

JACOPO CONTI

Supereroi e *supermusic* tra cinema e televisione. Uno sguardo storico-analitico

Nel loro volume del 1992, Gino Stefani e Luca Marconi distinguono varie tipologie connotative di melodia (STEFANI - MARCONI 1992, p. 109 sgg.), tra cui «sogno», «desiderio e tenerezza», «*supermusic*», «recitativo», «meditazione». I descrittori connotativi, e quindi la terminologia estetica, come «accordo detective», «mega-bordone del giorno del giudizio» o «accordo nostalgico», per quanto non assenti, in musica sono pochi, e spesso possono essere adottati da una comunità e non da un'altra (se non si condivide il medesimo insieme di segni). Il linguaggio poetico («accordo di settima diminuita», «sopratonica», «terzina di semiminime», ecc.) è di gran lunga dominante nell'ambito, per ragioni anche storico-politiche, come molto ben chiarito da Philip Tagg (2013, pp. 83-132). Ciò ha portato, per riassumere le parole di Tagg, i non tecnici (i *non-musos*: i non musicisti, non musicologi) a non occuparsi quasi mai di musica, per timore di non usare le parole "giuste" (cioè i descrittori poetici).

Nel discorso sulla semiotica della musica, ciò rende particolarmente meritorio un lavoro come quello di Stefani e Marconi sulla melodia, in particolare proprio la sezione sulle tipologie connotative riconoscibili. Certamente non le uniche esistenti, e non analizzate nel dettaglio di una pubblicazione per soli specialisti, come richiesto dalla collana «Strumenti Bompiani» per cui fu scritto. Un lavoro meritorio che purtroppo non ha generato un filone di studi particolarmente ampio, ma che merita di essere (ri)portato avanti.

La categoria *supermusic* è stata descritta da Stefani e Marconi, e poi ripresa da Tagg in vari momenti. Una definizione dei primi anni Novanta del XX secolo, verosimilmente originata tra melodramma e poema sinfonico del secolo precedente e che mai come oggi è presente nella musica per la televisione e il cinema, nella maniera più tautologica possibile – cioè nei film (e nelle serie) sui supereroi, i cosiddetti *cinematic*. A mero titolo esemplificativo: in quindici anni, dal 2008 al 2023, i soli *Marvel Studios* hanno realizzato ben trentatré film (dal primo *Iron Man* a *The Marvels*), molti dei quali campioni d'incassi.

Quando Stefani e Marconi pubblicano il loro libro sulla melodia, alcuni importanti film a tema supereroistico sono già usciti, segnando la successiva cinematografia di genere. Però ci si può chiedere quanto (e se) sia cambiata la musica per i *cinematic*, se sia sempre *supermusic*, se si sia spostata da un modello, o quanto, e in che modo, intorno a tale modello si sia sviluppata. Per fare ciò, si amplierà il concetto prettamente melodico di *supermusic*, lo si contestualizzerà storicamente dal poema sinfonico al cinema e alla televisione e se ne osserveranno le caratteristiche nelle mani di alcuni dei compositori più significativi delle colonne sonore fino alla contemporaneità.

Il concetto di *supermusic*

Un ambito grande conquistato in breve tempo e con qualche salto: vasti spazi, ampi spostamenti, distanze imponenti nel tempo e/o nello spazio, grandi imprese. Intervalli dominanti di 4^a e 5^a e, anche se spezzata, di 8^a; poco atti al melodizzare, duri o vuoti; pensiero e azione, non sentimento; destini fatali e immutabili, senza l'oscillare delle umane incertezze. In particolare: l'8^a sviluppa qui i suoi caratteri latenti di affermatività e totalità; 4^a e 5^a servono bene, per un verso, a mosse d'attacco sicure e decise, [...] ad annunci solenni, come pure a segnali sonori in forma di squillo. Prende infatti corpo, per questi motivi, l'idea di mosse tipiche in forma di segnali, squilli e annunci, supportata non solo dagli intervalli ma anche dall'articolazione delle frasi e da altri tratti sonori che andremo osservando. L'articolazione è perlopiù staccata, in un regime temporale di scansioni più che di durate (ossia poco melodico), accenti marcati che sono impulsi di energia. [...] Infine, quei motivi sono solo suonati dall'orchestra? Del resto sono anche poco cantabili. E in effetti il melodico (dolce, affettuoso) contrasterebbe con il carattere delle vicende e dei personaggi - duri! - sonorizzati dalla nostra *supermusic*. (STEFANI - MARCONI 1992, pp. 128-129)

Il concetto di *supermusic* descritto è, come accennato, eminentemente melodico. Gli esempi fatti nella trattazione di Marconi e Stefani sono i temi di *Star Wars*, *Superman*, *Mosè*, *Sfida all'OK Corral*, *La conquista del West* (il film del 1962), *Dynasty*, *Dallas* e il "tema della spada" dalla tetralogia wagneriana. Philip Tagg aggiunge all'elenco *Kojak* (ovviamente...), *FBI*, *The Champions* (TAGG 2011, p. 100), la sinfonia *Eroica* di Beethoven (TAGG 1994, p. 147),¹ il primo tema dal *Tasso* di Liszt, il primo tema del poema sinfonico *Kullervo* di Sibelius, il motivo dell'eroe e il motivo del richiamo del corno di Sigfrido dall'*Anello del Nibelungo*, il motivo dell'eroe da *Ein Heldenleben* di Strauss,² il motivo dell'Olandese Volante, il tema

¹ Tagg riporta un'appropriata citazione di Eero Tarasti: «Bisogna considerare Beethoven come uno dei creatori dello stile eroico-mitico, particolarmente nella sua sinfonia *Eroica*, dove certe caratteristiche musicali, quali [...] il timbro del corno [...] acquistano un senso eroico-mitico» (TARASTI 1978, p. 91, cit. in TAGG 1994, p. 147).

² Il tema dell'eroe da *Ein Heldenleben* è forse la massima rappresentazione dell'«ambito grande conquistato in breve tempo e con qualche salto: vasti spazi, ampi spostamenti, distanze imponenti nel tempo e/o nello spazio, grandi imprese» (STEFANI - MARCONI 1992, p. 128): sono ben tre ottave e una quinta nelle prime nove battute!

principale dalla colonna sonora de *Il tesoro della Sierra Madre* di Steiner (TAGG 1994, pp. 151-154). Stranamente, nessuno inserisce nell'elenco celeberrime melodie ascrivibili alla categoria della *supermusic* come la *Cavalcata delle Valchirie* di Wagner o la *Marcia Trionfale* dell'*Aida* di Giuseppe Verdi.

Quando il musicologo inglese approfondisce il concetto di eroismo maschile in musica nel suo lavoro su *Kojak* – che nella sua stesura originale (1974) precede l'uso del termine da parte di Stefani e Marconi – si sofferma sulla presenza del corno come strumento privilegiato per l'elaborazione di queste tipologie melodiche, inserendo cioè l'elemento timbrico alla sua analisi (cfr. TAGG 2000, pp. 186-191; TAGG 1994, pp. 141-149).³ Era suggerito già da Stefani e Marconi: «Infine, quei motivi sono solo suonati dall'orchestra?» (STEFANI - MARCONI 1992, p. 129). La ragione per cui è necessario inserire sin d'ora un ragionamento timbrico diverrà chiara a breve. Nella sua disamina riguardo il corno, Tagg presenta alcuni descrittori estesici proposti da altri musicologi e musicisti contrastanti tra loro («soffice», «poetico», «languido», «pigro» vs «forte», «mitico», «eroico», fino a «boscoso») che cerca di mettere in ordine. Non si vuole qui riprendere tutta la trattazione, molto ampia, ma dal momento che in moltissimi casi qui trattati il discorso melodico è inestricabilmente legato a quello timbrico, è necessario ricordare una ragione tecnica per cui i «tipici segnali di corno per la posta e la caccia europei includevano qualche salto di terza maggiore, ma soprattutto di quarte, quinte e ottave» (TAGG 1994, p. 145, citando BAINES 1976/1991, pp. 172-174). Questi gli esempi riportati da Tagg (figura 1).



