

Commedia, mini-musical e flussi mediali: *L'Inferno in sei minuti* degli Oblivion

Luca Bertoloni

Università degli Studi di Pavia

luca.bertoloni01@universitadipavia.it

<https://orcid.org/0000-0002-0920-6764>



Riassunto

In questo saggio si metteranno in mostra, attraverso una prospettiva mediologica e intersemiotica, i meccanismi testuali, intertestuali e performativi con cui il gruppo teatrale-musicale italiano Oblivion ha ri-mediato la prima cantica della *Commedia* dantesca in un prodotto audiovisivo e performativo ibrido – un mini-musical dal titolo *L'Inferno in sei minuti* –, che affonda le radici in un unico paesaggio intermediale alimentato da più immaginari, da quello letterario, fino a quello della *popular music* italiana. Tale occasione permette anche di riflettere – più in generale – sia sulle modalità con cui un'opera letteraria ben impressa nell'immaginario collettivo possa essere ri-mediata nel contesto postmediale, che sugli approcci mainstream ai materiali danteschi, i quali risultano fortemente condizionati dal canone scolastico, come si può notare analizzando i prodotti realizzati dagli Oblivion a tema scuola.

Parole chiave: Oblivion; *Inferno*; forma-canzone; teatro-canzone; popular music; performance; Dante pop.

Abstract

In this essay we show, through a mediological and intersemiotic perspective, the textual, intertextual and performative mechanisms with which the Italian theatrical-musical group Oblivion re-mediated the first cantica of Dante's *Commedia* into a hybrid audiovisual and performative product – *L'Inferno in sei minuti*, a mini-musical –, that is linked to several imaginaries, from the literary to the intermedial landscape created by the universe of Italian popular music. This occasion also allows us to reflect – more generally – on the ways in which a literary work that is impressed in the national imaginary can be remedied in the post-medial context, and – at the same time – it allows a reflection on mainstream approaches to the knowledge of Dante, which is strongly linked to the scholastic canon, as can we see thanks to the analysis of the products made by Oblivion, and linked to the literary works.

Keywords: Oblivion; *Hell*; song-form; theatre-song; popular music; performance; Dante pop.

Per Vincenzo Del Gaudio, maestro indimenticato e indimenticabile degli studi sulla performance intermediale.

Negli ultimi anni¹ si sono moltiplicati gli interventi relativi alle re-interpretazioni delle cantiche dantesche in svariati formati di natura mediale, con particolare interesse – tra i tanti – per le rimediazioni (Bolter & Grusin, 2000) di carattere canzonettistico-musicale afferenti all'ambito della *popular music*.² Questa prospettiva di ricerca è stata implementata, nel contesto italiano, soprattutto a partire dal 2016, grazie alla formulazione dell'etichetta *Dante Pop* (Trifone & Cotugno, 2016), termine-ombrello con il quale si indica una serie di prodotti culturali molto diversi tra loro (canzoni, romanzi, serie tv, film, pubblicità, murales, street art, etc.), che permettono sia la circolazione dell'opera dantesca “al di fuori del circuito accademico” (Trifone, 2018, p. 1), che la diffusione dell'immagine di Dante in quanto icona³ e “simbolo legato a un immaginario condiviso” (Antonelli & Milone, 2021, p. 195); in occasione del settecentenario dantesco, le ricerche intorno al *Dante Pop* si sono intensificate sempre di più (Antonelli, 2021; Ciabattoni & Marchesi, 2022), arrivando persino a convogliare nell'organizzazione di una mostra – *Un'epopea pop. Dante, gli occhi e la mente* – tutta specificatamente dedicata alla persistenza del poeta fiorentino nella cultura pop, tenutasi a Ravenna dal 25 settembre 2021 al 9 gennaio 2022.

Nell'ambito del *Dante Pop*, dunque, un posto di rilievo spetta alla *pop(ular) music*, in particolare quella italiana. Gli studi condotti sino ad ora in questo ambito hanno privilegiato prospettive tendenzialmente linguistico-contenutistiche (Ciabattoni, 2017; Coveri, 2021) o enumerativo-elencative (Gargano, 2018; Epifani & Gargano, 2022), condotte con l'obiettivo di mettere in evidenza sia la portata dei prestiti e delle citazioni dantesche nell'universo canzonettistico italiano (e non solo), che le modalità di rielaborazione e di risemantizzazione dei segmenti originali realizzate soprattutto nell'ambito della canzone d'autore. In questa sede si cercherà invece di intraprendere una strada diversa, rifacendosi soprattutto ai framework teorico-metodologici della

1. Mi permetto di ringraziare, per questo saggio, gli alunni (i miei alunni) delle classi 3A e 3B dell'anno scolastico 2021-2022, e della 3B dell'anno 2022-2023 della Scuola Secondaria dell'I.C. Siziano, che hanno condiviso con me la versatilità della rappresentazioni audiovisive e canzonettistiche di carattere pop dei materiali danteschi; il gruppo teatrale dei Balabiut e in particolare Anna, con cui ho avuto la fortuna di mettere in scena i mini-musical degli Oblivion – tra cui proprio *L'Inferno in sei minuti*; Arianna, per la pazienza, la sopportazione e il sostegno in tutte le mie attività di ricerca.
2. Mi limito a citare le principali: Pantalei, 2016; Gargano, 2018; Attardi, 2021; Gargano, 2021; Epifani & Gargano, 2022; Coveri, 2022 (e la ricca bibliografia al seguito); per una loro contestualizzazione, si rimanda almeno a Chegai, Piperno, Rostagno & Senici, 2017.
3. Sul Dante-icona a livello culturale, si segnalano molto dei saggi contenuti nella recente (e particolarmente ricca) raccolta Ciabattoni & Marchesi, 2022.

traduzione intersemiotica, dei *performance studies* e degli studi sull'intermedialità, nonché agli studi sui linguaggi della *popular music*:⁴ tale comparto teorico può risultare utile per realizzare un focus su un caso-studio già citato in diverse occasioni, ma mai adeguatamente analizzato nelle sue strategie enunciativo-discorsive: *L'Inferno in sei minuti* degli Oblivion.

