di alcune caratteristiche del genere "rap italiano" e di alcuni aspetti del genere "canzone d'autore" può essere rilevata anche nella metrica del suo testo verbale e nell'uso delle rime che viene fatto nel corso di tale testo: in *Mi fido di te* si trovano versi con metri 'canonici' (endecasillabi e decasillabi in alcuni versi delle strofe, settenari in alcuni versi del ritornello) e rime interne o tra finali di versi, tutti elementi spesso reperibili nella canzone d'autore, ma a volte usati anche nel rap più 'poetico'; altre parti della canzone sono invece in un metro 'libero' e senza rime, come avviene nel rap più 'prosaico' (ma anche nella canzone d'autore più vicina alla poesia novecentesca).

Bibliografia

- Austin, J. L., 1962, *How to do things with words*, London, Oxford University Press; trad. it. *Quando dire è fare*, Torino, Marietti, 1974.
- Azzaroni, L., 1997, *Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica*, Bologna, Clueb.
- Baroni M. e Nanni F., 1989, "La musica da vedere: il videoclip, i canali e i modi di fruizione", in *Crescere con il rock*, Bologna, Clueb, pp. 169-192.
- Basso, P., 2005, "Vertigini patologiche e salute da capogiro. Mancamenti ed ebbrezza come soglie tra forme di vita", in Marrone, G. (a cura di), *Il discorso della salute. Verso una semiologia medica*, Roma, Meltemi, pp. 209-221.
- Cone, E. T., 1974, *The Composer's Voice*, London, University of California Press.
- Dell'Antonio, A., 2004, "Collective Listening: Postmodern Critical Processes and MTV", in Dell'Antonio, A. (ed.), *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*, pp. 201-231.
- Eco, U., 1979, *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Fabbri, F., 2001, "La canzone", in *Enciclopedia della musica vol. 1*, Torino, Einaudi, pp. 551-576.
- Fabbri, F., 2002, *Il suono in cui viviamo*, Milano, Arcana.
- Fraisse, P., 1974, *Psychologie du rythme*, Paris, PUF; trad. It. *Psicologia del ritmo*, Roma Armando, 1979.
- Frith, S., 1988, *Music for pleasure. Essays in the sociology of pop*, New York, Routledge; trad. it. *Il rock è finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop*, Torino, EdT, 1990.
- Frith, S., Goodwin A. & Grossberg L. (eds.), 1993, *Sound and Vision: The Music Video Reader*, Routledge, London.
- Gelbart, M. 2003, "Persona and Voice in the Kinks' Songs of the Late 1960s", *Journal of Royal Musical Association* n. 128, pp. 200-241.
- Greimas, A.J., et Courtès, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiologia. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La Casa Usher, 1986.
- Jakobson, R., 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuti; trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Kaplan, A., 1987, *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism & Consumer Culture*, Mehuen, New York.
- Marconi, L., 2001a, "Muzak, jingle, videoclip", in *Enciclopedia della musica vol. 1*, Torino, Einaudi, pp. 675-700.
- Marconi, L., 2001b, *Musica Espressione Emozione*, Bologna, Clueb.
- Marconi, L., 2004, "Si può dare di più: un bilancio in prospettiva educativa", in Gasperoni, G., Marconi, L., e Santoro, M., *La musica e gli adolescenti, Pratiche, gusti, educazione*, Torino, EdT, pp. 128-164.
- Marconi, L., 2006, "Attenti a quei clip: guidare la fruizione dei video musicali", in Rigolli, A. (a cura di), *La musica sulla scena. Lo spettacolo musicale e il pubblico*, Torino, EdT, pp. 71-85.
- Marconi, L., 2007, "Metafore cinetico-dinamiche nella narrazione e nella musica tonale", in *E/C Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotica on line*, http://www.associazionesemiotica.it/ec/contributi/congresso_2007_comunic.html.
- Peverini, Paolo, 2004, *Il videoclip. Strategie e figure di una forma breve*, Roma, Meltemi.
- Reiss, S & Feineman, N. 2000, *Thirty Frames per Second: The Visionary Art of the Music Video*, New York, Abrams.
- Sibilla G., 1999, *Musica da vedere. Il videoclip nella televisione italiana*, Roma, Eri-Rai/VQPT.
- Wicke P., 1988, "Video Killed the Radio Star: splendore e miseria della videomusic", in *Musica e Realtà*, XI, n. 25, pp. 91-104 (ora in Fabbri, F. (a cura di), *Musiche/Realtà. Generi musicali/Media/Popular music*, Milano, Unicopli, 1989, pp. 278-290).