Fig. 1: (a) Segnali di corno per la posta inglese; (b) Brackenjagd, «Aufbruch zur jagd»; (c) Marcia per corno da posta e orchestra (1778 circa); da TAGG (2000, p. 189).

³ Per aiutare il lettore italiano, vengono inseriti riferimenti a TAGG (1994), che è la traduzione di una precedente versione di TAGG (2000). Qualora fosse necessario riferirsi esclusivamente alla versione aggiornata, si userà il solo richiamo a TAGG (2000).

Tutti e tre questi esempi sono quasi “materiale intervallare grezzo” per *supermusic*, se confrontati con i successivi. Le motivazioni di questi profili melodici sono da trovare nel corno stesso, che, nella sua versione naturale, cioè precedente l’introduzione dei pistoni (intorno al 1835), poteva solo intonare le armoniche naturali dell’altezza di partenza, da cui il nome. Considerando in tutti e tre il do centrale come altezza fondamentale, le prime armoniche di questo suono sono proprio il sol (una quinta sopra, negli esempi 1a e 1b), il do un’ottava sopra (in tutti e tre), il mi collocato sopra di esso (quindi una decima sopra, esempi 1a e 1b) e il sol acuto (la dodicesima, esempio 1b). Gli «[i]ntervalli dominanti di 4^a e 5^a e, anche se spezzata, di 8^a» (STEFANI - MARCONI 1992, p. 128) e le «quarte, quinte e ottave» con «qualche salto di terza maggiore» (TAGG 1994, p. 145) sono quindi connaturati alla natura stessa del corno (in realtà, di tutti gli ottoni). Anzi, l’esempio della marcia per corno per la posta e orchestra (1c) è di un periodo precedente l’introduzione dei pistoni che consentono allo strumento di muoversi cromaticamente, quindi le note scritte sono quelle a disposizione dello strumento. Se sono così frequenti gli intervalli di quarta, quinta, ottava e decima maggiore nei richiami per corno, il prototipo della *supermusic*, è proprio per questa ragione. Le ragioni tecniche, quindi, sembrano pre-datate quelle semiotico-estetiche.

Smontando la *supermusic* di *Kojak*, Tagg identifica tre musemi: il portamento d’ottava,⁴ la figura ritmica semiminima puntata – croma (traducibile anche con croma puntata – semicroma) e la presenza della terzina (TAGG 2000, pp. 191-211). Questi musemi, che caratterizzano nel dettaglio la *supermusic*, torneranno con grande frequenza nei temi che verranno qui presi in considerazione.

La *supermusic* dal poema sinfonico al cinema

Negli esempi di Stefani e Marconi, e nella più ampia trattazione di Tagg, desumiamo che il modello melodico-timbrico per la *supermusic* nasca e si sviluppi nell’Ottocento: l’*Eroica* di Beethoven, il più vecchio esempio citato, è del 1803, mentre *Ein Heldenleben*, il più recente, del 1898. Non è un discorso che coinvolge solo la musica: i “superuomini di massa” letterari di Umberto Eco (cfr. Eco 1978) sono coevi a queste composizioni orchestrali.

Alle melodie qui riportate aggiungiamo un paio di motivi, sempre dell’epoca, e che hanno influito molto sulle musiche da film. È utile distinguere il concetto di motivo da quello di melodia, usando nuovamente le parole di Stefani e Marconi:

⁴ In TAGG (2000, p. 191), ma non nella sua edizione precedente, nell’analisi del portamento d’ottava, si parla dell’importanza delle armoniche naturali nel corno.

spesso è [...] agevole identificare il motivo come una parte emergente e significativa di una melodia. [...] Si può [...] ragionevolmente sostenere che per la competenza melodica comune [...] il motivo è il «minimo melodico autonomo», «la più piccola unità melodica, caratterizzata e autonoma, di un pezzo musicale» (Wahrig), «la più breve unità che mantenga un'identità indipendente» (Levarie & Levy 1980). (STEFANI - MARCONI 1992, pp. 41-42)

La cellula motivica che quasi per antonomasia identifica la *supermusic*, tanto melodicamente quanto timbricamente (con le implicazioni tecniche legate alle frequenze armoniche di cui abbiamo parlato) è quella della celeberrima apertura di *Also sprach Zarathustra* (1896) di Strauss. Le trombe salgono di una quinta dal do, poi una quarta per chiudere l'ottava, e poi tutta l'orchestra che chiude sul passaggio mi - mi bemolle (figura 2).



Fig. 2: Motivo iniziale nelle battute 5-7 dell'Einleitung di *Also sprach Zarathustra* (Richard Strauss, 1896).

Il sole che sorge sull'alba del superuomo non poteva che contenere in sé le cellule motiviche della *supermusic*. Considerando l'influenza che ha avuto la scrittura e l'orchestrazione straussiana sul lavoro di John Williams, di cui parleremo, questo notissimo passaggio è centrale. Come è altrettanto importante ricordare un'altra opera molto influente sul compositore americano, *The Planets* (1914-1916) di Gustav Holst. *Mars, the Bringer of War*, il primo movimento, è una rappresentazione della *supermusic* nella sua accezione più minacciosa (figura 3).

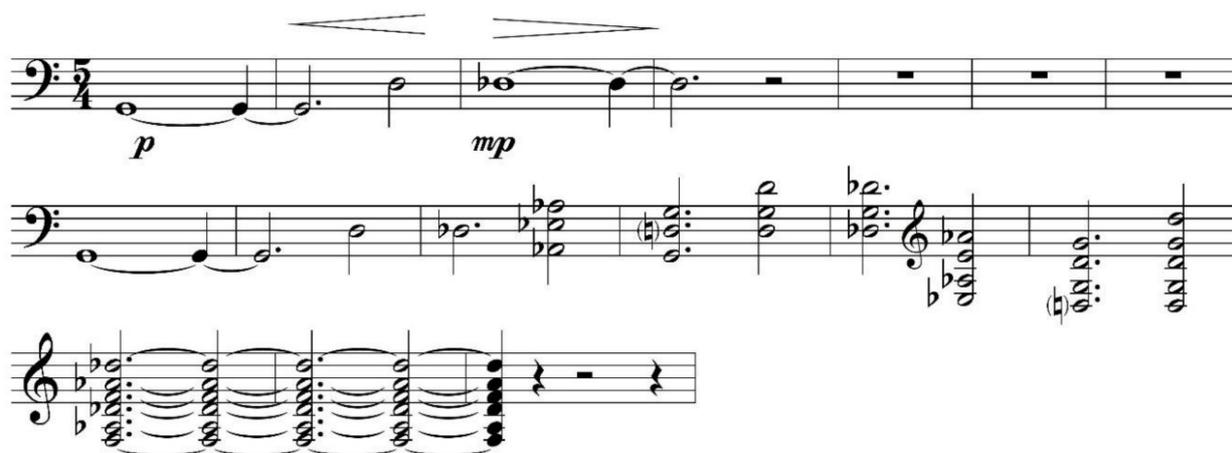


Fig. 3: *The Planets*. "Mars, the Bringer of War", bb. 3-18 (Gustav Holst, 1914-1916).