Grazie all'analisi dei segmenti danteschi ri-mediati e alla messa a fuoco delle specifiche modalità mediologico-performative con cui il gruppo teatrale si relaziona con il materiale originale ed imposta la sua messa in scena e la sua performance, si potrà così riflettere: a) sulle ragioni delle scelte attuate rispetto alla cantica infernale; b) sulla relazione tra tali scelte e la persistenza di personaggi, situazioni diegetiche e versi iconici sia nell'immaginario collettivo (anche di natura mediale) che nel canone scolastico vigente, che rappresenta in molte occasioni un primo (se non unico) accesso alla *Commedia* per molti italiani; c) più in generale, sulle inedite modalità di rilocazione e di rimediazione dei classici della letteratura italiana nell'attuale mediascape; d) sulle tipologie di interazione tra più immaginari (immaginario dantesco, immaginario canzonettistico nazionale); e) sull'appeal che la cantica dantesca può avere ancora oggi per differenti tipi di pubblico, a seconda delle modalità di fruizione, del grado di coinvolgimento comunicativo e del livello di istruzione e di conoscenza.

I. GLI OBLIVION: TRA IMMAGINARIO LETTERARIO E FLUSSI MEDIALI

Gli Oblivion nascono nel 2002 all'Accademia del musical a Bologna, grazie all'incontro di cinque performer provenienti da ambiti teatrali e musicali differenti tra loro; il successo arriva tuttavia solo nel 2009, con la pubblicazione su YouTube del video parodico *I promessi sposi in dieci minuti*, che riscuote da subito milioni di visualizzazioni, rendendoli noti al grande pubblico (soprattutto ai più giovani) grazie all'elevato numero di condivisioni. Nel giro di pochissimo tempo pubblicano – sempre sul web – nuove parodie (che afferiscono al genere dello *showtune* e del *teatro-canzone*) che poi porteranno nei loro spettacoli dal vivo in molti teatri d'Italia, rifacendosi a diversi elementi ben impressi nell'immaginario collettivo nazionale di natura pop (da Silvio Berlusconi fino alla Bibbia), sia con un afflato in parte nostalgico, che attraverso uno sguardo sempre aperto sul presente.

Come affermano loro stessi, sono «cinque miracolati della banda larga»,⁵ poiché devono il loro successo proprio al web: è infatti quel primo prodotto

4. In particolare, si fa riferimento almeno a Deriu, 2013; Dusi, 2015; Sibilla, 2018; Vittorini, 2019; Del Gaudio, 2020.

5. <https://www.oblivion.it/chi-siamo/> (ultimo accesso: 6 settembre 2022).

ispirato al capolavoro manzoniano che li imprime con forza nel panorama mediale italiano, e grazie al quale ancora oggi sono noti al pubblico di differenti generazioni (per questo il brano viene spesso eseguito come bis nei loro show). Tra i loro modelli di riferimento si segnalano, in ambito italiano, il Quartetto Cetra (di cui ripropongono diversi brani e, soprattutto, lo stile) e Giorgio Gaber, capostipite del teatro-canzone all'italiana, e, in ambito internazionale, il gruppo comico britannico Monty Python, attivo tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta; inoltre, attingono con forza ad una comicità musicale che ha una rinascita televisiva in Italia proprio nei primi anni Duemila, in particolare grazie alla lunga coda del successo di Elio e le storie tese del decennio precedente, e alla fucina di artisti qual è Zelig (a cui gli stessi Oblivion prenderanno parte), grazie a cabarettisti musicali come Stefano Nosei o il Duo Idea, che giocano in modi differenti con musica, parole e performance.

A differenza di questi ultimi, però, il repertorio degli Oblivion non è limitato al cabaret musicale, ma si arricchisce grazie alla messa in scena performativa di diversi elementi testuali (musica, parole, immagini) e narrativi ri-mediati: partendo da segmenti musicali, verbali o iconografici molto noti, gli Oblivion fanno scattare innanzitutto il meccanismo del riconoscimento, poi quello della ri-mediazione narrativa (soprattutto a livello testuale e intertestuale), e infine quello della parodia, ribaltando immagini e personaggi noti con l'obiettivo di suscitare un effetto comico, straniante o talvolta persino dissacrante. La loro messa in scena è essenziale e priva di orpelli scenografici o coreografici: tale essenzialità, coniugata alla versatilità canora e musicale dei cinque performer, permette loro di inaugurare la formula del mini-musical, nella quale riprendono gli stilemi del genere, condensandoli però in un arco narrativo e cronologico ridotto, di una durata compresa tra i cinque e i dieci minuti, richiamando quindi – in qualche modo – diversi elementi formali degli oggetti canzonettistici, come la portabilità, la proteiformità e – soprattutto – la brevità (Ortoleva, 2022, pp. 317-329).

I loro prodotti sono dunque performance pop (Del Gaudio, 2019) che sfruttano al contempo più immaginari, da quello canzonettistico a quello letterario. In questa sede quello che interessa maggiormente è proprio la modalità di rimediazione dell'immaginario letterario: diversi sono i mini-musical del gruppo – prima realizzati a teatro, e poi condivisi su YouTube – che si ispirano a classici della letteratura, italiana e internazionale, da *Pinocchio* alle opere di Shakespeare, passando per *I promessi sposi* e – appunto – per la prima cantica dantesca. La riproposizione di opere letterarie molto note, impresse in quell'immaginario collettivo figlio dei processi di industrializzazione della cultura di massa che risalgono almeno agli anni Trenta del Novecento (Abruzzese, 2001), rientra in quei nuovi flussi a rete della letteratura (Abruzzese & Pezzini, 2004; Ragone & Tarzia, 2014) che dominano i panorami mediali con-

temporanei, in un'epoca in cui il medium della scrittura è stato pian piano affiancato (se non in molti casi sostituito⁶) da quello audiovisivo, come spiega il mediologo della letteratura Giovanni Ragone (2014, p. 18).

