

la rivista di **en**gramma
2017

147-149

La Rivista di Engramma
147-149

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 147-149
anno 2017

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **147-149** anno **2017**

147 luglio 2017

148 agosto 2017

149 settembre 2017

finito di stampare febbraio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-31494-26-7
ISBN digitale 978-88-31494-27-4

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6 | *147 luglio 2017*

78 | *148 agosto 2017*

162 | *149 settembre 2017*

149

settembre **2017**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 149

Agnoletto | Capriotti | Fenzi | Lollini | Paolucci | Pisani
Sacco

CASI DI MALINCONIA

A CURA DI DANIELE PISANI E DANIELA SACCO

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

© 2019

edizioni**engramma**

La Rivista di Engramma n. 149 | settembre 2017

www.engramma.it

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

this is a peer-reviewed journal

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 7 | CASI DI MALINCONIA
Daniele Pisani, Daniela Sacco
- 11 | QUALCHE NOTA SULL'*ACEDIA* DI PETRARCA
Enrico Fenzi
- 23 | "QUASI STUPIDA LAETITIA"
Fabrizio Lollini
- 31 | MALINCONICO, EROICO, CIMONE INNAMORATO.
Sara Agnoletto
- 47 | BRITISH POETS AND AMERICAN ROCKSTARS
Maurizia Paolucci
- 61 | "OR ALL THIS LOVE WILL BE IN VANE"
Luca Capriotti
- 73 | IL 'SORRISO' DI MELENCOLIA?
Alberto Giorgio Cassani

“OR ALL THIS LOVE WILL BE IN VANE”

L'IRRECUPERABILE E LA MALINCONIA NEI RADIOHEAD

Luca Capriotti

I

Tristezza e malinconia sono lontane tra loro, sia nelle rispettive definizioni etimologiche, sia nella storia culturale dei termini; la seconda, per i Greci antichi, poteva anche connotare il genio – nelle attività intellettuali come in quelle concrete; e uno squilibrio di umore nero determinerebbe le passioni e gli eccessivi entusiasmi della giovinezza tanto quanto le apatie della vecchiaia. Ma la malinconia è riaffiorata spesso nella storia della cultura, fino agli studi psicoanalitici – anche in rapporto alla mania – da Freud a Foucault.

Scendendo però nell'uso del linguaggio comune, si tende a sovrapporre le valenze significative di triste e malinconico, quando, in realtà, i due termini stazionano anche visti astoricamente in campi semantici distinti, sebbene spesso a contatto. La tristezza, sentimento che denuncia una forte afflizione, causata nella maggior parte dei casi da un evento esterno, al di fuori della persona, ma che collima con essa fino a provocare sensazioni spiacevoli, non imprigiona l'individuo che ne soffre dentro una dimensione tesa a contemplare i fantasmi del passato. Per quanto possa far esplodere momenti di estrema sofferenza, essa resta uno stato emotivo passivo, in quanto consiste in un fenomeno emozionale che prende vita dallo scontro con un fattore di forza maggiore, il quale esercita la propria intensità in maniera attiva. Come in una reazione chimica ci troviamo di forte a un agente che, nel momento in cui sviluppa una reazione con un altro, ne cambia la struttura e la forma, conferendogli delle caratteristiche inedite che lo andranno a definire in modo diverso rispetto a prima.

Il sentimento della tristezza può anche essere determinato dall'approccio usato da un singolo individuo per esorcizzare un evento negativo: una forma tipica può essere non riuscire a reagire in modo propositivo di fronte a un evento di causa maggiore.

La designazione che si propone decade immediatamente, come detto, nel linguaggio popolare, laddove si tende a definire tutto ciò che riflette uno stato d'animo malinconico come – appunto – triste. Ma la malinconia è uno stato dell'essere diverso dalla tristezza, nonostante, in una certa misura, l'uno dipenda dall'altro e, in un certo senso, facciano parte entrambi della stessa sfera emotiva. Tuttavia il moto vitale che smuove queste frequenze non è della stessa linearità: la malinconia getta spesso il proprio sguardo colmo di mestizia al passato (talvolta però anche al futuro, negando comunque la possibilità di convivere col presente), rivolgendosi alla contemplazione di ciò che è stato o che non fu mai realizzato, in una situazione riflessiva che è successiva a (o al limite precede) un'azione. Si può dire che entrambe facciano parte dello stesso campo sentimentale, benché l'una si adagi quasi sempre su un avvenimento contingente alla sofferenza e l'altra provi a riprendere con la mente e con i sensi i residui che il tempo non è riuscito completamente a cancellare. Da questa scissione, che potremmo dire comportamentale, emerge una radicale diversità: mentre la tristezza si colloca nel presente (o nell'immediato passato), la malinconia sprofonda quasi sempre in ricordi più remoti, che la stessa memoria conscia talora fatica a ricordare; e così, la malinconia riesce talvolta a carpire il passato capziosamente, dal momento che addiziona tanti pezzi di rimembranza scollegati tra loro, intenzionata quasi ad allestire un *cabinet d'amateur* della memoria.