Al caratteristico movimento ascendente di quinta segue una discesa di semitono (questo motivo si propone in concatenazione, e in costante ascesa). Ma se in Strauss la discesa di semitono portava da do maggiore a do minore, qui la discesa è alla quinta diminuita (gli archi stanno continuando a marcare un sol), quel tritono che rappresenta la massima dissonanza del sistema tonale. Anzi, addirittura alla fine su quel sol basso viene costruito un intero accordo di re bemolle maggiore. Il «portatore di guerra» non viene rappresentato come un personaggio positivo (timbro scuro e registro grave degli strumenti, tempo lento e ritmo molto marziale, ricorso alla dissonanza su note lunghe), ma la sua natura superumana viene ben messa in evidenza.

Considerando questi due esempi e i molti citati da Tagg, Stefani e Marconi, quindi, non è azzardato sostenere che alla fine degli anni Trenta del Novecento l'ascoltatore occidentale abbia già chiaro cos'è la *supermusic*. Un'aggiunta: negli anni degli esordi fumettistici di *Superman* (1938), *Batman* (1939), *Flash*, *Capitan Marvel* (1940), *Aquaman* e *Wonder Woman* (1941), la *supermusic* si sta affermando anche in quella che oggi chiameremmo “cultura pop”, attraverso trionfali colonne sonore di successi come *La leggenda di Robin Hood* (1938), *Lo sparviere del mare* (1940), di Korngold, o *Il tesoro della Sierra Madre* (1948) di Steiner. Il «superuomo di massa» di Eco è arrivato al cinema.

Che il poema sinfonico sia la fonte primaria da cui i primi autori di colonne sonore cinematografiche hanno preso a piene mani è noto (cfr. FABBRI 2008, pp. 48-53, KALINAK 2010, pp. 76-86). Avere a disposizione una grande orchestra sinfonica di impianto tardo-romantico ha ampliato il linguaggio della musica per il grande schermo, nell'epoca del muto limitata agli strumenti a tastiera, in particolar modo per una tipologia musicale che sembra avere necessità della presenza degli ottoni per rimarcare il proprio senso di forza, mascolinità, e militaresco eroismo.⁵ Non è forse un caso che negli Stati Uniti, dopo un difficilissimo decennio segnato dalla crisi economica, e durante la seconda guerra mondiale, spopolò un esaltante (super-)eroismo tanto al cinema (per un pubblico ampio) quanto nei fumetti (per un pubblico di bambini-adolescenti maschi). E questi supereroi ci mettono pochissimo ad arrivare sul grande schermo.

⁵ Su cinema muto e *supermusic*: negli indici delle raccolte *Sam Fox Moving Picture Music* (1913), nella *Kinothek* (1919) di Giuseppe Becce e in *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* (1924) di Ernö Rapée, per strumento a tastiera solo, l'aggettivo “eroico” è del tutto assente (ma sono presenti varie declinazioni di “avventura”, “battaglia” o “mistero”). Esiste un *Recitativo héroïque* di Rapée (copyright 1926), che inizia proprio con una quinta ascendente ed è dominato da ritmi con crome puntate – ma è per orchestra.

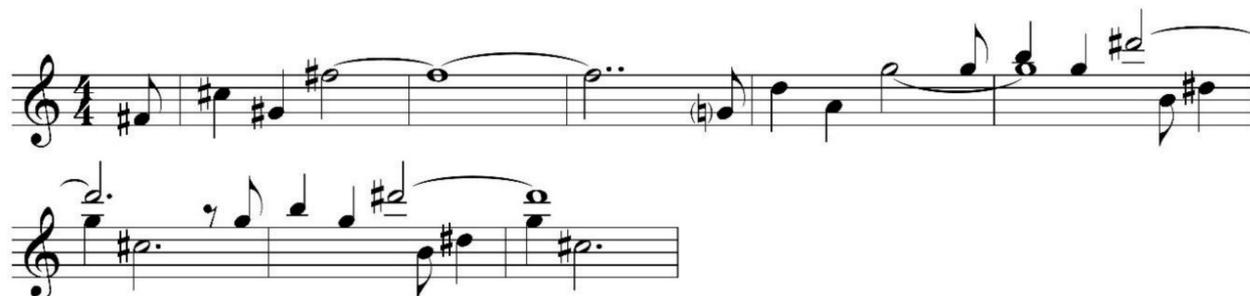


Fig. 5: Tema di *Adventures of Captain Marvel* (Cy Feuer, 1941).

Quando nel 1943 esce la prima serie di cortometraggi dedicata a Batman (*The Batman*, 15 episodi), l'autore della colonna sonora, Lee Zahler, non ricorre alla *supermusic*, bensì a sonorità da *crime story* e da *film noir*, non dissimili da quelle analizzate in TAGG - CLARIDA 2003 (pp. 539-606). Ha perfettamente senso, data la natura del personaggio e delle sue storie.

Adventures of Superman (1952-1958, 104 episodi) è invece la prima serie televisiva dedicata al personaggio, con protagonista George Reeves, anticipata dal film *Superman and the Mole Men* (1951). Il tema del film e la sigla televisiva non sono opera dello stesso autore, e sono molto diverse, ma entrambe ricorrono alla transscansione.

Il tema portante di *Superman and the Mole Men* non è caratterizzabile come *supermusic*. L'arrangiamento, l'armonia molto dissonante (vengono sovrapposte e prolungate do, fa diesis e si) e il profilo melodico sembrano più da *mystery* e fantascienza; è plausibile che l'autore si sia voluto distaccare dal modello precedente di Timberg, di soli dieci anni prima. Però sembra inevitabile ricorrere alla figura ritmica croma puntata - croma - nota lunga: l'occasione per far "dire" agli strumenti «Superman» sembra troppo ghiotta (figura 6).

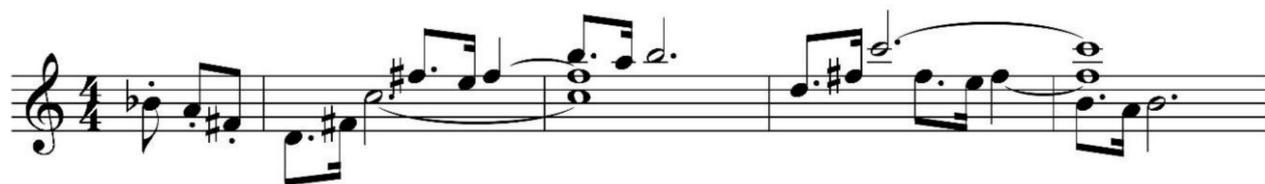


Fig. 6: Tema di *Superman and the Mole Men* (Darrell Calker, 1951).

Al contrario, la sigla introduttiva della serie *Adventures of Superman* si presenta, di nuovo, come una sorta di quintessenza della *supermusic*. Opera di Leon Klatzkin, questo tema viene esposto nella presentazione di ogni puntata (figura 7).



Fig. 7: Inizio del tema di *Adventures of Superman* (Leon Klatzkin, 1952).

Stavolta la croma puntata seguita dalla semicroma è sostituita da una terzina semiminima - croma, ma è una sfumatura insignificante: addirittura, l'inizio è proprio la stessa triade maggiore che culmina sulla quinta. Con almeno due esempi molto forti legati alla figura di Superman e il tema di *Capitan Marvel*, i superuomini al cinema e in televisione all'inizio degli anni Cinquanta sono già chiaramente riconoscibili.