Il focus si è spostato verso quella radicale trasformazione della società dello spettacolo e del consumo del secondo Novecento che ha disciolto il dominio plurisecolare del medium-scrittura, e l'autorialità di tradizione letteraria, in un ambiente plurimediale e frammentato, a dominanza audiovisuale, dominato invece dalle proiezioni del pubblico. Una cultura che ha come modello paradigmatico la televisione [oggi, dovremmo dire il web], un nuovo ambiente di vita dove la ripetizione strutturale della cronaca e dei format, le immagini-brandelli di memoria sostituiscono la storia, e a “segnare” investimenti più forti sono al più immaginari che provengono dal cinema americano.⁷

In questo mutato scenario, diventa interessante allora riflettere – in ottica socio-mediologica – sulle modalità di circolazione di quei nuovi modelli (audiovisivi e intermediali) che attingono al patrimonio letterario, donando nuova linfa sia ai classici che ai loro personaggi. Non poteva dunque mancare, in un gruppo che “svaria tra nostalgia e modernità”⁸ e che gioca con gli immaginari (letterari e non solo) come gli Oblivion, un riferimento a Dante e alla *Commedia*. Nello specifico, il gruppo dedica un interno spettacolo – *Facciamo l'inferno* (portato in scena in un'unica data nel 2005) – alla prima cantica dantesca; poi, ne riprende alcuni elementi nel mini-musical inedito *L'Inferno in sei minuti* (con durata e struttura totalmente differenti), presentato per la prima volta all'interno di *CapoDanno* (show tenutosi in teatro a Bologna il 31 dicembre 2010), poi riprodotto sia in televisione (a Zelig, nel 2011) che come corto audiovisivo (su YouTube), in una versione in parte rinnovata, ed infine inserito in rappresentazioni teatrali più complesse, come lo spettacolo *Oblivion Show 2.0: il sussidiario*, articolato – esattamente come il manuale per la scuola primaria – intorno a diversi ambiti disciplinari (italiano, storia, geografia, etc.).

Partendo dall'analisi di *Facciamo l'Inferno*, in queste poche pagine si metteranno a fuoco i meccanismi testuali, intertestuali, mediologici e performativi di *L'Inferno in sei minuti*, che lo configurano come un originale prodotto intermediale di contaminazione tra l'immaginario dantesco e quello canzonet-

6. A questo proposito, il filosofo della tecnica Pietro Montani (2020) ha coniato l'etichetta di “scrittura estesa” per definire l'insieme di nuove abilità tecnico-scrittoriale che sono quanto mai necessarie, oggi, per realizzare contenuti di carattere audiovisivo sui Social e sul Web: si assisterebbe pertanto – secondo lo studioso – ad una nuova forma di alfabetizzazione, paragonabile nell'impatto a quanto realizzato nella storia proprio dall'introduzione della scrittura tradizionale.
7. Per un aggiornamento di queste osservazioni al contesto dominato dalla cultura visuale, rimando almeno a Ugenti, 2016.
8. <https://www.oblivion.it/chi-siamo/> (ultimo accesso: 6 settembre 2022).

tistico nostrano, dimostrando ancora una volta la versatilità, la proteiformità e l'attualità della cantica dantesca, nonché il suo carattere di materiale modellabile, particolarmente adatto a ri-mediazioni utili in contesti differenti e per pubblici diversificati.

2. FACCIAMO L'INFERNO

In *Facciamo l'Inferno* il gruppo ripropone la prima cantica della *Commedia* attraverso un modello di parodia musicale già impiegato dal Quartetto Cetra (per esempio nell'*Odissea*), ma con un'attenzione, un approccio al testo originale e un ri-uso dei materiali di partenza sostanzialmente diverso: nello spettacolo la narrazione è condotta attraverso scene-quadro, strutturate ciascuna intorno ad un personaggio dantesco (presente in uno specifico canto), che o si racconta in qualche modo, o mette in mostra le proprie vicende biografiche cantando una canzone più o meno nota (o più canzoni unite in un continuum musicale come se fossero una sola), il cui testo viene modificato e adattato alla vicenda letteraria.

La scelta delle canzoni di cui viene offerta la ri-mediazione non è mai casuale: la storia di Paolo e Francesca, per esempio, è riproposta sulle note di *Serenata rap* di Jovanotti (1994), che già a sua volta citava, nel testo, *If. V*, 103 (“Amor ch’a nullo amato amar perdona porco cane / lo scriverò sui muri e sulle metropolitane”), e de *Il mio canto libero* di Battisti-Mogol (1972), nel cui testo – anche questa volta, non a caso – si associa la libertà al sentimento amoroso. La sequenza è nettamente bipartita dal punto di vista musicale: nella prima parte si alternano quattro strofe formate da versi danteschi, ripresi pari pari e rappati sulle note di *Serenata rap*, pur con alcuni slittamenti ritmico-metrici – come versificazioni e segmentazioni differenti, o pause a metà emistichio (nello specifico, la prima strofa corrisponde a *If. V*, 73-81, la seconda a *If. V*, 82-89, la terza a *If. V*, 101-107, e la quarta e ultima a *If. V*, 108-123); le strofe sono poi intervallate da un segmento cantato sulle note del ritornello del brano di Jovanotti, che rimodula – pur mantenendo inalterati i segmenti verbali – il blocco di *If. V*, 100-105, facendolo diventare a tutti gli effetti un ritornello, e completando così la metamorfosi strutturale della cantica nel formato canzonettistico tradizionale (Sibilla, 2018, p. 143). Segue il testo.

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
 mi prese del costui piacer sì forte,
 prese costui de la bella persona
 che, come vedi, ancor, ancor non m'abbandona.

Oltre agli spostamenti e ad alcune elisioni, si segnala – rispetto al testo di Dante – l'iterazione dell'avverbio *ancor*, legata al rispetto della mascherina.⁹ Sul piano performativo, la scena è rappresentata come un duetto tra Paolo e Francesca, ricreando così la diegesi dantesca pur senza rispettare il monologo della sposa di Gianciotto Malatesta (anzi, la maggior parte dei versi sono messi in bocca a Paolo): non importa che vi sia aderenza dialogica rispetto al testo originale, contano soltanto l'operazione di mimesi performativa, e quella di riconoscimento da parte del pubblico, ottenuta sia tramite le riprese dei segmenti verbali, che grazie all'efficace ritornello cantato (questo sì, come nell'originale di Dante) da Francesca e alla scelta di rappresentare, sul finale (dopo che Paolo ha chiuso il libro galeotto), un bacio tra i due amanti.

Nella seconda parte della sequenza, quando viene traslato l'incontro d'amore dei due amanti, il rapporto con l'originale dantesco cambia: il testo verbale della canzone muta infatti completamente rispetto all'originale quando vengono intonate le note de *Il mio canto libero*, di cui sono invece mantenuti alcuni segmenti originali, soprattutto in clausola (“splende già nell'iride / degli occhi tuoi”, laddove l'originale recita “al di là del limite / degli occhi tuoi” – come si può notare, coincidono anche l'andamento prosodico e gli accenti); le riprese testuali dantesche vengono – di contro – ridotte drasticamente, e limitate soltanto a versi molto noti nell'immaginario collettivo (anche grazie al canone scolastico) come “la bocca mi baciò tutto tremante”, oppure nel finale della sequenza, quando lo stesso Paolo si rivolge agli spettatori – prima di baciare Francesca – con una parafrasi particolarmente colloquiale di altri due versi molto celebri del canto (“Galeotto 'sto libro eh! / Quel giorno più non vi leggemmo avanti”). La riproposizione dantesca risulta così particolarmente dinamica grazie alle differenti scelte musicali e prosodiche (da *Serenata rap* a *Il mio canto libero*, da segmenti rappati ad altri cantati o recitati), agli specifici adattamenti (versi della *Commedia* che diventano rap) e alle riprese di tessere verbali ben impresse nell'immaginario collettivo, assecondando così con forza il processo di riconoscimento da parte degli spettatori.

