

Comparatismi 8 2023

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20232277>

Emozioni e tormentoni musicali **A partire dai quarant'anni di *Vamos a la playa***

Tiziana Pangrazi

Abstract • A partire dai quarant'anni di *Vamos a la playa* (1983) dei Righeira, l'articolo esamina la relazione tra emozioni e tormentoni. Il termine italiano tormentone indica una canzone orecchiabile, con forte impatto mediatico e che si impone sull'ascoltatore. Un esempio di industria culturale che però si presenta come lavoro estetico in grado di creare atmosfere emozionalmente connotate.

Parole chiave • Tormentone; musica; forma; emozioni; atmosfere.

Abstract • From the forty years of *Vamos a la playa* (1983) of Michael and Johnson Righeira, the present article examines the relationship between emotions and tormentoni. The Italian word tormentone indicates a song of easy catchiness, with strong media impact that imposes itself on the listener. An example of a cultural industry that however presents itself as an aesthetic work able to create emotionally connotated atmospheres.

Keywords • Tormentone; Music; Form; Emotions, Atmospheres.

Ledizioni 

Emozioni e tormentoni musicali A partire dai quarant'anni di *Vamos a la playa*

Tiziana Pangrazi

Il 17 agosto 2023 è apparso sul quotidiano *La Verità* un lungo articolo dal titolo: *Ho inventato i tormentoni, ma oggi nei talent mi boccerebbero subito* (Giampieri, 2023, pp. 18-19). Si tratta di un'intervista a Stefano Righi, alias Johnson, che, assieme a Stefano Rota, alias Michael, nel 1983 diede vita al duo *I fratelli Righeira*. In quell'anno i due ventenni scalarono le classifiche, con più di tre milioni di dischi venduti, grazie al (poi divenuto) celeberrimo 45 giri simbolo dell'estate italiana: *Vamos a la playa*. “Andiamo in spiaggia, la bomba è esplosa” recitano i primi due versi della canzone: non vi fu radio, televisione o mangiadischi casalingo che non ne abbia diffuso ossessivamente il ritornello. La canzone “balneare per eccellenza”, ma con un “concept post atomico”, delineava scenari (musicali e non) in controtendenza rispetto alla discografia – anch'essa balneare – ad esempio di Nico Fidenco (*Legata a un granello di sabbia*, 1961: Ti voglio cullare cullare, posandoti su un'onda del mare del mare...), Edoardo Vianello (*Con le pinne fucile ed occhiali*, 1962: Con le pinne, fucile ed occhiali quando il mare è una tavola blu...; *Abbronzatissima*, 1963: A-A-Abbronzatissima, sotto i raggi del sole...), Gino Paoli (*Sapore di sale*, 1963; Sapore di sale, sapore di mare, che hai sulla pelle, che hai sulle labbra...), Adriano Celentano (*Azzurro*, 1966: Azzurro, il pomeriggio è troppo azzurro, è lungo per me...), Umberto Tozzi (*Ti amo*, 1977: Ti amo, un soldo, ti amo, in aria, ti amo, se viene testa vuol dire che, basta, lasciamoci...; *Gloria*, 1979: Gloria, Gloria, manchi tu nell'aria...). Per *Vamos a la playa* la scelta della lingua spagnola sembrava molto esotica “in un contesto elettronico” ed in più ricordava un successo degli anni precedenti: *Cuando calienta el sol* di Los Hermanos Rigual del 1961. Tuttavia, *Vamos a la playa* era in buona compagnia almeno con altro un paio di brani di simile tendenza apparentemente nichilistica: *Enola Gay* del 1980 degli Orchestral Manoeuvres in the Dark e *Tropicana* del Gruppo italiano, pure del 1983 (ivi, p. 18); mentre il primo è un chiaro riferimento (e monito) al *Little Boy* (il nome in codice dell'atomica), il secondo prefigurava l'esplosione di un vulcano, un'abbronzatura atomica, un uragano che travolgeva i bungalow.

A quarant'anni di distanza, Johnson Righeira – che da qualche anno vive nel Canavese, produce vino e gestisce la sua etichetta discografica Kottolengo¹ (Bortone, 2020) Recording & Wines – ha ricordato come quegli inizi degli anni Ottanta siano stati per il duo una sbandata di popolarità: *No tengo dinero*, “follow up di *Vamos*” (Noi degli 8090, 2023), è ancora del 1983 e *L'estate sta finendo* del 1985, brani che, assieme a *Vamos a la playa*, costituiscono il trittico di maggior successo dei Righeira. Ispiratisi inizialmente “all'immaginario underground new wave” “uscendo però dalle atmosfere dark” con “cravatte di Memphis”, e allo “stile pop” di Andy Warhol, pur non avendo “una cultura rock” (Radio Gazebo, 2020), i due Fratelli gettarono “una botta di colori” nel panorama musicale italiano che non li fece somigliare ad alcuno; sicuramente sprovveduti per sostenere il successo che li travolse “nel giro di quindici giorni” (*ibid.*). Essi apparvero subito “moderni, solari”, “molto anarchici” (Giampieri, 2016, p. 19), esplosero “come un

¹ Nel dialetto torinese il termine *cutu* indica un matto, un folle.

tappo di spumante” (La Voce, 2020): il tormentone musicale estivo, inventato nei fatti alcuni decenni prima (Cavaliere, 2022)² – ma addirittura sarebbe databile 1839, quando apparve *Te voglio bene assaje* (Mattioli, 2016, p. 35) – con i vari *Cantagiro* e *Festivalbar* (Blumi Tripodi, 2020), trova però ora il pieno riconoscimento linguistico con il conio del neologismo nel Dizionario Zanichelli del 1983 (Corti, 2023). *Vamos a la playa* diviene così il tormentone estivo simbolo anche di tutti i tormentoni precedenti (e di quelli futuri), sia nella sua versione in spagnolo sia in italiano. Tre anni prima di Chernobyl, il brano – scritto con la collaborazione di Carmelo la Bionda – disegnava scenari catastrofici ed un immaginario da Guerra fredda sull’orlo del disastro nucleare: “La bomba estalló”, “Las radiaciones tostan”, “Y matizan de azul”, “El viento radioactivo”, “Sino agua fluorescente”, una “spiaggia post atomica, dove ci si abbronzava di blu anziché di marrone” (Bortone, 2020), “tra statue di robot” e “legioni di mutanti” che “combattono sui surf” (Ronnie, 2018).