John Williams

I supereroi rimangono materiale esclusivamente televisivo (come vedremo) fino al 1978, con l'uscita del *Superman* di Richard Donner. Non solo John Williams aveva già dato prova di essere un ottimo autore di colonne sonore, ma l'anno prima aveva dimostrato di essere padrone della *supermusic* e di essere uno straordinario rielaboratore di modelli tardo-romantici (soprattutto di Strauss e di Holst) con *Star Wars*. Proprio il tema eroico udibile all'inizio del film, con l'incipit scritto che scorre, è la musica fatta ascoltare da Stefani e Marconi per il loro *blindfold test* a cui hanno sottoposto persone che dovevano identificarne il carattere (figura 8).



Fig. 8: Tema "eroico" di *Star Wars* (John Williams, 1977).

Le risposte riportate sono «un motivo per un grande evento, una grande avventura, vissuta da uomini non comuni, forti e sicuri, eroici e vittoriosi» (STEFANI - MARCONI 1992, p. 128). Anche Tagg si sofferma su questo tema, che con le sue quarte e quinte ascendenti suonate dagli ottoni, le terzine e la trionfale orchestrazione è diventato l'epitome della *supermusic*.

In bilico tra il plagio di questo suo stesso brano e di quelli di Timberg e di Klatzkin, Williams scrive per *Superman* due temi perfettamente in linea con la "tradizione" supereroistica da cinema. Il primo tema è praticamente un richiamo per corno naturale (esempi 1a, 1b e 1c): il materiale intervallare è quasi lo stesso, nota per nota. Alla quarta

battuta, ecco che gli strumenti “cantano” *Superman* (croma puntata - semicroma - nota lunga) (figura 9).

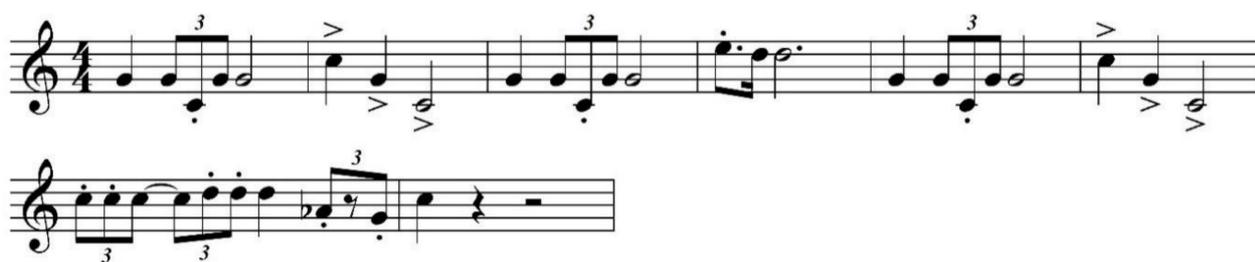


Fig. 9: Il primo tema di *Superman* (John Williams, 1978).

Il tema della marcia, invece, esplode subito dalla prima battuta (do - do - sol, ovviamente una quinta ascendente) con la transscansione. Il tempo è di dodici ottavi, ma gli effetti all’ascolto che possiamo ascoltare sono gli stessi delle terzine e delle note puntate – oltre alle immancabili quinte ascendenti. Il motivo di b. 1 che si conclude con il sol di b. 2 corrisponde nel profilo a quello di Leon Klatzkin (figura 10).

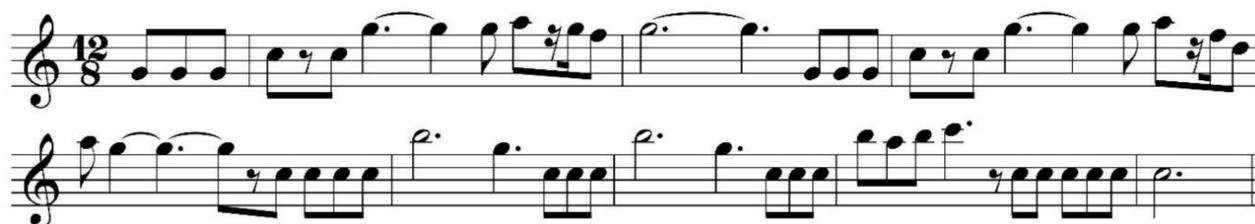


Fig. 10: La marcia di *Superman* (John Williams, 1978).

Il primo supereroe ottiene il primo colossal nella New Hollywood, e si colloca perfettamente in linea, musicalmente, con ciò che ci si aspettava dai precedenti esempi. Negli anni Ottanta la *supermusic* diventa quasi un dogma, in colonne sonore per *franchise* dal successo vertiginoso:⁸ quattro *Superman* (1978, 1980, 1983, 1987), la trilogia di *Star Wars* (1977, 1980 e 1983), la trilogia di *Indiana Jones* (1981, 1984, 1989 – musiche sempre di Williams), la trilogia di *Ritorno al futuro* (1985, 1989, 1990 – musiche di Alan Silvestri). Ma questi successi non verranno presi a esempio dal successivo *franchise* supereroistico, lanciato nel 1989.

⁸ La trilogia cinematografica, o anche solo l’idea di creare un *franchise* con molti sequel, non è ancora affermata quando esce il primo *Superman*. Anzi, i film con protagonista Christopher Reeve sono proprio tra i prototipi di questa pratica hollywoodiana.

Danny Elfman

Quando Tim Burton chiese a Danny Elfman di scrivere la colonna sonora per il suo *Batman* (1989), il compositore aveva relativamente poca esperienza nel campo delle colonne sonore, e comunque sempre per commedie. D'altronde, anche il protagonista, Michael Keaton, aveva esperienza come comico. Ma forse la preoccupazione principale di Elfman era quella di non imitare la musica della serie degli anni Sessanta: diversamente da com'era andata per *Superman*, l'idea del regista era quella di "rompere" con il passato (un passato poco "serio", in linea con tutte le produzioni tv, come vedremo) (figura 11).



Fig. 11: Tema di *Batman* (Danny Elfman, 1989).

Può essere definito *supermusic*, il tema di Elfman? Niente salti di quinta, niente tonalità maggiore, ma una sinuosa melodia che si intreccia con gli accordi di si minore, sol maggiore e di nuovo si minore; tra l'altro, questa successione intervallare nell'arco di poche misure toccherà varie tonalità, anche piuttosto distanti tra loro, creando un forte senso di instabilità. Anche qui la prima esposizione è data ai corni, ma che sembrano accordarsi più con la descrizione che di quel suono dà Rimsky-Korsakov («soffice, poetico e pieno di bellezza», prodotto «in maniera languida e pigra»), che non quello «eroico-mitico» di Tarasti (entrambi citati in TAGG 1994, pp. 141-142). È inoltre curioso che Tagg menzioni il finale di *Mathis der Maler* di Paul Hindemith parlando delle terzine nel contesto della *supermusic* (TAGG 2000, pp. 209-210), perché l'introduzione di quella stessa sinfonia è, nota per nota, l'apertura di *Batman*, così non-supermusicale. Le differenze tra il tema di Hindemith e quello di Elfman sono nella tessitura e nell'arrangiamento (clarinetti su registro medio per Hindemith, corni nel registro grave per Elfman) e soprattutto nell'armonia: durante il lungo sol tenuto dai clarinetti, in *Mathis der Maler* appare un luminosissimo accordo di sol maggiore agli archi, totalmente in contrasto con la "cupa" cadenza $i - \flat VI - i$ per *Batman* (figura 12).