Quando le canzoni di partenza non sono molto note, l'operazione di riconoscimento è invece più complessa: così accade per esempio nella sequenza di *If. XXXIII* dedicata al Conte Ugolino, la cui vicenda è cantata sulle note di *Crapa pelada* del Quartetto Cetra, che per l'occasione diventa – per assonanza (e con rotacismo) – *Capa prelata*, con riferimento alla testa dell'arcivescovo Ruggeri. Anche in questo caso l'aderenza con il testo dantesco è significativa: il performer che veste i panni del Conte, prima dell'inizio della canzone, recita in un monologo integralmente i versi di *If. XXIII*, 13-21, per poi iniziare una performance canora nella quale dialoga, cantando, con altri performer, mentre

9. Per la nozione di *mascherina* in canzone, si rimanda almeno ad Antonelli, 2010; Zuliani, 2018.

mangia dalla testa di Ruggeri; il testo della canzone è modulato sull'originale del Quartetto Cetra più che su quello di Dante, come si può notare da questo breve confronto dei due incipit.

Crapa pelada (Quartetto Cetra)

A voi, miei signori
io voglio narrare la storia che tanto mi fa disperare:
son già sette mesi che vedo cadere
dal capo i capelli pian-pian.

Capa prelata (Oblivion)

A voi, miei signori
io voglio narrare la storia che tanto mi fa disperare:
son già sette giorni che sono rinchiuso
digiuno qui all'ultimo pian.

Oltre alla completa aderenza dei primi due versi, si notano anche l'aderenza quasi totale del terzo e l'identità della clausola nel quarto, con il troncamento finale di *pian* che si rende necessario non solo per rispettare la mascherina (in linea con una tendenza tipica della canzone *ancien regime*¹⁰ – il brano è del 1945), dal momento che in musica “spesso una frase musicale termina con l'accento sull'ultima nota” (Zuliani, 2009, p. 36), ma anche per ricreare quell'effetto di “forzata poetizzazione” (Antonelli 2010, p. 90) che non solo caratterizza la canzone italiana dell'epoca del Quartetto Cetra, ma contribuisce a creare in questo caso, presso il pubblico, una sorta di effetto-poesia che ben si confà ad una resa in musica e in canzone di un testo di Dante, poeta per eccellenza. Per esempio, nella prima parte interpretata dal coro vengono rispettati tutti i troncamenti del testo originale, ovviamente adattandoli alla vicenda narrata.

Crapa pelada (Quartetto Cetra)

Ma senti cosa dice
quel povero infelice,
non ti lamentar,
ma prova a cantar
con noi questa canzon.

Capa prelata (Oblivion)

Ma senti cosa dice
quel povero infelice,
non ti rosicar,
tu puoi pasteggiar
con noi per colazione.

10. Per questa tipologia di canzone in Italia, si vedano le riflessioni in Antonelli, 2010; Coletti & Coveri, 2017.

Come si può notare, sono del tutto assenti sintagmi danteschi, così come vengono evitati (come avverrà in tutto il quadro) i riferimenti politici di *If. XXXIII*. Le uniche tessere verbali che tornano dalla cantica infernale sono – ancora una volta – quelle più iconiche e maggiormente impresse nell'immaginario collettivo: al termine della prima parte parlata, il performer che interpreta Ugolino si lascia infatti andare ad un'imprecazione (“Maledetta la stirpe dei Ruggeri!”) in cui si lemmizza per la prima volta il nome dell'arcivescovo, indirizzando dunque lo spettatore nella comprensione dell'andamento della diegesi e nel collegamento con il testo di Dante; poi, la performance-quadro si conclude con una citazione diretta dall'*Inferno*, ossia il verso (forse) più noto di tutto il passo: “crapa pelata / più che il dolore / poscia potè il digiuno” (da *If. XXXIII*, 75, con l'inversione di *poscia* per ragioni metrico-ritmiche), peraltro già ripreso in canzone – sempre in veste parodica – da Fabrizio De André.¹¹

La scelta di questo brano, dunque, più che far scattare l'operazione di riconoscimento su un piano musicale e canzonettistico, è legata all'assonanza-consonanza (ottenuta tramite paronomasia) tra la *crapa pelada* del titolo del Quartetto Cetra e la *capa prelata* che parodizza la testa del Ruggeri di dantesca memoria: è la performance, in cui l'attore/Ugolino mangia dal cranio dell'arcivescovo – mentre in sottofondo gli altri Oblivion cantano il ritornello del brano originale (totalmente dissociato dal contesto infernale) –, che consente il riconoscimento dell'iconica sequenza dantesca – operazione peraltro rafforzata dall'incipit recitato e, soprattutto, dalla chiosa di *If. XXXIII*, 75.

Queste modalità di messa in scena e di riutilizzo del testo originale verranno maggiormente implementate, pur con una sincretismo ancora più marcata, nel mini-musical *L'Inferno in sei minuti*, che tuttavia godrà di un successo e di una fortuna decisamente maggiori di questo spettacolo.

3. *L'INFERNO IN SEI MINUTI*

In tutti i mini-musical a tema letterario degli Oblivion le strategie di ri-mediazione del materiale di partenza sono piuttosto simili a quelle sperimentate in *Facciamo l'Inferno*: a mutare – nel caso dell'*Inferno in sei minuti* in particolare – sono soprattutto: a) i rapporti intertestuali con la componente verbale, sia in relazione ai testi delle canzoni originali modificate, che nei confronti del testo dantesco e della modalità di narrazione condotta nel nuovo format; b) la coesione narrativa garantita dalla scelta del format del mini-musical, nonché

11. Che, nell'arcaizzante *Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers* (1963), scritta con Paolo Villaggio, canta così: “ma più dell'onore potè il digiuno / fremente l'elmo bruno / il sire si levò”, facendo riferimento al digiuno sessuale del sovrano negli anni della guerra contro i musulmani.

la sua specifica portabilità e adattabilità alle forme brevi del web (Montani, 2020).