In un’epoca in cui il supporto fonografico veniva ancora acquistato – particolare non certo irrilevante per la vera riuscita di una canzone – la ripetizione ossessiva, martellante, il “fluido inarrestabile” della melodia, fa guadagnare “sistematicamente successo” ai Righeira divenuti, per questo, assieme al loro motivetto entrato nella testa, uno dei simboli del genere tormentoni estivi: “giochi più o meno esposti con i cliché musicali del passato, in molti casi trattati ironicamente, con distacco, attraverso l’insistere su suoni ipermoderni, futuristici” (Tomatis, 2019, p. 29). I Fratelli, travolti dal successo improvviso – però durato non più di cinque-sei anni – dovettero ben presto pagarne lo scotto. Essi avvertirono “la sensazione di dover ripartire ogni anno”, come afferma Michael Righeira: “l’industria voleva che noi producessimo” per cui “c’era molta pressione intorno a noi”, “avevamo obblighi contrattuali”, “eravamo un momento di fatturato per l’azienda” (Radio Gazebo, 2020).

Il tormentone, in uso in Italia, indica una canzone, a forte impatto mediatico, di pronta fruibilità, con melodie facilmente orecchiabili e ritmi ripetitivi, con testi leggeri, spesso legati ai temi dell’estate e del divertimento. Infatti, il momento tipico per il lancio del disco tormentone sul mercato è il mese di maggio, in apertura dell’estate, per imporsi, appunto, come moda estiva. Se da un lato, in generale, il tormentone può essere senz’altro visto come un fenomeno di *prêt-à-porter* in ambito musicale – per cui la musica e i vestiti “hand in hand” possono ancora costituire “an interpretation of the modern mood – all the meanings of today” (Vogue, 1967) –, dall’altro lato, nello specifico, il tormentone dei Righeira ha mostrato come l’*Italo disco song* non sia stata semplicemente e soltanto lo strumento per scalare le hit parades, ma piuttosto “the expression of a musical style” (Martinelli, 2014, p. 211). Ma quali sarebbero le caratteristiche di un tale stile (italiano)? *Vamos a la playa* può esserne un esempio? Se è vero che nel brano “there was nothing original in its components”, è altrettanto vero che “the sum of the parts had led to something recognizable” (*ibid.*).

Superando però la questione se *Vamos a la playa* sia o non sia un esempio di stile italiano, è per un impulso pragmatico che il metodo dell’analisi musicale si spinge a guardare primariamente ad un fatto musicale a partire da sé stesso e non da fattori extramusicali. Questo è il suo principio basilare. Da un punto di vista meramente formale, lo spartito di per sé presenta un rigido andamento ‘quadrato’ in 4/4 in sezioni facilmente identificabili (cfr. fig. 1) per un totale di tredici: le sezioni definibili come ‘caratterizzanti’ sono quelle del ritornello (Sez. 2) e delle strofe/testo (Sez. 4); le altre sezioni hanno

² “A partire dal 1961 non c’è possibilità di ‘ombrellone senza tormentone’ cioè di estate senza hit, senza, appunto, quel tarlo nell’orecchio”.

funzione introduttiva (Sez. 1), di raccordo tra una sezione e l'altra (Sez. 3), di riempimento sonoro (Sez. 3a) e di conclusione. Il brano ha inizio con una parte orchestrale introduttiva (*Moderato, senza ritmi e armonie*) che, appunto, enuncia all'ascoltatore l'andamento ritmico-melodico dell'intero brano: soltanto semplici intervalli di ottava (la-la). In base al principio della giustapposizione, e non della gerarchia dei livelli armonici, alla prima sezione segue il (celebre) ritornello della Sez. 2, il nucleo ritmico-armonico del brano e *cifra percettiva* del tormentone: *Vamos a la playa, oh, oh, oh, oh* (do, do, la, do, re, re, re, re, mi re, do); poche note e una sincope (lo spostamento dell'accento ritmico dal tempo forte al tempo debole della misura) con effetti di contrasto ritmico. La Sez. 4 – la parte con il testo – è costruita sulle medesime note delle sezioni precedenti e segue l'andamento declamato (una nota/una sillaba) del ritornello, il più immediato e semplice rapporto tra suono e parola che ne consente la facile memorizzazione. Un effetto 'rimbalzo' agli incisi è conferito degli strumenti 'rullanti' che contrappuntano le voci. Le Sez. 3a e 3b, intermezzi interamente strumentali, sono rivelatori del *sound* che agli inizi degli anni Ottanta circolava nelle orecchie dei Righeira (e non solo): i Kraftwerk, i D.A.F. (Deutsch-Amerikanische Freundschaft), la NDW (Neue Deutsche Welle), gli Spargo, gli Chic, l'universo della musica disco, il punk e il funky. Il lungo ponte della Sez. 3a, che ha inizio esattamente a metà del brano, presenta l'anomalia della terzina, un gruppo di note che introduce irregolarità ritmica, a base ternaria, sullo schema interamente binario del brano, agganciandosi, infine, ad una nuova sezione di ritornello mediante un glissando (lo scivolare da un suono all'altro senza soluzione di continuità) elettronico. Da questa analisi sommaria, che però evidenzia le principali direttrici logico-musicali del brano, si capisce come esso sia costruito secondo uno schema piuttosto tradizionale: l'alternanza strofa/ritornello, con momenti di sospensione di tale avvicendamento. Inoltre, il brano presenta un forte tasso di ridondanza, dovuto alla ossessiva ripetizione del ritornello (da cui il tormentone), un espediente che potrebbe sembrare addirittura banale, se, in realtà, la ripetizione (più o meno imitativa) non fosse la tecnica più immediata per conferire un certo grado di coerenza ad una forma musicale, una convenzione stilistico-formale che, allo stesso tempo, suggerisce all'ascoltatore lo spirito del brano. Proprio tale uso della reiterazione fa sì che, tendenzialmente, la canzone possa procedere all'infinito, non possedendo una narritività interna (per esempio qualcosa assimilabile ad un breve racconto), nel testo o nella musica, quanto piuttosto una modularità: al verso si è sostituito il frammento di verso (staccato, quanto a senso, dal successivo) e alla melodia si è sostituita la sequenza ritmica. In conclusione, questi gli elementi formali: pezzi di strofe, ritornelli senza melodia, pochissime note impiegate, intervalli semplici, un paio di intermezzi strumentali, una solidissima organizzazione su base binaria del tempo musicale, qualche terzina e qualche sincope a mo' di ornamento ritmico, tutto ciò sembra deporre a favore di una idea di tipo *formulare e ciclica* del capolavoro (ora occorre dirlo!) dei Righeira.