Fig. 12: *Mathis der Maler*, bb. 1-5 (Paul Hindemith, 1933-1934).

semicrome di cui abbiamo parlato prima trova una corrispondenza qui esacerbata al massimo. Fu qui che Jon Peters “sentì” la natura eroica e avventurosa del personaggio (figura 14).



Fig. 14: Eroismo ritmico. (a) *Superman* (John Williams, 1978); (b) *Indiana Jones* (John Williams, 1981); (c) *Batman* (Danny Elfman, 1989).

La presenza di un ritmo molto scandito suonato in *forte* – una marcia con qualche elemento militaresco – è il terzo elemento che caratterizza la *supermusic*. È un elemento extra-melodico, ma, come il timbro, concorre alla connotazione di un brano musicale in quanto “eroico”.¹¹ Anche un tema come quello di *Batman* assurge a *supermusic* nel momento in cui la ritmica incalza; la natura cupa, notturna e silenziosa del personaggio, nella lettura di Burton/Elfman, non si sposa con la brillante *supermusic* sentita fino a quel momento, ma certamente l'*action* del film sì.

È successiva di pochi mesi la produzione, sempre della Warner Bros., della serie televisiva in *live action* dedicata a un altro supereroe DC Comics, *The Flash* (1990, 22 episodi), con John Wesley Shipp nei panni del protagonista. I produttori chiamano di nuovo in causa Elfman: con una maggiore padronanza del materiale, il compositore elabora un tema simile, forse meno memorabile, che però media benissimo tra l'oscurità di *Batman* (tonalità minore, modulazioni per affinità di terza con scivolamenti di semitono non preparati, che spesso toccano il tritono della tonalità di partenza, ritmo di bolero suonato in *fortissimo*), insieme alle terzine, le crome puntate e le quarte/quinte ascendenti più tradizionalmente supereroistiche (figura 15).

¹¹ Anche se hanno funzione melodico-solistica, e non ritmica e di accompagnamento, come dimenticare i timpani nel già citato *Also sprach Zarathustra* di Strauss, così decisivi e potenti?

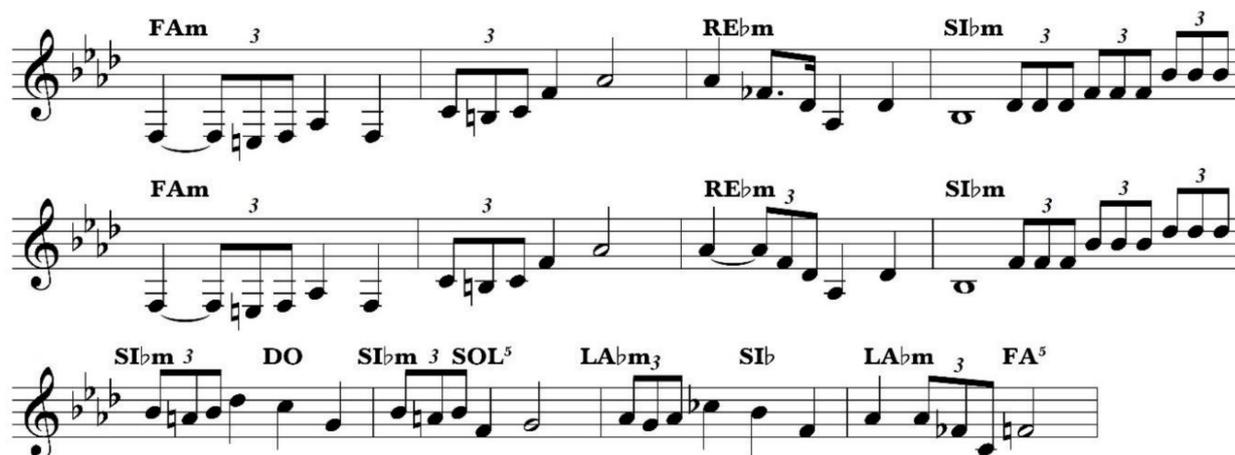


Fig. 15: Tema di *The Flash* (Danny Elfman, 1990).

Elfman ha segnato la *supermusic* degli anni Novanta e Duemila quanto Williams l'ha segnata negli anni Settanta e Ottanta. Oltre ad aver musicato *Batman*, *Batman Returns* (1992), *The Flash* e *Darkman* (1990), è sua la colonna sonora per il *Dick Tracy* (1990) di Warren Beatty,¹² sempre nel medesimo stile urbano/*noir*/*action*. Elfman coniuga, soprattutto nella musica di accompagnamento alle scene, la prepotenza ritmica della *supermusic* e il jazz in tonalità minore, quinte diminuite e crimine di cui parlano TAGG - CLARIDA (2003, p. 539 sgg.). Tra l'altro, le ambientazioni sono sempre un po' *retrò*: contrariamente a quanto affermato riguardo al primo *Batman* di Tim Burton, le scenografie non sono tanto gotiche (se non per la sequenza finale) quanto *déco*, esattamente come in *Flash* e in *Dick Tracy* (ambientato proprio in fumettistici anni Trenta). Musica, scenografie, automobili e costumi di queste produzioni sono tutte perfettamente in linea nel dare una rappresentazione tra modernità e passato urbano da gangster movie. Quando Jerry Goldsmith musica *L'Uomo Ombra* (1994) di Russel Mulcahy, il suo modello è palesemente il lavoro di Elfman, e non a torto: la vicenda è ambientata nella New York del 1930, come i radiodrammi a cui è ispirato il personaggio. Quando Elliot Goldenthal ha scritto le musiche per *Batman Forever* (1995), non ha potuto fare a meno di utilizzare alcuni stilemi di Elfman, seppure in un contesto di *supermusic* più prototipica: un tema di ampio respiro, sì, ma in tonalità minore, con passaggi armonici dissonanti e basati sul cromatismo e sul tritono (figura 16).



Fig. 16: Inizio del tema di *Batman Forever* (Elliot Goldenthal, 1995).

¹² Ma la canzone *Sooner or Later*, cantata da Madonna e vincitrice dell'Oscar, è di Stephen Sondheim.

Sono di Elfman anche le musiche per gli *Spider-Man* di Sam Raimi (2002, 2004, 2007), nelle quali infatti ritroviamo impianti tonali minori che cambiano rapidamente con scivolamenti cromatici o di tritono, e ritmi incalzanti. Uno *Spider-Man* che forse suona più come *Batman*, che non come *Superman*: probabilmente, oltre all'ambientazione urbana, era necessario connotare un *setting* più "serio", per un personaggio che fino a quel momento era stato soprattutto protagonista di cartoni animati per bambini (figura 17).



Fig. 17: Inizio del tema di *Spider-Man* di Danny Elfman, con i caratteristici passaggi cromatici e di tritono.

I supereroi e la televisione

Prima di parlare dell'ultimo decennio, è opportuno parlare di *supermusic* e televisione. Si è detto finora che dagli anni Quaranta il supereroe aveva una sonorità molto riconoscibile, si trattasse di melodia, timbro e/o ritmo. Ma questo vale per il cinema (l'unica eccezione è *Superman*).

In televisione certamente i supereroi non sono mancati. Qui una tabella, seppur incompleta, che include almeno i titoli principali di serie a tema supereroistico andate in onda dopo le prime serie di *Superman* con George Reeves fino a fine anni Novanta.