II

Questa equivocità terminologica, su cui mi sono voluto soffermare a modo di introduzione, è tornata recentemente in auge a seguito dell'individuazione di quale fosse la canzone più triste, ma anche più malinconica (allo stesso tempo, per riprendere le citazioni in italiano di questa proposta critica), dei Radiohead, di cui vorrei esaminare alcune tematiche in relazione a realtà convenzionalmente ritenute più alte: sia per evidenziare il ruolo che la *band* ha assunto all'interno del panorama musicale contemporaneo, sia per meglio collocare il cosciente e voluto spessore culturale che evidenzia la loro produzione, e in specifico il brano con cui andrò a chiudere.



I membri della *band* al completo: Thom Yorke, John Greenwood, Ed O'Brien, Colin Greenwood e Philip Selway.

A differenza di molti gruppi, i membri dei Radiohead – formati nel 1985 con altro nome, che poi mutarono nel 1992 – ebbero un *imprinting* culturale umanistico: Thom Yorke, *leader* del gruppo, studiò letteratura inglese presso la University of Exeter; Colin Greenwood ha frequentato i corsi di Modern American Literature presso il Peterhouse College a Cambridge; Philip Selway ha approfondito gli studi in letteratura e storia presso la John Moores University di Oxford; infine Johnny Greenwood intraprese un *master* in musica e letteratura alla Brookes University, sempre a Oxford. Questi primi riscontri annunciano la portata letteraria del gruppo, il quale si diversifica notevolmente dalle classiche *rockband*, dedite soprattutto a prestare attenzione all'espressionismo strumentale.

Nel caso dei Radiohead alla cura maniacale per un suono innovativo si affianca lo spirito letterario di Yorke. Dalla filigrana dei testi del cantante di Oxford emergono rimandi alla tradizione britannica, da Orwell ad Huxley, definendo un immaginario popolato da un regime dispotico, abitato da individui alienati, spaesati ed estranianti da presenze di plastica. L'onnipresenza di Orwell si manifesta praticamente in ogni singolo lavoro della *band*, ma il richiamo più esplicito si coglie soprattutto nell'album *Hail to the Thief*, pubblicato il 9 giugno 2002, in particolare per quello che riguarda la canzone di apertura. $2 + 2 = 5$. Il testo riprende l'imposizione elargita dal Grande Fratello di 1984, volta sia a far passare per risultato matematico ciò che non lo è, sia a plasmare le coscienze di quel mondo fittizio. L'assurda matematica formula, *two plus two equals five*, è una nozione così prevalente nella cultura occidentale che si è riversata anche

nelle osservazioni sul *Panopticon* elaborate da Foucault in *Sorvegliare e punire*.

Le fobie postmoderne – e l’iterazione insita nel postmoderno, è bene dirlo qui, è come noto anch’essa legata alla malinconia del già detto e del già fatto – subentrano con insistenza a partire dalla prima traccia di *Ok Computer* (1997), album tutt’ora considerato una pietra miliare del *rock* di tutti i tempi. *Airbag* descrive la ripulsa da parte di Yorke nei confronti delle automobili, a monte di un incidente avvenutoogli in giovane età: “In a deep deep sleep of the innocent / I am born again / In a fast german car / I’m amazed that I survived / an airbag saved my life”. A fare da sfondo a questo disastroso avvenimento, prodotto dal connubio uomo-macchina, si staglia la minaccia nucleare (“In the next world war”) tenuta in gioco dalle potenze politiche estremiste, tanto da diventare una preoccupazione reale verso la quale le paure dell’uomo postmoderno si concretizzano. Paure che sfociano nella sfiducia verso il progresso industriale, a partire dalla catena di montaggio di Ford. Anche se le prime automobili non presentavano al loro interno dispositivi di sicurezza studiati per minimizzare gli effetti prodotti da un incidente, col passare degli anni le cose sono cambiate. Alcuni inserti pubblicitari fanno leva sulla presunta o certa sicurezza garantita dai propri autoveicoli, muniti di ABS, ESP, TCS, ISA di ultimissima generazione, ma che spesso cessano di funzionare al primo guasto elettronico. Così la progettazione di una macchina sicura, veloce e confortevole, e quindi la costruzione di un’illusione di sicurezza, finisce per essere una strategia di *marketing*, allo scopo di far lievitare le vendite.