Secondo questa ottica, è chiaro come l'approccio analitico-formale, che pure deve precedere ogni riflessione – che si spiega con l'esigenza di iniziare dall'oggetto sonoro in sé e che pertiene alla dimensione del giudizio cognitivo, per certi versi astratto –, nel dar conto dei principi logico-costruttivi del manufatto, mostra allo stesso tempo i propri limiti: esso prescinde dalle "collocazioni funzionali" e dalla sensibilità per concentrarsi sull'oggetto musicale "in quanto oggetto di un universo estetico a sé stante", non rileva il valore del "patrimonio informativo" estetico del brano (Dahlhaus, 1988, p. 60). Se è vero che il metodo analitico è capace di riconoscere "se e in che modo una composizione si distingue qualitativamente da altre" (*ibid.*), è altrettanto vero che la comprensione e la valutazione estetica *antecedono* quasi sempre quella cognitiva: "quanto più articolato e denso di significato è un fenomeno musicale tanto più complicato è il modo in cui reagisce

ad esso la comprensione estetica, che – anche già nel caso di forme musicali semplici – non può mai essere completamente raggiunta e ‘prelevata’ dalla comprensione concettuale; per cui una musica è in grado, in progressione proporzionale alla sua densità di significato, di offrire alla comprensione e valutazione cognitiva lati sempre nuovi del proprio essere oggettivo” (ivi, p. 61).

In questa lunga e pregnante citazione da Carl Dahlhaus, nata in ambito musicale colto, il termine da cui partire per riflettere sul genere musicale del tormentone è *fenomeno*. Senza scomodare l’ampia letteratura filosofica in merito, in un’accezione larga – quella che qui interessa – fenomeno è ciò che si manifesta, si presenta, appare, si rivela con una sua dinamica interna; un fatto, un evento provocato o spontaneo – anche con una carica di originalità, innovatività – che coinvolge una pluralità di soggetti; un avvenimento di portata collettiva/di massa che può essere conosciuto attraverso una molteplicità di osservazioni; una manifestazione fuori dall’ordinario che oggi – più che in passato – moltiplica il suo impatto grazie ai mass media. Il tormentone sembra rientrare in tutte queste caratteristiche, come un insieme di fatti e comportamenti oggettivamente rilevabili, visibili e percepibili misti ad elementi non visibili ma percepibili, che immettono nel fenomeno (musicale) emozioni, valori, immagini/immaginazione, aspirazioni, programmi, situazioni, obiettivi, corpi, che con il manufatto musicale in senso stretto non hanno nulla a che vedere. Eppure, il tormentone – ancorché semplice, se non del tutto standard – si dimostra essere un potente veicolo di diffusione di tutti quegli elementi e, più che mai, nel caso di *Vamos a la playa*, si può far valere quanto afferma Philip Ball: “la musica non ha bisogno di essere particolarmente elaborata per suscitare emozione. Una canzoncina melensa o un improvviso e sdolcinato passaggio per archi in un film possono risultare strappalacrime per tutti. Molti dei ritmi e delle strutture armoniche della musica rock possono essere considerati rozzi in confronto ad altre musiche (non solo a quella classica), eppure, quanto è vero il cielo, possono colpire nel segno e scatenare passioni estreme. Si potrebbe dire che, per quanto riguarda le emozioni, il poco funziona più del molto” (Ball, 2011, p. 316). Per certi versi, per il brano in questione, può addirittura valere il pochissimo; evidentemente esistono dei “trucchi” musicali “abbastanza meccanici” (ivi, p. 317) per suscitare emozioni, fantasie, spingere alla danza; lo *standard device*, il carattere di *confezione* del brano mantiene ben fermi i propri capisaldi: la base del tempo di riferimento, la scansione metronomica, la ripetizione in circolo – senza rinunciare tuttavia a qualche forma di ornamentazione –; infine, ciò che Theodor Adorno aveva definito, per la musica leggera, “le formulazioni reclamistiche del testo, specie dei versi salienti” (Adorno, 1971, p. 33); il loro carattere di *slogans*. La standardizzazione è il prototipo della canzone di successo, uno dei prodotti tipici di ciò che lo stesso Adorno aveva definito *industria culturale* (Adorno, 1966, pp. 130-180).