Titolo (numero di episodi); Autore della musica;¹³ anno
Live action
<i>The Green Hornet</i> (26); N. Rimsky-Korsakov/B. May; 1966-1967
<i>Batman</i> (120); N. Hefti; 1966-1968
<i>Spidey Super Stories</i> (29); G.W. Friedman; 1974-1977
<i>Wonder Woman</i> (60); C. Fox; 1976-79
<i>The Amazing Spider-Man</i> (13); ¹⁴ S. Phillips/D. Kaproff; 1977-1979
<i>The Incredible Hulk</i> (85); J. Harnell; 1977-1982
<i>Superboy</i> (100); K. Kiner; 1988-1992
<i>Lois & Clark</i> (88); J. Gruska; 1993-1997

¹³ Si intendono qui le sigle originali statunitensi, spesso in Italia sostituite da altre sigle (soprattutto per le serie trasmesse da Fininvest/Mediaset, come *Batman: The Animated Series*).

¹⁴ In Italia la serie non fu mai pubblicata. Furono pubblicati tre film tratti da essa: *L'Uomo Ragno* (1977), *L'Uomo Ragno colpisce ancora* (1978) e *L'Uomo Ragno sfida il Drago* (1979). Gli ultimi erano la fusione di due episodi.

Cartoni animati
<i>The Marvel Super Heroes</i> (65); 1966
<i>The New Adventures of Superman</i> (68); J. Gart; 1966-1970
<i>Fantastic Four</i> (20); T. Nichols; 1967-1968
<i>Spider-Man</i> (52); P.F. Webster/B. Harris; 1967-1970
<i>Super Friends</i> (93); H.S. Curtin/W. Schaefer; 1973-1985
<i>The New Fantastic Four</i> (13); D. Elliott; 1978
<i>Spider-Man</i> (26); J. Douglas; 1981-1982
<i>Spider-Man and His Amazing Friends</i> (24); J. Douglas; 1981-1983
<i>Superman</i> (13); J. Williams (dal film); 1988
<i>X-Men: The Animated Series</i> (76); R. Wasserman; 1992-1997
<i>Batman: The Animated Series</i> (85); D. Elfman (dal film); 1992-1995
<i>Fantastic Four: The Animated Series</i> (26); G. Moroder/W.K. Anderson; 1994-1996
<i>Spider-Man: The Animated Series</i> (65); S. Levy/K. Mahchi/U. Harpaz; 1994-1998
<i>The Incredible Hulk</i> (21); S. Levy/H. Saban/D. Grinsfelder/K. Burgomaster; 1996-1997
<i>Superman: The Animated Series</i> (54); S. Walker; 1996-2000

Tab. 1: I titoli principali di serie a tema supereroistico andate in onda dopo le prime serie di *Superman*.

Molte di queste serie hanno avuto un grande successo, e, oltre ad aver rappresentato il primo contatto per milioni di bambini e adolescenti con i supereroi in questione, hanno avuto sigle entrate nella memoria collettiva; tra queste, quella di *Batman* di Neal Hefti (1966) e quella di *Spider-Man* di Webster e Harris (1967) sono forse le più ricordate. Però è notevole che la *supermusic* sia completamente assente da questo repertorio. In *live action* nessuna di queste serie ha mai fatto uso di *supermusic* – le uniche eccezioni sono le produzioni legate a *Superman/Superboy*, come già detto. Tutte le altre serie, animate o con attori, fino all’arrivo di *Batman: The Animated Series* (che impiegava il tema di Danny Elfman), usavano canzoni o temi che di “super” non avevano nulla – basti pensare alla swingata canzone di Webster e Harris (figura 18).¹⁵

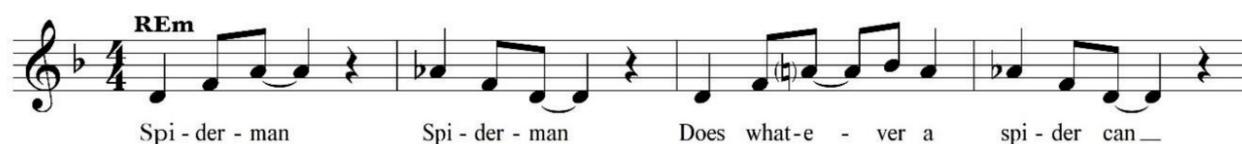


Fig. 18: Canzone di *Spider-Man* di Webster e Harris (1967): *swing*, niente *supermusic*.

C’era spesso un messaggio di “azione” (*Super Friends*, *The New Fantastic Four*, *X-Men: The Animated Series*, *Spider-Man: The Animated Series*); talvolta, con sonorità molto radicate nella musica del periodo (*The Amazing Spider-Man* del 1977, *Wonder Woman*, *The Incredible*

¹⁵ Ricordiamo che il carattere della *supermusic*, che Stefani e Marconi stessi definiscono poco “canora” (1992, p. 129) per i suoi ampi salti, poco si sposa con la canzone.

Hulk), in particolare il *funky* tra anni Settanta e primi Ottanta;¹⁶ di tanto in tanto si sente anche la transscansione (lo *Spider-Man* del 1981), mentre in alcuni casi potrebbero essere addirittura sigle di varietà (*Spider-Man* del 1967, *Wonder Woman*), se non proprio per programmi per l'infanzia (*The Marvel Super Heroes*, *Spidey Super Stories*). I musemi impiegati in queste musiche tornano tra quelli identificati da Tagg e Clarida come «velocità» (2003, pp. 484-487), «gioventù» (intesa sia come «cultura giovanile» che come target commerciale; ivi, pp. 618-621). Ma niente *supermusic*.

Eppure, alcuni casi di *supermusic* nella televisione ci sono stati, negli stessi anni: il motivo che introduce le sigle di *Star Trek* nella serie originale (1966-1969) e per *The Next Generation* (1987-1994) ricade nella categoria in analisi (figura 19), come anche il primo tema di *A-Team* (1983-1987). In buona sostanza: i supereroi erano materiale di intrattenimento infantile o poco più, né più e né meno dei *Flintstones* o di *Scooby-Doo* (figura 19).¹⁷



Fig. 19: Il *jingle* di *Star Trek*.

La *supermusic* e i supereroi oggi

Come si accennava nell'introduzione, il numero di *cinematic* pubblicati nel XXI secolo è cresciuto esponenzialmente rispetto anche solo a ciò che accadeva negli anni Novanta. Le colonne sonore per queste produzioni talvolta prendono a piene mani dalla *supermusic*: su tutti, si può pensare al tema di *Avengers* di Alan Silvestri – corni, intervalli di quinta ascendente, semiminime puntate. E il ritmo incalzate (l'azione) si è appena diradato, per dare spazio a un afflato melodico fino a quel momento celato. Gli eroi risolvono l'azione e ristabiliscono la pace con il loro intervento (figura 20).



Fig. 20: *The Avengers* (Alan Silvestri, 2012).

¹⁶ Per evocare «an atmosphere of a large North American city, simply because funk and soul music are by definition intrinsically modern, North American and urban phenomena» (TAGG 2000, pp. 153-154).

¹⁷ Si sono scelti appositamente questi due titoli perché della Hanna & Barbera, che produceva anche *Super Friends*.

In questo senso, nulla è cambiato da cent'anni a questa parte. Ma alcuni supereroi possono anche accettare di essere ben rappresentati da musica non cinematografica: la colonna sonora di *Iron Man 2* (2010) è una raccolta dei più grandi successi degli AC/DC. Il parallelo tra lo “scolaretto” Angus Young e il personaggio sopra le righe e privo di disciplina interpretato da Robert Downey Jr. viene subito alla mente, potenziato, anche in maniera didascalica, dalla retorica dell'eccesso “vizioso” (*Highway to Hell*, *You Shook Me All Night Long*) e della “potenza di fuoco” (*Shoot to Kill*, *Gins for Hire*, *T.N.T.*, *War Machine*) della band australiana.