Paranoid Android, seconda traccia che prende le mosse da uno dei protagonisti del romanzo fantascientifico di Douglas Adams, *Guida galattica per gli autostoppisti*, è forse il punto focale nel quale sono concentrate tutte le tematiche dell’intero album. La composizione è ispirata alla struttura di *Happiness Is A Warm Gun*, traccia contenuta nel *White Album* (1968) dei Beatles, la cui tripartizione sarà ripresa anche da Marc Bolan in *Raw Ramp* (1971) e dai Queen in *Bohemian Rhapsody* (1975). A livello strutturale si presentano come tre differenti sequenze sonore innestate le une sulle altre. Quello che resta dei Beatles è la combinazione di acustica leggiadria ed elettrica brutalità. A livello testuale invece emerge in entrambi i testi il disfaccimento di un mondo – il nostro – insano, definito mediante immagini di alienazione che vedono l’individuo confrontarsi con un’idea di ricchezza stereotipata, simile, per certi versi, agli spazi adornati dagli oggetti prodotti dall’industria capitalistica narrati nelle pagine di *Rumore Bianco*

di Don DeLillo. Credo che ad esemplificare il nucleo tematico delle *lyrics* possa essere presa la frase: “Kicking, squealing Gucci little piggy”. Dalla singola parola *piggy* si trasmette il significato all’intera sequenza, poiché essa, nella storia della musica popolare, è stata investita di un significato critico nei confronti della borghesia. Per citare alcuni esempi, la canzone *Piggies* di George Harrison, contenuta nel *White Album*, è un sarcastico assalto a questa classe. Ma gli echi prodotti da questa semantica giungono persino alle orecchie di Roger Waters, che nell’album *Animals* (1977) dipinge un’umanità animalesca, debitrice delle *Fattoria degli Animali* di Orwell. Ed è a questo punto che Yorke invoca una pioggia cadente dall’alto (“Rain down, rain down / Come on rain down on me / From a great height”) volta a purificare l’alienato individuo postmoderno, distratto dai futili prodotti di massa e dai ronzii prodotti da essi. La metafora biblica, di una redenzione attraverso il bagno nelle acque sante, si esplicita nel finale: “God loves his children, yeah”.

La desolante (malinconica?) solitudine incrociata alla velocità dell’epoca contemporanea trova la propria conclusione nella traccia finale dell’album: *The Tourist* segue i sentieri tracciati dai Pink Floyd in *Wish You Were Here* (1975). Qui il narratore sta percorrendo uno spazio a velocità elevatissima che lo stesso Colin Greenwood ha spiegato essere il movimento che la vita contemporanea impone all’umanità – “At a thousand feet per second.” Il ritmo imposto dal consumismo va in pausa appena subentra il ritornello: “Hey man, slow down, slow down / Idiot, slow down, slow down”. E la musica, composta da Johnny Greenwood, ubbidisce alle parole scritte da Thom Yorke.



I Radiohead in concerto a Boston (2012).

Si è detto che con *Ok Computer* la musica *rock-pop* sia giunta al capolinea. In parte è sicuramente dovuto all'amalgamazione, articolata in dodici tracce, tra testi e musica. Ne è uscito un *concept album* sull'atteggiamento *blasé* dell'umanità computerizzata, sostenuto da partizioni strumentali che, assieme a quelle testuali, dialogano semanticamente e concorrono a stabilire un unico significato, a conferire un solo senso a tutto. D'altra parte i Radiohead hanno saputo attingere alla grande tradizione della musica *made in England* ed elaborare una personale sintesi, che dal sordo-cieco *Tommy* (1969) arriva ai nostri giorni. In conclusione è evidente che già al terzo album il gruppo di Oxford presenta quelle caratteristiche extratestuali e culturali 'alte' che saranno approfondite fino alle ultime uscite, come dimostra il testo *Burn the Witch* (2016).