In relazione a quanto detto finora, può risultare interessante il fatto che del fenomeno del tormentone si sia – indirettamente – occupata una società di scommesse online. Nel blog *L’insider* della società (Betway; Barcellona, 2021), in data 15 giugno (senza indicazione d’anno, ma si può dedurre che risalga al massimo all’immediato dopo-Covid), si può leggere un articolo sulla “formula perfetta” per realizzare una canzone di successo (Betway). Nell’articolo, vi compare una lista di tormentoni presenti nelle classifiche musicali internazionali, di ben ventidue paesi nel decennio 2010-2019, specificati per genere musicale, numero di settimane di presenze nei primi posti delle *hit*, tonalità d’impianto (melodia e accordi), tempo (pulsazione, misurata in battiti per minuto: BPM), energia, ballabilità, popolarità. Scopo della società è cercare di “identificare le caratteristiche delle canzoni di maggiore successo”, individuarne cioè la “formula”, orientare “gli artisti” nella “direzione giusta” sui “tipi di sound” che hanno avuto successo;

infine capire “come ci fanno sentire” talune canzoni (ivi). Per rispondere a queste domande, la società si è appoggiata a Tunebat, una *app* rivolta a giovani Dj e arrangiatori che vogliono risparmiarsi le fatiche di una seria alfabetizzazione teorico-musicale, e però realizzare una canzone perfetta. Nella *app*, costoro possono “sfogliare informazioni musicali, eseguire funzioni su file audio” e/o usufruire di servizi messi a disposizione dalla piattaforma, come, ad esempio, scansionare file audio per valutarne le caratteristiche più importanti come il tempo (BPM) e la tonalità (*Key*) (Tunebat). Alla base delle considerazioni di Betway e Tunebat, vi è la Ruota di Camelot: presentandosi come una ruota suddivisa in spicchi colorati e numerati, questa è un *Harmonik Mixing System* (una tabella circolare) per assemblare tracce audio in modo consonante per mezzo di software, per stabilire ambiti di compatibilità tra tonalità vicine e/o lontane; si tratta in sostanza di un adattamento del circolo delle quinte (le tonalità) ad un sistema di valori numerici indicanti la chiave armonica (*Key*) del brano. Inoltre, la ruota di Camelot classifica, mediante colori, anche i *livelli di energia*, e quindi anche di *ballabilità*, che si possono ottenere dalla combinazione di talune tonalità con la velocità del battito/pulsazione (BPM) scelta per una canzone: energia e ballabilità sono valori *percepiti*, per cui brano ad alta energia è pure un brano percepito come veloce e ad alta intensità (il parametro del suono che si misura in dB). Il livello di energia dipende dai BPM, un valore che tiene presente il numero medio di battiti cardiaci al minuto che, in un soggetto normale, è compreso tra i 60 e i 100. È chiaro che aumentando in numero dei BPM aumenta il livello di energia percepito, richiedendo così maggior impegno ai ballerini. Guardando più nei particolari nella piattaforma Tunebat scopriamo ad esempio, che *Sapore di sale* di Gino Paoli è catalogata come brano con *Key* (E major = Mi maggiore), nella casella 12B della ruota di Camelot, con 110 BPM, con un valore energetico pari a 45 e una *Danceability* pari a 50. Il livello di *Happiness* sviluppato dal brano è 49, mentre la sua popolarità è 59 (Tunebat, Paoli). *Con le pinne fucile ed occhiali*, invece, ha un più basso livello energetico (31), 82 BPM, maggiori *Danceability* (68) e *Happiness* (82), ma minore popolarità (13) (Tunebat, Vianello). *Gloria* di Umberto Tozzi ha una più alta *Danceability* (78), un *Happiness* di 88, livello energetico pari a 68 e 132 BPM (Tunebat, Tozzi). Diversamente, un brano come *Rockaway Beach* (1977) dei Ramones – ma non si tratta di un tormentone – sprigiona un livello di *Energy* pari a 92, un *Happiness* di 90, ha 187 BPM, ma una *Danceability* pari a 43 (Tunebat, Ramones). Un altro successo italiano, *Splendido splendente* (1979) di Donatella Rettore sviluppa 119 BPM, una *Energy* di 84, una *Danceability* di 83 e una *Happiness* pari a 97 (Tunebat, Rettore). Il nostro *Vamos a la playa* si classifica con 129 BPM, *Energy* pari a 73, *Danceability* 94 ed *Happiness* 86 (Tunebat, Righeira). Da questi pochi esempi risulta evidente come il parametro BPM sia quello più direttamente correlato con l'*Energy* e la *Danceability*, mentre il parametro *Happiness* sembra essere quello più svincolato, risultando effettivamente il parametro più intimamente legato al soggetto e meno al manufatto musicale.

Aver richiamato questi dati – che certamente avrebbero bisogno di un approfondimento scientifico³ – può essere utile per una ulteriore riflessione sul tema della cultura industrializzata, oggi giunta a livelli molto raffinati, ma per molti versi preconizzati a suo tempo da Adorno: l'elemento routinario dell'armonizzatore e dell'arrangiatore (Adorno, 1971, p. 39); la standardizzazione della canzone che va “dall'impianto generale fino ai dettagli” (ivi, p. 31); il fatto che la canzone “rimanda a poche categorie di fondo della

³ Assumiamo qui questi parametri per il nostro ragionamento poiché il sito Tunebat si rivolge alla moltitudine dei giovani che, o per hobby o per professione, decidono di intraprendere la carriera di Dj: un fenomeno che ha proporzioni significative e che meriterebbe di essere studiato.

