

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 24 / Issue no. 24

Dicembre 2021 / December 2021

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Corrado Confalonieri (Harvard University)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Francesco Gallina (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 24) / External referees (issue no. 24)

Guglielmo Barucci (Università Statale di Milano)

Denis Brotto (Università di Padova)

Paola Cristalli (Fondazione Cineteca di Bologna)

Francesca Fedi (Università di Pisa)

Silvia Martín Gutiérrez (Universidad Autónoma de Madrid)

Francesco Saverio Marzaduri (Bologna)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2021 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale

RISCRIVERE UN FILM.

CITAZIONE, REINVENZIONE E MEMORIA NEL *REMAKE* CINEMATOGRAFICO

a cura di Roberto Chiesi

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>Il vampiro sublime. Da “Dracula” a due “Nosferatu”</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	7-26
<i>“Human Desire” y “La Bête humaine”: una relación compleja</i> FERNANDO GONZÁLEZ GARCIA (Universidad de Salamanca)	27-50
<i>Variazioni sul tema: i casi di “The Front Page”</i> LAPO GRESLERI (Bologna)	51-62
<i>Marlowe returns: da “Murder, My Sweet” a “Farewell, My Lovely”</i> ADRIANO PICCARDI (Fondazione Alasca – “Cineforum”)	63-74
<i>Variazioni Simenon. Appunti su tre adattamenti cinematografici</i> VALERIO CARANDO – ROSA GUTIÉRREZ HERRANZ (Università di Pisa – Universitat Autònoma de Barcelona)	75-88
<i>Uno, nessuno e centomila dollari. Akira Kurosawa e Sergio Leone</i> ANTON GIULIO MANCINO (Università di Macerata)	89-99
<i>Poetiche della solitudine: da “Le Samourai” a “Ghost Dog”</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	101-124
<i>Michael Haneke y la perversión del ‘remake’</i> JOSÉ MANUEL MOURIÑO (Istituto Internazionale Andreij Tarkovskij)	125-143

MATERIALI / MATERIALS

<i>Imitare citando, citare plagiando: le “Novelle di Giraldo Giraldo”</i> FRANCESCO GALLINA (Università di Parma)	147-169
<i>Alessandro Tassoni e i “Politicorum libri” di Justus Lipsius: citazione e contestazione</i> ENRICO ZUCCHI (Università di Padova)	171-193

<i>Citazione come salvezza. Echi classici nella poesia di Choman Hardi</i> DANIELA CODELUPPI (Università di Parma)	195-203
<i>Il neobarock'n'roll di Frank Zappa. Per un catalogo di citazioni</i> GIAN LUCA BARBIERI (Università di Parma)	205-223
<i>Fine serie</i> RINALDO RINALDI (Università di Parma)	225-228



GIAN LUCA BARBIERI

IL NEOBAROCK'N'ROLL DI FRANK ZAPPA. PER UN CATALOGO DI CITAZIONI

Una delle caratteristiche più evidenti della produzione musicale di Frank Zappa (1940-1993) consiste nel suo stile del tutto anomalo nel panorama del *rock* compreso tra gli anni Sessanta e Novanta, basato sull'accostamento di materiali, stili, modelli eterogenei che comprendono la musica colta soprattutto atonale e dodecafonica, il *jazz*, il *rhythm & blues*, il *pop*, il *doo-wop*, il *surf rock*, il *beat*, la psichedelia, ma anche sigle di programmi televisivi, inni nazionali e motivi tradizionali, connessi attraverso un gioco di citazioni spesso orientato in direzione della parodia e della satira.¹ La sua musica è una brillante conferma della celebre affermazione di Theodor Wiesengrund Adorno secondo cui l'industria culturale avrebbe liquidato i confini che distinguevano in passato la musica colta e la musica popolare.²

¹ Si veda A. N. Askin, *Booklet*, in F. Zappa, *The Yellow Shark*, Rycodisc, 1993, p. 13; E. Assante – G. Castaldo, *33 dischi senza i quali non si può vivere. Ritratto di un'epoca*, Torino, Einaudi, 2007, p. 129

² Si veda T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Con un saggio introduttivo di L. Rognoni, trad. ital. di G. Manzoni, Torino, Einaudi, 1959, p. 11 e D.

Uno studio esaustivo delle citazioni presenti nella musica di Zappa e della sua *band*, The Mothers of Invention, è un'impresa estremamente difficile, considerando l'enorme quantità di dischi in studio e dal vivo realizzati dal musicista di Baltimora, la cui pubblicazione prosegue ancora oggi a distanza di più di un quarto di secolo dalla sua morte.³ La continuità creativa di Zappa, tuttavia, gli ha permesso di pensare le sue opere come una sola macro-opera, progetto totale che si avvicina a un gigantesco *collage*⁴ e rende dunque superflua l'identificazione di *tutte* le citazioni, suggerendo piuttosto di riconoscere le modalità del loro impiego, riconducibili a un numero limitato di casi. Una simile ricerca, del resto, può apparire del tutto ingiustificata se dobbiamo prestar fede all'invito dello stesso Zappa, che esorta a non 'comprendere' la sua musica e ad accettarla nella sua incertezza significativa:

SPIDER: We can get our strength up by making some music.

JOHN: That's right. But the thing is, you know what?

SPIDER: What?