Per esempio, a condurre le scorribande testuali verso il Medioevo italiano, un ruolo considerevole lo rivestì l'ex moglie di Yorke, Rachel Owen, esperta della fortuna pittorica dell'icastico immaginario di Dante e della ricezione del testo trecentesco nell'ambito delle arti figurative. Il dialogo tra la *band* di Oxford e la *Commedia* complessivamente comprende due album, che hanno segnato gli sviluppi della scena musicale mondiale, fungendo da traghettatori verso le sonorità elettroniche, durante una fase in cui una lettura obbligata del gruppo fu *No-logo* di Naomi Klein. A seguito della pubblicazione di *Kid A* (2000) e aprendo la pagine iniziale del sito della *band*, l'utente si sarebbe trovato di fronte all'esatta traduzione in inglese dei versi 46-55 del canto XXIV dell'*Inferno*. Anche se i temi del nuovo lavoro sono simili a quelli elaborati in *Ok Computer* (alienazione dovuta alla disumanizzazione tecnologica) *Kid A* sfida i modi di costruzione narrativa. Nel 1997, del mondo elettronico erano stati registrati gli effetti; ora, con il nuovo lavoro, tutta la *band* si digitalizza, persino la voce di Yorke, la quale approda nel regno descritto da Walter Benjamin: l'età della riproducibilità tecnica. La spersonalizzazione è compiuta e le macchine hanno vinto. Con questo *step*, il gruppo espande il loro suono con l'uso di differenti strumenti oltre le convenzionali chitarre, bassi e batterie della *rock music*. Queste sperimentazioni si resero visibili su *Ok Computer* con l'impiego del *mellotron*, ma sicuramente quello che rappresenta la fattura dello stile di *Kid A* è l'utilizzo di nuove forme di tecnologia più aggiornate. In merito allo *storytelling*, che tiene insieme tutte le tracce, gli elementi specifici possono essere localizzati in una globale e drammatica azione, in cui uno pseudo-protagonista è definito all'interno di uno spazio negativo. Di tutte le tracce dell'album *Idioteque* riprende da vicino la copertina del disco ("Ice age coming / Ice age coming / Throw it

in the fire / Throw it in the fire / Throw it on the”) nella quale è descritto un paesaggio inumano, abitato da montagne spettrali di ghiaccio e di fuoco. È questo il *climax* dell'intero lavoro (“Who’s in a bunker? / Who’s in a bunker? / Women and children first / And the children first / And the children”), uno scenario apocalittico, da next world war, che forse troverà pace nella narcotica rassegnazione di *Motion Picture Soundtrack*, ultima traccia dell’album:

Red wine and sleeping pills
 Help me get back to your arms
 Cheap sex and sad films
 Help me get where I belong
 I think you’re crazy, maybe
 I think you’re crazy, maybe
 Stop sending letters
 Letters always get burned
 It’s not like the movies
 They fed us on little white lies
 I think you’re crazy, maybe
 I think you’re crazy, maybe
 I will see you in the next life.



I Radiohead durante la campagna promozionale di *OK Computer* (1997).

III

Un anno dopo, con l’uscita di *Amnesiac* (2001), Yorke si cimenta direttamente con la modulazione degli elementi tratti dall’incontro con il testo dantesco. *Pyramid Song* non è altro che la prova definitiva dell’attenzione mostrata da Yorke nei confronti del poeta fiorentino, un’attenzione verso

quel retroterra culturale che si riconfermerà anche in *Weird Fishes* (2007), il cui testo, in particolare per quello che riguarda la sfera della vista (“In the deepest ocean / Your eyes they turn me”), rinviano poi in un certo modo a *Veggio negli occhi de la donna mia* di Guido Cavalcanti.

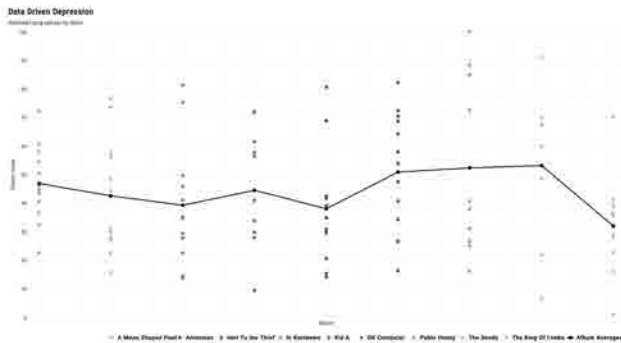
Il testo di *Pyramid Song* deve essere riportato per esteso, costituendo per l'appunto un'esemplificazione del portato letterario della *band*, e un esempio di “malinconia” nel senso di sentimento esterno alla contingenza temporale, richiamandosi esplicitamente a ciò che è stato e a ciò che sarà o potrebbe essere:

I jumped in a river and what did I see?
Black-eyed angels swam with me
A moon full of stars and astral cars
All the figures that I used to see
All my lovers were with me
All my past and futures
and we all went to Heaven in a little rowboat
There was nothing to fear, nothing to doubt.