percezione” (ivi, p. 32) avvalendosi di “schemi” d’identificazione allo stesso modo di quanto accade nella pubblicità (ivi, p. 33); il ruolo di canalizzazione di sentimenti grazie alla sua “capacità di assorbire o di fingere emozioni assai sparse” (*ibid.*); il “crudo semplicismo” che non deve essere tanto oggetto dell’interpretazione “interno-musicale”, quanto piuttosto del punto di vista sociologico (ivi, p. 36). Se allora Adorno poteva constatare come la produzione di musica leggera fosse il risultato di un procedimento “per così dire artigianale” e non ancora di una “razionalizzazione totale”, oggi siamo giunti “alla composizione di canzonette servendosi di macchine calcolatrici musicali” (ivi, p. 38) che ora si chiamano software. Ma, per la comprensione del fenomeno del tormentone, per quanto l’uso della tecnologia e le strategie commerciali siano divenute nel tempo assai raffinate; per quanto ancora oggi siano azzeccate le intuizioni del filosofo francofortese – frutto, queste, di una (inevitabile) *intellettualizzazione dell’ordinario* (Middleton, 2002, p. 719) –; per quanto sia ancora calzante l’affermazione di Jacques Attali secondo la quale “l’industria della musica” e di “tutti i suoi derivati” è il “maggior precursore dell’economia del tempo libero e dell’economia dei segni” (Attali, 1978, p. 55); poiché, però, possiamo affermare con certezza che la musica è “tratto peculiare della specie umana” (Blacking, 1986, p. 30) e condividere le affermazioni secondo cui non soltanto la musica è “essenziale alla effettiva sopravvivenza dei sentimenti umani” (ivi, p. 73), ma addirittura che essa sarebbe capace di rivelare la natura di questi “nei dettagli e con una veridicità che il linguaggio non può esprimere” (Langer, 1954, p. 191), allora l’ottica con la quale occorre guardare al fenomeno del tormentone, dando per acquisite le pur doverose osservazioni formali dell’analisi musicale – il processo poetico riguardante l’oggetto materiale –, è quella di indagare il processo estesico: “l’insieme delle strategie messe in atto dalla percezione del prodotto dell’attività poetica” (Nattiez, 1987, p. 4). Tale aspetto concerne i *discorsi* sulla musica, le strategie di ricezione messe in atto dal pubblico.

Ciò che ad una prima impressione colpisce chi si metta a riflettere sul tormentone, è certamente la sproporzione tra il livello poetico e il livello estesico: ad un semplicissimo manufatto corrisponde un enorme impatto sul piano epocale, sociale, culturale, emotivo e fenomenico in generale. Il poco e/o il pochissimo massimizzano il risultato, ed è proprio per questo che occorre vedere più da vicino la correlazione: musica di bassa qualità (in senso tecnico) / alto livello di emozioni/risposte emozionali. Però, come giustamente è stato rilevato, nella musica “non è chiaro a cosa si *riferiscano* le emozioni” (Ball, 2011, p. 317), tanto più se consideriamo che il tormentone si impone all’orecchio degli ascoltatori. Esso si manifesta coartando il pubblico. Similmente ai processi psicopatologici, le melodie dei tormentoni “sono fatte per ‘accolappare’ l’ascoltatore, per essere orecchiabili o ‘appiccicose’, per farsi strada – come tarli – nell’orecchio o nella mente [dell’ascoltatore]”. Donde anche il nome per essi di *earworms* oppure *brainworms* (Sacks, 2008, pp. 61-62). Nel fenomeno “tormentonico” sono le masse di ascoltatori ad essere coinvolte, e l’effetto psicologico ad esse procurato è quello di “una sorta di anello, un circuito neurale e perfetta tenuta” (ivi, p. 66). Tuttavia, se è vero che il tormentone tormenta, e quindi è quasi scontato dire che la musica riesce ad influire sulle persone, è pure vero che le nostre risposte emotive “non possono essere spiegate semplicisticamente in termini di “condizionamento”; infatti, il carattere emotivo di un brano per lo più “non è unitario e immutevole”, come pure le nostre risposte emotive possono variare “in modo considerevole” da ascolto ad ascolto” (Sloboda, 1988, p. 25). Ma, allora, che cosa tormenta del tormentone? Il suo essere martellante, la ripetizione di un modulo ritmico, di un ritornello; un messaggio che vuole lanciare? Certamente. Ma allo stesso tempo, come si generano le risposte emotive degli ascoltatori? Sono stimulate dal ritmo, dall’orchestrazione, dalla melodia, dalla dinamica, dall’aver recepito il messaggio? Sono queste domande alla cui base va posta un’importante

precisazione, vale a dire la considerazione di *come* le emozioni musicali vengono veicolate: il tormentone è da vedersi come un dispositivo per la comunicazione e/o l'“espressione di emozioni”, oppure per l'“induzione di emozioni” (Tan, Pfordresher, Harré, 2010, p. 262)? Vale a dire: un brano può esprimere o rappresentare emozioni, ma non può suscitare di reali? Oppure, può indurre effettivamente emozioni nell'ascoltatore? In sostanza, il tormentone è comprensibile adottando un approccio di tipo cognitivo o un approccio di tipo emotivo? Stando a quanto abbiamo osservato sulle caratteristiche standard dei brani, come rilevato dalla *app* Tunebat, almeno da parte del produttore sembrerebbe funzionare il primo tipo di approccio, quello cognitivo; infatti classificare le canzoni di successo secondo valori numerici equivarrebbe a individuare degli *indici emotivi* basati sulla correlazione tra velocità/intensità dei suoni, caratteri formali, tonalità ed emozioni (per la ruota di Camelot, ad esempio: tonalità maggiore = allegria, tonalità minore = tristezza). Secondo quest'ottica, la maggior parte delle nostre risposte alla musica si configurerebbero come il risultato di ciò che abbiamo appreso.⁴ Diverso è l'approccio emotivo, per il quale la musica, con le sue strutture, può indurre emozioni nell'ascoltatore.⁵ Prendere posizione per l'uno o per l'altro atteggiamento scientifico difficilmente spiegherebbe il successo o l'apprezzamento di una qualsiasi musica, compreso il tormentone. Meglio quindi affidarci a quanto suggerisce Peter Kivy quando invita il lettore a considerare la musica come una scatola nera, qualcosa di cui ci è ignoto il comportamento interno. Assumere – provvisoriamente – una posizione comportamentista non equivale però a rinunciare a comprendere, ma piuttosto a “tenere presenti le implicazioni che questo nuovo modo di considerare le qualità espressive della musica [...] ha per la nostra comprensione complessiva della musica” (Kivy, 2007, p. 59). Non intestardirsi a comprendere il meccanismo, ma osservarne gli effetti.