Parallelamente a questa *supermusic* classica, in alcuni casi ci si trova di fronte a un'atomizzazione dei motivi di cui Hans Zimmer è forse il massimo esponente. La sua è una scrittura più atmosferica, con un ricorso frequente a percussioni molto avanti nel messaggio e ad arpeggi ripetuti in uno stile che ricorda il tardo Philip Glass. Per la celebrata trilogia di Christopher Nolan dedicata a Batman (*Batman Begins*, 2005; *The Dark Knight*, 2008; *The Dark Knight Rises*, 2012) (figura 21), per *Man of Steel* (2013) e per *Batman v Superman: Dawn of Justice* (2016) praticamente non scrive melodie: la “prepotenza” percussiva aggredisce lo spettatore con la sua atmosfera *action*, mentre un motivo ridotto ai minimi termini (un intervallo, forse due) ne accentua i risvolti “super”. E l'ascoltatore è talmente abituato, e il compositore così smaliziato, che bastano due note. Questo è precisamente il modello seguito dalle sigle per le serie del canale statunitense CW (*Arrow*, *The Flash*, *DC Legends of Tomorrow*, *Batwoman*).



Fig. 21: Atomizzazione motivica nella *supermusic* contemporanea: Hans Zimmer per la trilogia di *The Dark Knight*.

A Zimmer è anche capitato l'interessante compito di scrivere il *Leitmotiv* di *Wonder Woman* per il primo lungometraggio cinematografico in cui è comparso il personaggio (cioè *Batman v Superman*), poi usato in tutti i seguiti. Il tema non è più affidato ai corni o agli ottoni, ma a un violoncello elettrico sforzato nel suo registro più acuto, nel tentativo di unire elementi “femminili” al machismo tipico del genere, senza rinunciare alla rappresentazione di una combattente (figura 22).



Fig. 22: (a) Materiale motivico di base per *Wonder Woman* (Hans Zimmer, Junkie XL 2016) e (b) Sua elaborazione ritmica.

Quella timbrica è una chiara anafonia sonora con una voce femminile, un grido di guerra che richiama il falsetto d'apertura di *Immigrant Song* dei Led Zeppelin.¹⁸ Nella sua elaborazione ritmica, il brano dà spazio alla consueta ossessività percussiva: qui l'anafonia sonora dei tamburi di guerra è palese. Questa non è più la *supermusic* di Sammy Timberg, ma il ruolo della quinta giusta continua a essere cruciale.

Conclusioni

La *supermusic* oggi convive con generi musicali anche molto lontani, forse per diversificare i prodotti in un momento in cui le uscite di *cinecom* e serie a tematica simile sono numerose. Più che cambiare, ha ampliato il proprio spettro, come è successo per altri eroi duri e adulti nella storia del cinema: da Sean Connery a Daniel Craig, per esempio, *007* ha cambiato ambientazione musicale molte volte (cfr. CONTI 2016).

La musica dei programmi televisivi a tema supereroistico dagli anni Sessanta agli anni Novanta induce a dei ragionamenti:

1. Il suono dell'orchestra sinfonica, con i suoi timbri così legati al concetto di *supermusic*, era pensato come troppo "serio" per una produzione per bambini: in fin dei conti la musica sinfonica è per adulti. Di più: i supereroi erano intesi come materiale infantile, al limite del ridicolo. Addirittura, il film *Batman* (1966) tratto dalla serie televisiva inizia con il seguente avviso (corsivi di chi scrive): «to the lovers of adventure, lovers of pure escapism, lovers of unadulterated entertainment, lovers of the ridiculous and the bizarre... to funlovers everywhere... this picture is respectfully dedicated». I supereroi sono divertimento puro, con un po' di ridicolo e di bizzarro. Quando escono i primi grandi colossal intitolati a Superman e Batman, è evidente

¹⁸ *Immigrant Song* si riferisce a una mitologia pagana e parla di guerrieri che combattono in nome degli dèi, come *Wonder Woman*. Inoltre, il cantato del pezzo dei Led Zeppelin comincia con un falsetto che fa un portamento d'ottava, uno dei musemi «eroici» identificati da Tagg. Tra l'altro, il brano dei Led Zeppelin è stato usato in *Thor: Ragnarok* (2017).

anche dalle loro musiche che ci sia un interesse a renderli più adulti e seri.¹⁹ Voler rendere interessanti dei personaggi per chi li leggeva durante l'infanzia e l'adolescenza significa aggiornarne parte dell'immaginario – nel quale rientra la musica.

2. Le produzioni televisive sono meno facoltose: le grandi orchestre sinfoniche sono più facilmente impiegate dalle major cinematografiche con budget milionari. Certamente l'anafonia sociale descrive una “fatica” di tipo diverso: lo sforzo rappresentato in anafonia di una band, seppur con sezione ritmica e fiati o archi, a sostenere e rappresentare l'eroe nelle sue avventure suona comunque “minore” di quello di ottanta orchestrali. Un maggiore investimento economico nei confronti del prodotto cinematografico connota un'avventura più importante, più clamorosa, di quelle sul piccolo schermo; peraltro, quella del film è un'azione *una tantum*, non a cadenza settimanale.

Quindi la *supermusic*, per connotazione, ci parla anche di “alti budget” e “serietà”. Fino alla fine degli anni Novanta, avrebbe connotato anche “età adulta”, ma forse oggi non più: nelle produzioni odierne le distanze tra le musiche per il cinema e quelle per la televisione si sono annullate. Il desiderio di intendere i supereroi come materiale di intrattenimento non solo per ragazzi ha portato a un aggiornamento musicale di queste figure, con la conseguenza che un prodotto per teenagers può “suonare” esattamente come un prodotto per adulti. Non è un “ringiovanimento” della *supermusic*, ma una considerazione più seria degli adolescenti.

Una riflessione su *target* di pubblico e musica può esemplificare la cosa, di nuovo con Superman: tutte le produzioni audiovisive a lui dedicate, a partire dal 1941, come si è detto, hanno fatto abbondante uso della *supermusic*, anche in controtendenza con quelle dedicate agli altri eroi. Ma la produzione di *Smallville* (2001-2011), *serial* che si concentra sul periodo adolescenziale di Clark Kent e che ha risvolti molto più da *teen drama* che da serie *action*, ha come sigla una canzone *Save Me* dei Remy Zero, un brano che ricorda gli U2 di *Pride (In the Name of Love)* e che di *supermusic* non ha nulla.

¹⁹ Queste le parole di Cesar Romero, l'attore che interpretava Joker nel telefilm degli anni Sessanta, riguardo il film di Tim Burton del 1989: «The thing that I was amazed [is] that the critics said: “Don't take the children” [...] The violence is pretty severe, I guess, and they said it's not a picture for children – which is, you know, Batman was such a popular thing with the kids! So now they're telling you not to bring the children! [ride]» (WEST – NEWMAN – ROMERO 2023, al minuto 4'14”). È evidente lo scarto generazionale: dal materiale esclusivamente “innocente” per l'infanzia, alla produzione seria.