I “*Black-eyed angels*” hanno un corrispettivo che considero stringente con i *black angels*, i demoni danteschi delle traduzioni inglesi della *Commedia*; invece l'emersione di una luna piena di stelle e carri astrali richiama gli ultimi versi dell'*Inferno*, in cui dopo il capovolgimento Dante può finalmente alzare lo sguardo e “riveder le stelle”. Anche nel viaggio ultraterreno postmoderno Yorke compie degli incontri con tutte le persone (le anime incontrate da Dante sono tradotte in inglese con *shades* o *figures*) che un tempo, nella vita terrena, ha conosciuto. Tuttavia è con “and we all went to Heaven in a little Rowboat” che si conclama la dipendenza dal testo dantesco. La navicella oxoniense è quasi certo ricalchi le tante metafore sulla navigazione che costipano la *Commedia*.

La personalità di Rachel Owen è legata anche alla canzone che lo studio condotto dall'esperto di dati, e *blogger*, Charlie Thompson ha stabilito essere, come ho detto sopra, la più triste e malinconica dei Radiohead. A ricevere questo non propriamente solare riconoscimento è stata *True Love Waits*. Il criterio di selezione, molto complesso e basato su una serie di dati sia musicali che testuali, dipende dal cosiddetto concetto di “densità lirica” elaborato da Myles Harrison, che equivale al numero di parole per canzone e alla lunghezza della traccia, che viene poi tradotto in un “indice di tristezza” – *Gloom index* – ottenuto prendendo la media e la percentua-

le di parole “tristi” per traccia. Nonostante il procedimento presenti una regolazione sistematica e razionale, a mio modo di vedere non recepisce globalmente l’aspetto complessivo delle tracce dei Radiohead, visto che sembra non contemplare allo stesso livello, pur in qualche modo considerandolo, l’accompagnamento musicale, che viene valutato anche sulla base delle statistiche di Spotify.



Il grafico elaborato dal *blogger* Charlie Thompson.

Attraverso questa schematica metodologia è emersa anche la canzone che ha ottenuto l’indice più alto, diventando automaticamente la più felice dell’intera discografia del gruppo inglese. *15 step*, prima traccia contenuta nell’album *In Rainbows* (2007), si può avvalere di questo titolo, nonostante dal testo sia pressoché impossibile individuare uno stato emotivo della canzone, che invece risalta maggiormente in altre *lyrics*. È evidente che sia risultato decisivo all’ottenimento di questa posizione l’apporto strumentale (un insolito ritmo metronomico 5/4) piuttosto che quello testuale.

How come I end up where I started
 How come I end up where I belong
 Won't take my eyes off the ball again
 You reel me out the you cut the string
 How come I end up where I started
 How come I end up where I belong
 Won't take my eyes off the ball again
 You reel me out when you cut the string
 You used to be alright

What happened?
Did the cat get your tongue
Did your string come undone
One by one
One by one
It comes to us all
It's as soft as your pillow
You used to be alright
What happened?
Etcetera etcetera
Facts for whatever
Fifteen steps
Then a shear drop.

Tornando nella sfera emotiva negativa che qui si analizza, occupa la seconda posizione la canzone *Give up the Ghost* (2011), immersa in un'ambientazione pastorale, che vede un amante soppesare l'imminente fine di un rapporto sentimentale (*In your arms / don't hurt me*). Seguono la già citata *Motion Picture Soundtrack* e, quindi, *Let Down*, *Pyramid Song*, *Exit Music (for a Film)*, *Dollar & cent*, *High and Dry*, *Tinker Tailor Soldier Sailor Rich Man Poor Man Beggar Man Thief*, *Videotape*, *We Suck Young Blood*.