Normalmente intendiamo le emozioni come *ciò che uno si sente*, e, se vogliamo, una tale definizione costituisce un criterio *ingenuo* di indagare la sfera dell'emozionalità, dell'affettività. Eppure questo sembrerebbe il criterio più adeguato per avvicinarsi alla musica ‘semplice’ del tormentone, una musica pervasa ed orientata da elementi costitutivi, non scritti e inudibili, che niente hanno a che fare con la melodia, l'armonia, gli strumenti musicali. Cosa mai, infatti, potrebbe mettere in relazione le cravatte sgargianti, le acconciature colorate, le scarpe a punta, gli occhiali scuri, i movimenti circolari dei Righeira con la sfera dei suoni? E perché mai un testo che parla di scenari post-atomici dovrebbe avere a che fare con il caldo dell'estate o con la voglia di vacanze? Sempre per il principio dell'*intellettualizzazione dell'ordinario*, ciò che balza all'evidenza è che, per comprendere il “caso” tormentone, occorre partire certamente da una considerazione economica, ma pure partire da un'aspirazione estetica: infatti, se è innegabile un *coté* commerciale come movente e come risultato del progetto tormentone, è altrettanto innegabile la sua tendenza a nobilitarsi, ad acquisire un *valore* che in qualche modo cancelli o superi il puro movente economico. Se è chiaro che, sulla base delle loro interviste, i Righeira inventarono il genere del tormentone senza esserne consapevoli, con mezzi del tutto artigianali, creando da sé stessi la propria immagine, ormai crediamo che il fenomeno dei tormentoni sia inquadrabile nella nozione, coniata da Gernot Böhme, di “economia estetica”, una tipica “tendenza nella tarda fase di sviluppo del capitalismo” (Böhme, 2010, p. 51). Segno distintivo di tale stadio capitalistico, oltre alle note categorie di valore d'uso e valore di scambio, è il “valore di messa-in-scena”. Tale valore si è rivelato essere un moltiplicatore di crescita dell'economia capitalista, poiché ha trasformato i tradizionali

⁴ Si tratta della posizione di John A. Sloboda.

⁵ Si tratta della posizione di Peter Kivy.

bisogni delle popolazioni in aspirazioni e/o desideri. Rientrano in questa gamma, ad esempio, il desiderio di celebrità e il desiderio di visibilità. In questo tipo di economia *edonistica*, incrementare *economicamente* il valore di messa-in-scena, è compito del cosiddetto “lavoro estetico”, quell’operare collegato “all’*apparenza* di cose, uomini e idee”: tale lavoro abbraccia l’intero ambito della produzione artistica, come pure vasti settori della televisione e di tutti gli altri mezzi di comunicazione di massa. Vi rientrano professioni come, ad esempio, il design, la cosmesi, la pubblicità (ivi, pp. 52-53), ma potremmo aggiungere anche il Dj, il soundesign, il soundartist. Costoro costituiscono le figure che operano una “progressiva estetizzazione del reale” (ivi, p. 51), ponendo al contempo il problema della nascita e dello sviluppo di adeguate competenze. Ora, se inquadrriamo la figura del Dj o del produttore di tormentoni all’interno delle professioni estetiche, costui diviene un progettista di situazioni emozionali legate alla musica, di forme di coinvolgimento affettivo del consumatore per mezzo di ‘invenzioni’ sonore. Diviene così un novello retore che, come i suoi predecessori, ha come scopo il *movere* e il *delectare*; il suo scopo però non è comunicativo e neppure narrativo, bensì quello di “far apparire” e “far sentire”, generare situazioni e stati d’animo grazie a suoni, colori, gesti, ambienti: in sostanza predisporre delle atmosfere. Queste sono un “oggetto della percezione” (ivi, p. 87), ma non sono “né stati del soggetto né qualità dell’oggetto” (ivi, p. 92), cioè non appartengono né al produttore né all’ascoltatore, e neppure al brano musicale. Sono, invece, “qualcosa *tra* soggetto e oggetto”; non sono “qualcosa di relazionale”, ma sono “la relazione stessa” (*ibid.*). Le atmosfere sono *orientate*, in quanto poggiano “in una persona, una cosa o un evento particolare, o in una qualche relazione tra essi” (Hasse, 2006, p. 98); il nostro rapporto con esse spesso risulta “culturalmente formattato” (ivi, p. 104). E la reiteratività nel tormentone, ha il compito di mantenere sempre in vita la relazione, l’atmosfera, relazione resa possibile ed alimentata dalla compresenza di una molteplicità di fattori che esulano dalla stretta sfera musicale, ma che vi rientrano a pieno titolo. Come spiegare altrimenti il successo, e pure a volte la piacevolezza del tormento, se non chiamando in campo elementi che musicali non sono, che non hanno niente a che fare con l’agire umano, con la normale attività finalizzata, e che pure divengono fattori costitutivi del *senso musicale* e affettivo del tormentone? Il motivetto del tormentone si rivela, così, intriso di ciò che gli studiosi chiamano normalmente l’*extramusicale*, ma che a ben vedere rientra a pieno titolo nel corpo della musica. Se possiamo concepire la musica come un’efficace sinergia di *mathesis* (il suono), *pathos* (l’emozione) e tempo (musicalmente caratterizzato) (Dahlhaus, 1988, pp. 23-39) – fattori determinanti – per il resto si tratta di componenti quali interpretazione, danza, grammatica, retorica, idee, immaginazioni, concretezze, programmi, avvenimenti, ambienti, movimento, situazioni di vita, aspirazioni, obiettivi, etc., componenti che non sono rinvenibili (strutturalmente) eppure fanno la loro comparsa come *determinanti reali* della musica stessa (ivi, pp. 56-57). In questo senso allora, il fenomeno del tormentone si configurerebbe come il *più impuro* dei fenomeni per via della molteplicità di usi e funzioni di cui si nutre, coniugato però con quel principio di *trasformazione* (proprio delle attività musicali) di amplissima portata, “l’universale più conosciuto e il meno riconosciuto della musica”: la “sottile arte della ripetizione” (Molino, Nattiez, 2005, p. 344). Il mantra ossessivo del tormentone, o meglio lo suo stile “formulare”, con la sua *Danceability*, con l’accelerazione del battito cardiaco, con l’evocazione di una *Happiness* o di altre fantasie, finisce per *arricchire* la realtà con un *quantum* di bellezza, di eccezionalità, di dinamismo, favorendo l’interazione psicologica tipica dei gruppi, potenziando lo spessore emozionale già presente nei danzatori/ascoltatori idealmente riuniti in un unico spazio percettivo, in un unico sentire. L’antica arte della mozione degli affetti, da sempre praticata già da tutti i compositori in ambito colto e