Innanzitutto, la selezione dei canti oggetto della messa in scena è limitata: le mini-sequenze sono tratte in totale soltanto da otto canti (*If.* I, II, III, V, XV, XXVI, XXXIII e XXXIV), tutti appartenenti al canone dantesco proposto in ogni ordine di scuola, compresa la Secondaria di Primo Grado.¹² A differenza dello spettacolo precedente, la narrazione non è strutturata a quadri, ma intorno ad un filo conduttore unico incarnato dal *Dante-personaggio*, interpretato dall'unico performer che indossa un costume di scena vero (che rimanda peraltro all'iconografia dantesca tradizionale grazie all'abito rosso), e che non cambia personaggio nel corso di tutto il mini-musical.¹³ È lui il collante di una narrazione che, pur ignorando diversi canti dell'*Inferno* (e concentrandosi solo sull'incontro con personaggi particolarmente iconici e ben impressi nell'immaginario collettivo: Virgilio, Beatrice, Caronte, Paolo e Francesca, i sodomiti, i diavoli, Ulisse, il Conte Ugolino e Satana), mantiene una sua forte coerenza interna, data sia dall'unione dei segmenti canzonettistici senza soluzione di continuità – anzi, con una specifica attenzione alla contiguità testuale (come nel caso dei due brani di Battisti-Mogol, *I giardini di marzo* e *Non è Francesca*) –, che dalla performance dello stesso Dante. Un ulteriore elemento che garantisce la coesione narrativa è il carattere metatestuale dei testi verbali: in più occasioni infatti i performer si rivolgono direttamente al pubblico, rompendo la parete finzionale attraverso locuzioni argomentative (“parliam di sesso”, “parliam di Ulisse”) che presentano il mini-musical come una sorta di lezione animata, con riferimenti sia al carattere allegorico del poema dantesco (“in poche righe la poesia / ti mette già l'allegoria”, a commento delle prime terzine di *If.* I), che al canone scolastico stesso (“ma c'è un personaggio / che fan studiare a scuola”, in riferimento al Conte Ugolino).

Rispetto a *Facciamo l'Inferno*, i segmenti testuali prelevati dalla *Commedia* risultano molto ridotti. Innanzitutto, mancano molti versi iconici appartenenti a canti già oggetto della messa in scena (come l'iscrizione della porta dell'*Inferno* in *If.* III, 9, o i versi di *If.* V o di *If.* XXXIII ripresi invece in *Facciamo l'Inferno*), evitati forse per ragioni di sintesi estrema; laddove invece si cita testualmente il testo dell'*Inferno*, i prelievi sono limitati a poche parole: lo si può notare – per esempio – nella ri-mediazione del dialogo tra Caronte e i dannati in *If.* III, cantato sulle note di *Anima mia* (1973) dei Cugini di Campagna.

Anima pia,
torna a casa tua,

12. Per un approfondimento sulla questione, rimando almeno a Berardini, 2011; Quaini, 2017; Ciabattini & Marchesi, 2022.

13. Di contro agli altri Oblivion, che indossano soltanto un abito nero, integrandolo di volta in volta oggetti di scena e parrucche che cambiano per passare da un personaggio all'altro.

non spetta a te dover scontar la pena dura.
 Non c'è amnistia
 oltre questa prua,
 di rivider lo cielo non sperare più.

In questo passo, l'unico sintagma dantesco è “[ri]veder lo cielo” (*If.* III, 85), in cui si può notare il mantenimento dell'articolo determinativo maschile singolare *lo*, che contribuisce all'effetto arcaizzante della citazione, nonché il ricorso ad un sintagma molto noto nell'immaginario collettivo. Il resto del testo è invece soltanto liberamente ispirato al canto di Dante, con termini neanche mai usati in tutto *L'Inferno* (come *amnistia*). La citazione è dunque breve e fulminea, e si inserisce senza mostrare linee di sutura in un tessuto verbale che risulta modulato, più che sul testo di Dante, su quello della canzone (“Anima mia / torna a casa tua” recita l'incipit della hit dei Cugini di campagna), selezionata ancora una volta per assonanza paronomastica con un'espressione dantesca (“anime prave”, *If.* III, 84, diventa “anima mia/anima pia”): basta soltanto la sostituzione di un fonema in coppia minima per generare, istantaneamente, un crossover tra i due immaginari (letterario e canzonettistico). A volte addirittura è sufficiente il riferimento non ad un verso o ad una sua porzione, ma ad una sola parola: è il caso del secondo mini-quadro, modulato sulle note di *Alla fiera dell'Est* (1976) di Angelo Branduardi, selezionata sfruttando la polisemia del termine *fiera* (introdotto in *If.* I, 42), pur senza alterare sostanzialmente il testo originale del cantautore lombardo, che risulta dunque fortemente riconoscibile.

L'Inferno in sei minuti (Oblivion)
 C'è una fiera ad est
 e due ad ovest
 e il mio cammino avanzare non può.

Alla fiera dell'est (Branduardi)
 Alla fiera dell'est
 per due soldi
 un topolino mio padre comprò.

Anche in questo caso, il testo è ri-costruito a partire dalle clausole dei versi, che restano più o meno invariate (rimane sia “est” che la tronca finale del terzo verso realizzata nella voce del passato remoto), garantendo così il processo di riconoscimento.

Le canzoni del mini-musical, però, non sono considerate solo come testi verbali o musicali, ma soprattutto come performance: in questo caso, per esempio, inscenando l'incontro con Virgilio viene ri-creata – pur con modalità differente – anche l'iterazione che caratterizza la performance del brano

di Branduardi, in una strofa in cui tornano diversi (seppur brevi) segmenti di Dante (rimodulati liberamente su *If.* I, 68-75).

Dante:
 E se lo dici tu
 che sei il signore,
 che fu lombardo,
 che nacque sub Iulio,
 che visse a Roma
 sotto il buon Augusto
 che cantò di quel giusto
 figliuol d'Anchise
 che venne di Troia
 poi che fu combusta...

Virgilio:
 ...che al mercato mio padre comprò.