Ciò che però incuriosisce ed emerge da questa analisi è come ogni aspetto della sfera vitale, al giorno d'oggi (anche la malinconia, resa come detto sinonimica a tristezza – secondo la generalizzazione che ho cercato di motivare sopra – nelle numerose riprese dello studio di Thompson che popolano ora il *web*), sembra si possa misurare. In realtà, pur dopo aver acclarato il criterio analitico in qualche modo scientifico assunto dall'autore, mi pare ci si accorga di come ogni azione rivolta a stabilire una quantificazione della sfera emotiva sia arbitraria, e congruente solo al metodo che si mette in atto. In questa sede, vale la pena comunque precisare come il testo di Yorke di *True Love Waits*, eseguito dal vivo per la prima volta nel 1995 ma poi pubblicato solo nell'album *A Moon Shaped Pool* (2016), descriva la fine di un legame divenuto irrecuperabile poiché ancorato a un passato che non può tornare nello stesso modo in cui si era presentato, a cui la voce stessa del cantante si rivolge con sommesse parole – non tanto tristi, quanto appunto malinconiche:

I'll drown my beliefs
To have your babies
I'll dress like your niece
And wash your swollen feet

Just don't leave
 Don't leave
 I'm not living
 I'm just killing time
 Your tiny hands
 Your crazy kitten smile
 Just don't leave
 Don't leave
 And true love waits
 In haunted attics
 And true love lives
 On lollipops and crisps
 Just don't leave
 Don't leave.



La band mentre esegue il brano *The Tourist* in un concerto a Miami (2017).

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per una storia culturale e visiva della malinconia, basti il rimando all'intero numero monografico de "La rivista di Engramma", 140, dicembre 2016 (mi riferisco qui a *Figure della malinconia attraverso l'Atlante della Memoria. Galleria ragionate delle immagini dal Bilderatlas*, a cura del Seminario Mnemosyne ClassicA). Sui Radiohead, per una analisi dei riferimenti letterari a Dante nei pezzi della *band*, cfr. G.C. Pantalei, *Poesia in forma di rock*, Roma 2016, 73-80. Per ciò che riguarda alcune questione tematiche come gli apparati visivi relazionati alla *band*, la percezione di "onestà", "sincerità" e "verità" sul testo *Creep* e *Kid*, oppure la storia dei *videoclip*, vedi *The Music and Art of Radiohead*, Abingdon 2005. Una lettura sistematica delle sequenze musicali contenute in *OK Computer*, e in minima parte di quelle testuali, è proposta da T. Footman, *Welcome to the Machine: Ok Computer and the Death of the Classic Album*, New Malden 2007. Sugli accordi per chitarra si vedano l'edizione curata direttamente dal gruppo britannico, *Radiohead: The Acoustic Guitar Song-*

book e Radiohead: *The Electric Guitar Songbook*, London 2017. Per uno studio sugli elementi musicali di *Ok Computer*, *Kid A* e *Amnesiac* si rimanda a M. T. Letts, *Radiohead and the Resistant Concept Album: How to Disappear Completely*, Bloomington 2011. Per un esame dal carattere divulgativo, che prende le mosse dagli inizi dei Radiohead fino a *The King of the Limbs*, si rimanda a J. Doherty, *Radiohead. La storia, le canzoni*, Firenze 2012. Una disamina dettagliata dell'album *Kid A*, attenta a stabilire le forme, i ritmi e metrica delle canzoni, è oggetto della discussione di B. Osborn, *Everything in its Right Place: Analyzing Radiohead*, Oxford 2016.

L'esame quantitativo cui qui si fa riferimento è C. Thompson, *fitter happier. Finding the most depressing Radiohead song with R, using the Spotify and Genius Lyrics APIs*. Gli interessi della Owen (di recente scomparsa) sull'immaginario dantesco confluirono in R. Owen, *Dante's Reception by 14th and 15th century Illustrators of the Commedia*, in "Reading Medieval Studies. University of Reading, Graduate Centre for Medieval Studies", XXVII (2001), 163-225, e in Ead., *The image of Dante, poet and pilgrim*, in *Dante on view. The reception of Dante in the visual and performing arts*, a cura di A. Braida e L. Calè, Aldershot 2007, 83-94.

ENGLISH ABSTRACT

Starting from the semantic distinction between sadness and melancholy, the text describes the recent attempt to calculate the intensity of this range of feelings in Radiohead's production; and connects this approach to the literary quality in the band's lyrics, through the well known allusions of their songs – for example – to Dante's *Comedy*.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Elisa Bastianello
editing a cura di Sara Agnoletto
Venezia • marzo 2019

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2017**
numeri **147-149**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.