popolare, continua a vivere, poiché anche il tormentone presuppone la compartecipazione dell'uomo quale soggetto d'esperienza, mosso da tensione desiderativo-volitiva e disposto alla catarsi.

Sez. 1) Introduzione orchestrale Moderato, 12 battute (1-12) Senza ritmi e armonie →	Sez. 2) Ritornello 8 battute (13-20) <i>Vamos a la playa</i> <i>oh, oh, oh, oh</i> →	Sez. 3) Ponte verso la I strofa 4 battute (21-24) →
Sez. 4) I Strofa/testo 8 battute (25-32) <i>Vamos a la playa, La bomba</i> <i>estalló...</i> →	Sez. 2) Ritornello 8 battute (33-40) <i>Vamos a la playa</i> <i>oh, oh, oh, oh</i> →	Sez. 4) II Strofa/testo 8 battute (25-32) <i>Vamos a la playa, Todos con</i> <i>sombrero...</i> →
Sez. 2) Ritornello 8 battute (33-40) <i>Vamos a la playa</i> <i>oh, oh, oh, oh</i> →	Sez. 3a) Ponte orchestrale 12 battute (41-52) →	Sez. 2) Ritornello 8 battute (53-60) <i>Vamos a la playa</i> <i>oh, oh, oh, oh</i> →
Sez. 4) III Strofa/testo 8 battute (25-32) <i>Vamos a la playa, Al fin el mar es</i> <i>limpio...</i> →	Sez. 2) Ritornello 8 battute (33-40) <i>Vamos a la playa</i> <i>oh, oh, oh, oh</i> →	Sez. 3b) Ponte orchestrale verso la conclusione 8 battute (61-68) →
Sez. 2) Ritornello con funzione di coda 8 battute (69-76 → ∞) <i>Vamos a la playa</i> <i>oh, oh, oh, oh</i> Ad libitum sfumando		

Fig. 1 Schema formale di *Vamos a la playa*

Bibliografia

- Adorno Th.W. (1971), *Musica leggera*, in Id., *Introduzione alla sociologia della musica*, trad. di Manzoni G., Torino, Einaudi, pp. 26-47.
- Attali J., *Rumori. Saggio sull'economia politica della musica*, trad. di Mancini S., Milano, Mazzotta.
- Ball P. (2011), *L'istinto musicale. Come e perché abbiamo la musica dentro*, trad. di Santoro D., Bari, Edizioni Dedalo.
- Barcellona A. (2021), *La canzone perfetta esiste: ecco come si scopre*, 29 settembre, <https://www.castelloincantato.it/la-canzone-perfetta-esiste-ecco-come-si-scopre/>, ultimo accesso: 31 ottobre 2023.
- Betway, *Il Battito della Musica: abbiamo scoperto la formula perfetta per una canzone*