Secondo lo sceneggiatore di fumetti Alan Moore, uno dei responsabili della “maturazione” dei supereroi con le sue storie degli anni Ottanta, il successo dei *cinematic* è il sintomo di un regresso della società, troppo legata all’idea dell’eroe che salva la situazione e a una scarsa maturità degli adulti, che non si arrendono all’idea di non essere più adolescenti (GRAVAGLIA 2020). Che sia vero o no, la *supermusic* che li accompagna è un medium poderoso che ne comunica il desiderio di “serietà”, non di “giovinezza”.

Filmografia citata (in ordine cronologico)

The Adventures of Robin Hood (La leggenda di Robin Hood), regia di Michael Curtiz e William Keighley, musiche di Erich W. Korngold, 1938.

The Sea Hawk (Lo sparviero del mare), regia di Michael Curtiz, musiche di Erich W. Korngold, 1940.

Adventures of Captain Marvel (serie di cortometraggi), regia di William Witney e John English, musiche di Cy Feuer, 1941.

Superman (cortometraggio animato), regia di Dave Fleischer, musiche di Sammy Timberg e Winston Sharples, 1941.

The Treasure of the Sierra Madre (Il tesoro della Sierra Madre), regia di John Huston, musiche di Max Steiner, 1948.

Superman and the Mole Men, regia di Lee Sholem, musiche di Darrell Calker e Walter Greene, 1951.

Batman: The Movie (Batman), regia di Leslie H. Martinson, musiche di Neal Hefti e Nelson Riddle, 1966.

Star Wars (Guerre stellari), regia di George Lucas, musiche di John Williams, 1977.

Superman, regia di Richard Donner, musiche di John Williams, 1978.

Superman II, regia di Richard Lester, musiche di Ken Thorne (tema di John Williams), 1980.

Raiders of the Lost Ark (I predatori dell’arca perduta), regia di Steven Spielberg, musiche di John Williams, 1981.

Superman III, regia di Richard Lester, musiche di Ken Thorne (tema di John Williams), 1983.

Indiana Jones and the Temple of Doom (Indiana Jones e il tempio maledetto), regia di Steven Spielberg, musiche di John Williams, 1984.

Back to the Future (Ritorno al futuro), regia di Robert Zemeckis, musiche di Alan Silvestri, 1985.

Superman IV – The Quest for Peace (Superman IV), regia di Sidney J. Furie, musiche di Alexander Courage (tema di John Williams), 1987.

Back to the Future Part II (Ritorno al futuro – parte II), regia di Robert Zemeckis, musiche di Alan Silvestri, 1989.

Batman, regia di Tim Burton, musiche di Danny Elfman, 1989.

Indiana Jones and the Last Crusade (Indiana Jones e l'ultima crociata), regia di Steven Spielberg, musiche di John Williams, 1989.

Back to the Future Part III (Ritorno al futuro – parte III), regia di Robert Zemeckis, musiche di Alan Silvestri, 1990.

Darkman, regia di Sam Raimi, musiche di Danny Elfman, 1990.

Dick Tracy, regia di Warren Beatty, musiche di Danny Elfman, 1990.

Batman Returns (Batman – Il ritorno), regia di Tim Burton, musiche di Danny Elfman, 1992.

Batman Forever, regia di Joel Schumacher, musiche di Elliot Goldenthal, 1995.

Spider-Man, regia di Sam Raimi, musiche di Danny Elfman, 2002.

Spider-Man 2, regia di Sam Raimi, musiche di Danny Elfman, 2004.

Batman Begins, regia di Christopher Nolan, musiche di Hans Zimmer, 2005.

Spider-Man 3, regia di Sam Raimi, musiche di Danny Elfman, 2007.

The Dark Knight (Il cavaliere oscuro), regia di Christopher Nolan, musiche di Hans Zimmer, 2008.

The Avengers, regia di Joss Whedon, musiche di Alan Silvestri, 2012.

The Dark Knight Rises (Il cavaliere oscuro – Il ritorno), regia di Christopher Nolan, musiche di Hans Zimmer, 2012.

Man of Steel (L'uomo d'acciaio), regia di Zack Snyder, musiche di Hans Zimmer, 2013.

Batman v Superman: Dawn of Justice, regia di Zack Snyder, musiche di Hans Zimmer e Junkie XL, 2016.

Thor: Ragnarok, regia di Taika Waititi, musiche di Mark Mothersbaugh (con «Immigrant Song» dei Led Zeppelin), 2017.

Wonder Woman, regia di Patty Jenkins, musiche di Rupert Gregson-Williams (tema di Hans Zimmer), 2017.

Bibliografia

BAINES, Anthony (1976/1991), *Brass Instruments. Their History and Development*, London, Faber & Faber (trad. it. *Gli ottoni*, a cura di Renato Meucci, Torino, EDT).

CONTI, Jacopo (2016), *Bondiano oltre il bondiano. La musica come portatrice di significato nei film di James Bond*, in *Il fenomeno James Bond, dalla letteratura al cinema. Percorsi metodologici e culturali*, a cura di Matteo Pollone, Milano, Bietti, pp. 165-184.

Eco, Umberto (1978), *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani.

FABBRI, Franco (2008), *Around the Clock. Una storia della popular music*, Torino, UTET.

GRAVAGLIA, Arturo (2020), *Alan Moore contro i cinecomics: hanno rovinato cinema e cultura*, in *ciakclub.it*, <https://www.ciakclub.it/2020/10/10/alan-moore-cinecomic-rovinato-cinema-cultura/> (ultimo accesso: 8 marzo 2025).

KALINAK, Kathryn (2010), *Musica da film. Una breve introduzione*, Torino, EDT.

McCAULLEY, David (2020), *How Danny Halfman Wrote The Batman Score | Composer Toolbox: Episode 10*, pubblicato online da David McCaulley il 29 Aprile 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=9o9G0G97NTU> (ultimo accesso 8 marzo 2025).

STEFANI, Gino - MARCONI, Luca (1992), *La melodia*, Milano, Bompiani.

WEST, Adam - NEWMAR, Julie - ROMERO, Cesar (2023), *1989 Reunion (Adam West, Julie Newmar, Cesar Romero)*, pubblicato da Guillermo Soto il 15 gennaio 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=Z61gv5RFCVw> (ultimo accesso 8 marzo 2025).

TAGG, Philip (1974/1994), *Kojak*, in *Popular Music. Da Kojak al rave*, trad. di Roberto Agostini e Luca Marconi, Bologna, Clueb, pp. 77-201 (ed. orig. *Kojak. 50 Seconds of TV Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music*, New York, The Mass Media Music Scholars' Press).

TAGG, Philip (2013), *Music's Meanings*, New York – Huddersfield, The Mass Media Music Scholars' Press.

TAGG, Philip (2009²/2014), *La tonalità di tutti i giorni*, trad. di Jacopo Conti, Milano, Il Saggiatore, (ed. orig. *Everyday Tonality*, New York – Huddersfield, The Mass Media Music Scholars' Press).

TAGG, Philip - CLARIDA, Bob (2003), *Ten Little Title Tunes*, New York – Montreal, The Mass Media Music Scholars' Press.

TAGG, Philip (2000²), *Kojak. Fifty Seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music*, New York, Mass Media Music Scholars' Press.

TARASTI, Eero (1978), *Myth and Music*, Helsinki, Suomen Musiikkitieteellinen Seura.

NOTA

Circa gli esempi, in conformità alle norme editoriali l'autore ha verificato, sotto la propria responsabilità, che le riproduzioni non sono coperte da diritti o, in caso contrario, ha ottenuto dai detentori dei diritti l'assenso alla pubblicazione.