La chiosa finale, prelevata testualmente dal brano di Branduardi, da un lato garantisce l'effetto comico della sequenza (anche su un piano performativo), ma dall'altro ribadisce ancora una volta il processo di riconoscimento nei confronti del brano originale, laddove i riferimenti a Dante possono invece essere compresi anche tramite la citazione di segmenti poco iconici, ma il cui assetto linguistico arcaizzante (con l'espressione latina *sub Iulio*, *If.* I, 70, il tronco – con voce dittongata – in *figliuol*, *If.* I, 73, o l'arcaismo *combusta*, che in *If.* I, 75 è peraltro al maschile) garantisce presso il pubblico un effetto di poesia antica.¹⁴ Considerando le canzoni di partenza come performance, dal momento in cui “prendono nuova vita nell'esecuzione diretta di fronte a un pubblico” (Sibilla, 2018, p. 160), non sorprende allora che Caronte venga impersonato diegeticamente da un performer che indossa una parrucca riccia e folta che evoca la capigliatura di Nick Luciani, cantante dei Cugini di Campagna (o che come lui canti in falsetto), oppure che i sodomiti (*If.* XV) vengano interpretati da due performer con abiti e atteggiamenti effeminati sulle note de *I migliori anni della nostra vita* (1995) di quel Renato Zero che, negli anni Settanta, ha costruito il suo personaggio proprio intorno ad una fluidità sessuale sul piano performativo – cantando peraltro il ritornello del brano con uno scempiamento che realizza una sorta di polisemia e di paronomasia che risemantizza il brano originale (“i migliori ani / della nostra vita”).¹⁵

14. L'effetto di poesia che la canzone italiana garantisce presso il pubblico è il risultato di un'attesa di poesia che è stata oggetto di osservazione da parte di molti studiosi di settore (Renzi, 1991; Mengaldo, 1994; Coveri, 2017), che hanno messo a fuoco come intere generazioni abbiano soddisfatto il loro desiderio di poesia proprio con canzoni, soprattutto dei cantautori.
15. Si tratta di una tendenza alla contaminazione linguistica ben esemplificata in Italia tra gli anni Ottanta e Novanta (cfr. Coveri, 2011).

Se le rappresentazioni coreografico-visuali dei performer aderiscono dunque agli interpreti delle canzoni originali più che ai personaggi di Dante, di contro all'imperante (e condivisa) visualità della cantica infernale, a garantire un'adesione maggiore all'*Inferno* – in questo caso – non sono tanto le rappresentazioni dei personaggi stessi (fatta eccezione, come si è detto, per Dante), ma la presenza di correlativi oggettivi, sia verbali che ontologici o situazionali, che rimandano al testo di partenza. Nel caso della sequenza di Caronte, se ne può osservare – per esempio – uno per tipologia. Si veda il testo cantato sulle note de *I giardini di marzo*.

Dante:
Il Caronte passava
e a ogni uomo gridava:

Caronte:
“Dannati!”

Al termine del brano, dopo aver urlato “Dannati!” (correlativo verbale: termine che ha l'unica occorrenza nell'*Inferno* in *If. V*, 38, ma è utilizzato per definire tutti i puniti della cantica), Caronte colpisce Dante con un remo (correlativo ontologico che viene da *If. III*, 111, “batte col remo qualunque s'adagia”), e il sommo poeta sviene (correlativo situazionale che viene dall'explicit di *If. III*).

L'operazione condotta dagli Oblivion sembra quindi essersi mossa seguendo, allo stesso tempo, due traiettorie: una canzonettistica, ed una dantesca. Per quanto concerne le canzoni, sono stati selezionati dieci brani ben impressi nel paesaggio intermediale italiano (Locatelli & Mosconi, 2021), di cui: a) una risalente all'Ottocento, e appartenente al repertorio tradizionalmente condiviso della canzone napoletana (*Funiculi funiculà*, 1880); b) due agli anni Quaranta e Cinquanta – non a caso entrambe del Quartetto Cetra (*Nella vecchia fattoria*, 1949, forse il brano più iconico del gruppo – e non a caso trasportato come incipit, sfruttando l'assonanza tra la diastole originale del titolo dell'opera di Dante – *Commedia* – e il termine *fattoria*; e *Che centrattacco*, 1959, che diventa per assonanza fonica e metrico-sillabica *Che contrappasso*); c) quattro agli anni Sessanta e Settanta, il ventennio di nascita della canzone italiana contemporanea (in ordine di occorrenza: *Alla fiera dell'Est*, 1976; *Ricominciamo*, 1979; *I giardini di marzo*, 1972; *Non è Francesca*, 1969); d) tre agli anni Novanta (*I migliori anni della nostra vita*, 1995; *Alta marea*, 1991; *Con te partirò*, 1995). Si asseconda così un principio di “varietà generazionale” (Bertoloni, 2021, p. 79) che viene sollecitato spesso quando si ricorre al patrimonio canzonettistico italiano, e che permette il riconoscimento da parte di una fetta di pubblico il più possibile ampia, compensando anche brani meno noti, come *Che centrattacco* del Quartetto Cetra (la cui resa leitmotivica rende in realtà il motivetto ben

inserito all'interno di tutto il mini-musical). In parallelo, le canzoni vengono scelte sulla base delle assonanze con i canti di Dante che si vogliono riprodurre: assonanze che vanno dalla banale ripresa di un nome ("Ti stai sbagliando, hai visto chi c'è? / Paolo e Francesca", cantano i due peccatori di *If. V* sulle note della hit di Battisti), a processi narrativi più complessi ("Son defunto perché / c'era l'alta marea" racconta Ulisse a Dante, rifacendosi a Venditti). La messa in scena performativa, poi, funge da collante tra i due immaginari che entrano in collisione, dimodoché i piani non risultino mai staccati, ma sempre fortemente aderenti l'uno all'altro con naturalezza.

Non importa dunque che vi siano sequenze interamente prive di segmenti testuali danteschi (come quella di Paolo e Francesca, dei sodomiti, di Ulisse o del Conte Ugolino): nella realizzazione di questo prodotto è fondamentale che la relazione tra il testo canzonettistico e la *Commedia* sia ottenuta tramite vaghe somiglianze, assonanze o differenti segmentazioni ("conte Ugolino" sfrutta la segmentazione differente dell'incipit di *Con te partirò* [Andrea Bocelli, 1995], "Con te / partirò", che diventa "Con-te / Ugolino", fortemente riconoscibile anche senza la tronca finale, e nonostante l'aggiunta di una sillaba sia musicale che verbale nel secondo verso), e che i personaggi rappresentati siano fortemente codificati nell'immaginario collettivo, risultando così immediatamente associabili all'opera di Dante, e talvolta relazionandoli perfino con elementi contemporanei del paesaggio intermediale, come il riferimento – nel blocco di Paolo e Francesca – al romanzo *Tre metri sopra il cielo* (e al relativo lucchetto – un altro correlativo oggettivo ontologico), che per l'occorrenza diventa "tre metri sotto terra", o come l'esclamazione di Dante nei confronti di Ulisse, che cita l'ormai proverbiale frase ("vada a bordo, cazzo!") rivolta al comandante Schettino della Costa Concordia, affondata nel gennaio 2012 (inserita nel mini-musical nella versione del 2013 pubblicata su YouTube).