- numero uno in classifica nel vostro paese, <https://blog.betway.it/casino/come-scrivere-canzone-di-successo/>, ultimo accesso: 31 ottobre 2023.
- Blacking J (1986), *Come è musicale l'uomo?*, trad. di Cacciapaglia D., Milano, Edizioni Unicopli.
- Blumi Tripodi M. (2020), *Da Nico Fidenco a Paola & Chiara: storia del tormentone Made in Italy*, "Rolling Stones", 11 agosto, <https://www.rollingstone.it/musica/da-nico-fidenco-a-paola-chiara-storia-del-tormentone-made-in-italy/528191/>, ultimo accesso: 31 ottobre 2023.
- Böhme G. (2010), *Atmosfera, estasi, messe in scena*, trad. di Griffiero T., Milano, Marinotti.
- Bortone S. (2020), *Righeira: un successo nato per caso*, intervista a Johnson Righeira, RAI: Oggi è un altro giorno, 19 ottobre, <https://www.youtube.com/watch?v=18OH7ezn4os&t=322s>, ultimo accesso 31 ottobre 2023.
- Cavaliere G. (2022), *Nico Fidenco è stato l'inventore dei tormentoni musicali dell'estate italiana*, "Domani", 23 novembre, <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/nico-fidenco-morte-chi-e-domenico-colarossi-bt1slj3e>, ultimo accesso: 31 ottobre 2023.
- Corti R. (2023), *Vamos a la playa compie 40 anni, a Rimini il concerto di Johnson Righeira: ecco quando*, "Il Resto del Carlino", 21 luglio, <https://www.ilrestodelcarlino.it/rimini/cosa-fare/vamos-a-la-playa-40-anni-concerto-johnson-righeira-quando-30842d1d>, ultimo accesso: 31 ottobre 2023.
- Dahlhaus C. (1988), *Musica buona e musica cattiva*, in Id., Eggebrecht H.H., *Che cos'è la musica*, Bologna, il Mulino, pp. 59-74.
- Giampieri L. (2023), *L'estate sta finendo. Intervista a Johnson Righeira: "Ho inventato i tormentoni, ma oggi nei talent mi boccerebbero subito"*, "La Verità", 17 agosto, pp. 18-19.
- Hasse J. (2006), *Atmosfera e tonalità emotive. I sentimenti come mezzi di comunicazione*, "Rivista di Estetica", *Atmosfera*, n.s., 33, 3, pp. 95-115.
- Horkheimer M., Adorno Th.W. (1966), *L'industria culturale. Illuminismo come mistificazione di massa*, in Id., *Dialettica dell'Illuminismo*, trad. di Vinci L., Torino, Einaudi, pp. 130-180.
- Kivy P. (2007), *Filosofia della musica*, trad. e cura di A. Bertinetto, Torino, Einaudi.
- La Voce (2021), *AGLIÈ. Vi ricordate i Fratelli Righeira? Quelli di No Tengo dinero? Ecco cosa fa Johnson*, intervista a Johnson Righeira, <https://www.youtube.com/watch?v=nyM1cbnXjew>, ultimo accesso: 31 ottobre 2023.
- Langer S. K. (1954⁶), *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, New York, A Mentor Book.
- Martinelli D. (2014), *Lasciatemi Cantare and Other Diseases. Italian Popular Music, as Represented Abroad*, in Fabbri F., Plastino G. (eds.), *Made in Italy, Studies in Popular Music*, London-New York, Routledge, pp. 209-219.
- Mattioli V. (2016), *Superonda. Storia segreta della musica italiana*, Milano, Baldini&Castoldi.
- Middleton R. (2002), *Lo studio della popolar music*, in Nattiez J.-J. (dir.), *Enciclopedia della musica*, vol. II *Il sapere musicale*, Torino, Einaudi, pp. 718-737.

- Molino J., Nattiez J.-J. (2005), *Tipologie e universali*, in Nattiez J.-J. (dir.), *Enciclopedia della musica*, vol. V, *L'unità della musica*, Torino, Einaudi, pp. 331-366.
- Nattiez J.-J. (1987), *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, trad. di Dalmonte R., Torino, Einaudi.
- Noi degli 8090 (2023), *I Righeira: Johnson ricorda il successo di "Vamos a la playa" e "L'estate sta finendo"*, intervista a Johnson Righeira, https://www.youtube.com/watch?v=CS2H_fReEsE, ultimo accesso: 31 ottobre 2023.
- Radio Gazebo (2020), *Righeira!*, intervista a Michael Righeira, 11 giugno, <https://www.youtube.com/watch?v=f4urFKj1914>, ultimo accesso: 31 ottobre 2023.
- Ronnie R. (2018), Needle|Ep.8: Righeira, *Vamos a la playa*, intervista a Johnson Righeira, 30 novembre, <https://www.youtube.com/watch?v=2ACvktlZG4U>, ultimo accesso: 31 ottobre 2023.
- Sacks O. (2008), *Musicofilia. Racconti sulla musica e il cervello*, trad. di Blum I., Milano, Adelphi.
- Sloboda J. A. (1988), *La mente musicale*, trad. di Farabegoli G., Bologna, il Mulino.
- Tan S.-L., Pfordresher P., Harré R., *Psychology of Music. From Sound to Significance*, New York, Psychology Press.
- Tomatis J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, Milano, il Saggiatore.
- Tunebat, <https://tunebat.com>, ultimo accesso: 31 ottobre 2023.
- Tunebat, Paoli, <https://tunebat.com/Info/Sapore-di-sale-Gino-Paoli/3DAFQyYYpTDEuChTS8eTU7>, ultimo accesso: 31 ottobre 2023.
- Tunebat, Ramones, <https://tunebat.com/Info/Rockaway-Beach-2017-Remaster-Ramones/2HZGsnMByx3V8KmNW6LqWF>, ultimo accesso: 31 ottobre 2023.
- Tunebat, Rettore, <https://tunebat.com/Info/Splendido-splendente-Donatella-Rettore/6cTDaZELhhgPxzdPn5lruI>, ultimo accesso: 31 ottobre 2023.
- Tunebat, Righeira, <https://tunebat.com/Info/Vamos-a-la-Playa-Righeira/3oQhgsBwOGaxr5dWKAim7Y>, ultimo accesso: 31 ottobre 2023.
- Tunebat, Tozzi, <https://tunebat.com/Info/Gloria-Umberto-Tozzi/35tzxthMBgIBMjmZ7Fn1hj>, ultimo accesso: 31 ottobre 2023.
- Tunebat, Vianello, <https://tunebat.com/Info/Pinne-fucili-ed-occhiali-Edoardo-Vianello/4yg9qg47kyTBA5ij9RJdkJ>, ultimo accesso: 31 ottobre 2023.
- Vogue (USA) (1967) *Vogue's own Boutique*, January, in Romano A. (2022), *Prêt-à-Porter, Paris and Women*, London, Bloomsbury.