È proprio il connubio tra elementi attualizzanti (come questi ultimi), che irrompono nella messa in scena garantendo l'effetto-parodia (come Beatrice che appare con una parabola per indicare la strada a Dante – da *If. II*), elementi arcaici provenienti dal testo della *Commedia* (reali o apparenti), personaggi iconici, situazioni molto note dell'universo dantesco, melodie, testi e performance impressi nell'immaginario collettivo, che gli Oblivion riescono a perpetuare il mito dell'*Inferno* in forma sincretica in un prodotto adattabile al web, che assume la forma di una sorta di bigino di natura scolastica (d'altronde, "c'è un personaggio / che fan studiare a scuola / è assai famoso / per la sua fame": così i performer presentano in coro, sulle note del classico di Venditti, il conte Ugolino).

CONCLUSIONI

Già ne *I promessi sposi in dieci minuti* gli Oblivion non nascondevano uno scopo sostanzialmente sintetico del loro lavoro, nonché uno specifico target di riferimento, ossia quegli individui che sono stati tempo fa (o lo sono tutt'ora) studenti, e che hanno in qualche modo “sofferto” o addirittura “subito” la lettura del libro di Manzoni.¹⁶ L'incipit infatti, sulle note di *Ti amo* (Umberto Tozzi, 1977), recita proprio così: “Sul ramo / del lago di / Como / inizia quel / tomo / che ti devasta con i suoi trentotto capitoli”; per poi proseguire più avanti, sulle note di *Luci a san Siro* (Roberto Vecchioni, 1971): “Scrive Manzoni / per i seccchioni”, etc. Non a caso, dunque, i mini-musical letterari rientrano, in un secondo momento, nel *Sussidiario* del gruppo, spettacolo pensato come compendio postmoderno di discipline, con un intento al contempo sia divulgativo che dissacratorio, presentando la realtà stessa come forma di parodia.

La trasposizione dantesca è tuttavia l'unica – rispetto alle altre ri-mediazioni letterarie degli Oblivion – che non solo non è presentata nel suo carattere “oppressivo”, ma in cui si segnalano segmenti verbali ripresi dall'opera originale (fatta eccezione per la trasposizione manzoniana dell'iconico verso del primo capitolo de *I promessi sposi*: “a proposito di un certo matrimonio che non s'ha da far”): citare Dante, dunque, non solo non è qualcosa di “noioso”, ma vuol dire – in qualche modo – citare *anche* i suoi versi, oltre – ovviamente – ad evocare l'immaginario visivo o la narrazione portata avanti nella *Commedia*. Dalla breve analisi condotta in queste pagine, si può dunque riflettere sulle modalità con cui il gruppo si avvicina alla materia dantesca.

Innanzitutto, facendo ricadere la scelta su personaggi e canti ben impressi nell'immaginario collettivo (e nel canone scolastico), si attinge ad un repertorio potenzialmente conosciuto da parte degli spettatori, perpetuando tuttavia, nello stesso tempo, il medesimo canone, ed offrendo una semplificazione che tende a ridurre la *Commedia* (in questo caso *l'Inferno*) a pochi personaggi e a poche vicende; tuttavia, la specifica modalità di rilocalizzazione e di ri-mediazione dell'opera del poeta fiorentino, grazie al ricorso agli stilemi del musical e del teatro-canzone (e facendoli virare verso un prodotto ibrido che sfrutta elementi formali della canzone pop[ular] e della scrittura audiovisiva delle forme brevi per il web), offre un approccio ludico particolarmente adatto a sintetizzarne i contenuti essenziali, e a far imprimere negli occhi e nelle orecchie degli spettatori sia la vicenda dantesca, che persino alcuni suoi versi più o meno noti (il mini-musical si conclude, come è prevedibile, citando *If. XXXIV, 139*, con un'inversione obbligata per rispettare la mascherina e la tronca in clausola:

16. Analogo intento si ha nel mini-musical *Pinocchio in sei minuti*, in cui i performer cantano in coro, nell'incipit: “Scriveva un libro Collodi in toscano / per rovinare l'infanzia dei bambini”, nel quale, oltre all'ironia, si coglie – comunque – una specifica volontà nel restituire la rilevanza storica e sociolinguistica del libro in questione.

“le stelle a riveder / cuniculi cuniculà”). Il formato del mini-musical, rispetto all'impianto teatrale tradizionale di *Facciamo l'inferno*, risulta dunque più adatto nello sfruttare la specifica modalità di dialogo con il panorama intermediale, garantita non tanto dai riferimenti all'opera letteraria, ma soprattutto dalle *canzoni*: sono proprio le canzoni, infatti, quelle schegge note e impresse nell'immaginario collettivo con cui si può giocare e che si possono manipolare; se gli spettatori non riconoscono i brani, difficilmente l'effetto comico e parodico risulterebbe riuscito. Canzoni che vanno a formare un'unica canzone lunga, in cui la narrazione dell'*Inferno* appare completa e sviluppata in tutto il suo arco: dall'incipit di presentazione, di ascendenza scolastica (con il Dante-personaggio che si perde nella selva), fino all'incontro con Satana e all'uscita dall'inferno per rivedere le stelle.

La cantica dantesca risulta allora ancora oggi dotata di un appeal sfruttabile da tutte quelle pratiche di ri-mediazione multiple che caratterizzano l'attuale scenario mediale. Laddove però queste pratiche sono guidate da intenti, velleità e abilità artistiche (come nel caso degli Oblivion), il risultato può essere particolarmente originale, e coinvolgere nello stesso tempo differenti tipi di pubblici (sia chi conosce Dante, che chi non lo conosce a fondo, che – anzi – potrebbe impararne alcuni contenuti proprio grazie alla visione del mini-musical), con – sostanzialmente – un unico intento di fondo: attraverso il “gioco strutturale dell'ibridazione” (Ragone, 2014, p. 28), garantito dal paradigma postmoderno e dalla condizione postmediale, portare “Dante nel mondo al di là delle fissità e degli stereotipi” (Frosini & Polimeni, 2021, p. 6), rendendolo così accessibile attraverso nuovi formati e nuove pratiche di natura intermediale che possono anche essere re-interpretate, a loro volta, dagli spettatori.¹⁷ In questo modo, Dante si può non solo leggere, ma anche cantare, recitare e interpretare; inoltre, chi già conosce questi passi può riderci su grazie alle nuove parodie; chi non li conosce può invece scoprirli, e – chissà mai – anche incuriosirsi, andando a recuperare i testi originali, per cercare quelle citazioni che – nel frattempo – sono diventate, semplicemente, i versi di una canzonetta di un breve musical.

BIBLIOGRAFIA

- Abruzzese, A. (2001). *L'intelligenza del mondo: fondamenti di storia e teoria dell'immaginario*. Roma: Meltemi.
 Abruzzese, A., & Pezzini, I. (2004). (Edd.). *Dal romanzo alle reti. Soggetti e territori*

17. Non a caso, gli Oblivion caricano sul loro canale YouTube le basi karaoke delle loro parodie letterarie, dando così la possibilità al pubblico di impersonarle e di rappresentarle dal vivo in occasioni differenti, alimentandone sostanzialmente anche la circolazione.

- della grande narrazione moderna. Torino: Testo&Immagine.
- Alighieri, D. (1991). *Divina Commedia*, A. M. Chiavacci Leonardi (Ed.). Vol. 1. *Inferno*. Milano: Mondadori.
- Antonelli, G. (2010). *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*. Bologna: Il Mulino.
- Antonelli, G. (Ed.). (2021). *Dante: un'epopea pop*. Cinisello Balsamo: Silvana.
- Antonelli, G., & Milone, F. (2021). *Dante pop*. In Polimeni, G., & Frosini, G. (Edd.). *Dante, l'italiano* (pp. 195-202). Firenze: Accademia della Crusca, goWare.
- Attardi, G. (2021). *Dante rockstar: l'influenza del Sommo Poeta nella storia della musica pop*. Roma: Contamina.
- Berardini, V. (2011). Il canone scolastico dantesco. *Critica del testo*, 14, 3, 103-117.
- Bertoloni, L. (2021). Per una riflessione intorno al valore documentario della formacanzone: l'Italia che canta in pandemia. *AIDAinformazioni*, 39, 1-2, 63-88.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (2000). *Remediation: understanding new media*. London-Cambridge: Mass-Mit Press.
- Chegai, A., Piperno, F., Rostagno, A., & Senici, E. (Edd.). (2017). *Musiche nella storia: dall'età di Dante alla Grande Guerra*. Roma: Carocci.
- Ciabattoni, F. (2017). Dante and Italy's Singer-Songwriters. *Italian Quarterly*, 54, 61-80.
- Ciabattoni, F., & Marchesi, S. (Edd.). (2022). *Dante Alive: Essays on a Cultural Icon*. New York: Routledge.
- Coletti, V., & Coveri, L. (2017). *Da San Francesco al rap: l'italiano in musica*. Roma: Gedi.
- Coveri, L. (2011). *Le canzoni che hanno fatto l'italiano*. In Benucci, E., & Setti, R. (Edd.). *Italia linguistica: gli ultimi 150 anni. Nuovi soggetti, nuove voci, un nuovo immaginario* (pp. 177-188). Firenze: Le Lettere.
- Coveri, L. (2021). *Dante nelle canzoni*. In Polimeni, G., & Frosini, G. (Edd.). *Dante, l'italiano* (pp. 203-220). Firenze: Accademia della Crusca, goWare.
- Del Gaudio, V. (2019). Amleto sulla fune. Le performance pop di Achille Lauro. *Studi culturali*, 3, 413-428.
- Del Gaudio, V. (2020). *Théatron: verso una mediologia del teatro e della performance*. Milano: Meltemi.
- Deriu, F. (2013). *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'era della riproducibilità tecnica*. Firenze: Le Lettere.
- Dusi, N. (2015). *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*. Milano: Mimesis.
- Epifani, M. A., & Gargano, T. (2022). *La musica e Dante: classica pop rock*. Bari: Progedit.
- Gargano, T., & Cotugno, A. M. (2016). *Dante pop: romanzi, parodie, brand, canzoni*. Bari: Progedit.
- Gargano, T. (2018). *Dante pop. Canzoni e cantautori*. Bari: Progedit.
- Gargano, T. (2021). *Dante pop e rock*. Bari: Progedit.
- Locatelli, M., & Mosconi, E. (Edd.). (2021). *Italian pop. Popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*. Milano-Udine: Mimesis.
- Mengaldo, P. V. (1994). *Il linguaggio dei mezzi di comunicazione di massa: la canzone*. In Coveri, L. (Ed.). (1996). *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana* (pp. 79-80). Novara: Interlinea.
- Montani, P. (2020). *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*. Milano: Meltemi.
- Ortoleva, P. (2022). *Il secolo dei media. Stili, dinamiche, paradossi*. Milano: Il

- Saggiatore.
- Pantalei, G. C. (2016.). *Poesia in forma di rock: letteratura italiana e musica angloamericana*. Roma: Arcana.
- Quaini, A. (2017). *La Commedia nella società e nella scuola italiana*. In Szymanowska, J., & Napiórkowska, I. (Edd.). *Dante dei moderni: la Commedia dall'Ottocento ad oggi. Saggi critici* (pp. 369-378). Vicchio: LoGisma.
- Renzi, L. (1991). *La poesia a scuola e fuori dalla scuola*. In Coveri, L. (Ed.). (1996). *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana* (pp. 75-77). Novara: Interlinea.
- Ragone, G. (2014). For a Mediology of Literature. McLuhan and the Imaginaries. *Between*, 4(8). doi: <https://doi.org/10.13125/2039-6597/1304>.
- Ragone G., & Tarzia, F. (2004). *Mutazioni: la letteratura nello spazio dei flussi*. Napoli: Liguori.
- Sibilla, G. (2018). *I linguaggi della musica pop*. Milano: Bompiani.
- Ugenti, E. (2016). *Immagini nella rete: ecosistemi mediali e cultura visuale*. Milano-Udine: Mimesis.
- Vittorini, F. (2019). *Nuove narrazioni mediali. Musica, immagine, racconto*. Bologna: Pàtron.
- Zuliani, L. (2009). *Poesia e versi per musica*. Bologna: Il Mulino.
- Zuliani, L. (2018). *L'italiano della canzone*. Roma: Carocci.