JOHN: We don't even understand our own music.

SPIDER: It doesn't, does it matter whether we understand it? At least it'll give us...strength.

JOHN: I know but maybe we could get into it more if we understood it.

SPIDER: We'd get more strength from it if we understood it?

JOHN: Yeah.

SPIDER: No, I don't think so because—see I think, I think our strength comes from our uncertainty. If we understood it we'd be bored with it and then we couldn't gather any strength from it.

Wragg, *Or Any Art at All? Frank Zappa Meets Critical Theory*, in "Popular Music", 20, 2, 2001, pp. 205-222.

³ Si veda G. Salvatore, *Introduzione*, in *Frank Zappa domani. Sussidiario per le scuole (meno) elementari*, A cura di G. Salvatore, Roma, Castelvechi, 2000, pp. 9-11.

⁴ Si veda il documentario di F. Scheffer, *Frank Zappa: The Present-Day Composer Refuses To Die*, VPRO, July 2, 2000, all'indirizzo elettronico www.frankzappa.blogspot.com/2014/12/documentaryfrank-zappathe-present-day.htm e N. Slaven, *Frank Zappa. Il don Chisciotte elettrico*, trad. ital. di S. Focacci, Bologna, Odoia, 2010, p. 58.

JOHN: Like if we knew about our music one of us might talk and then that would be the end of that.”⁵

L'esordio di Zappa, a metà degli anni Sessanta, coincide con un periodo segnato intensamente dal dialogo e dalle contaminazioni sperimentali fra le forme più diverse della musica, *rock*, *pop*, *jazz*, composizioni colte e d'avanguardia (un caso esemplare è quello di Stockhausen fino alla composizione di *Stimmung* nel 1968). In questo clima The Mothers of Invention introducono un nuovo gusto dissacratorio, non solo nei confronti dei modelli musicali ma anche (nei testi) contro i valori e il falso perbenismo dell'*american way of life*.⁶ Contestare ogni regola significa allora smontarla e citarla per metterla alla berlina, riproponendola “secondo un nuovo codice”;⁷ ed è in questa chiave che va compreso il meticoloso⁸ montaggio musicale di Zappa, con la sua miriade di riferimenti a musiche altrui (più o meno estesi) che propone una sorta di caccia al tesoro agli ascoltatori, non sempre in grado di riconoscere l'origine dei rimandi perché le fonti sono spesso deformate o parodiate.⁹

⁵ F. Zappa, *That Would Be the End of That*, in Id., *Civilization Phaze III*, Zappa Family Trust, 1994 (2). Si veda U. Volgsten, *Music, Mind and the Serious Zappa. The Passions of a Virtual Listener*, Stockholm, Stockholm University, 2009, p. 192.

⁶ Si veda M. Bazzoli, *Frank Zappa compositore americano 1940-1993*, Milano, Auditorium Edizioni, 2008, p. 42.

⁷ Cfr. E. Assante – G. Castaldo, *33 dischi senza i quali non si può vivere. Il racconto di un'epoca*, cit., p. 125.

⁸ Il perfezionismo di Zappa lo ha condotto a ritoccare i suoi vecchi dischi negli anni Ottanta, producendo nuove versioni di *Cruisin' with Rueben and the Jets* (Bizarre / Verve, 1968), *Lumpy Gravy* (MGM, 1968), *We're Only in It for the Money* (Verve, 1968) e *Hot Rats* (Bizarre, 1969). Il musicista ha rifatto completamente alcune linee di batteria e basso, ha sincronizzato le entrate dei diversi strumenti, ha accordato le voci dei cori in modo da far sparire le imperfezioni, ha sostituito qualche passaggio zoppicante, è intervenuto sulle voci recitanti. Si veda S. Lindemann, *Fix It in the Mix*, in “Popular Music and Society”, 22, 4, 1998, pp. 91-100.

⁹ Si veda J. W. Bernard, *The Musical World(s?) of Frank Zappa: Some Observations of His Crossover Pieces*, in *Expression in Pop-Rock Music: A Collection of Critical and Analytical Essays*, Edited by W. Everett, New York – London, Garland, 2000, pp. 157-210; G. Montecchi, *Frank Zappa. Rock come prassi compositiva*, Roma, Arcana, 2014, p. 28.

Non solo la musica entra in questo gioco provocatorio di satira e caricatura, che comprende anche la letteratura, il cinema e la pubblicità. Sono stati individuati echi di Geoffrey Chaucer in *City of Tiny Lights* (*Sheik Yerbouti*, Zappa Records, 1979)¹⁰ e di John Keats in *Packard Goose* (*Joe's Garage*, Zappa Records, 1979).¹¹ È inoltre probabile che derivi dalla tecnica del *cut up* e del *fold in* impiegata da William Burroughs, romanziere apprezzato da Zappa,¹² l'inserimento nei testi delle canzoni di dialoghi registrati in precedenza, come in *Bit of Nostalgia*, *Very Distraughtening*, *White Ugliness* e *Just One More Time* (*Lumpy Gravy*, MGM, 1968) o *Willie the Pimp* (*Hot Rats*, Bizarre, 1969 e *Mystery Disc*, Rycodisc, 1998). Ma in diverse canzoni si trova anche il cinema, ad esempio nella parodia di *The Wizard of Oz* presente in *Billy the mountain* (*Just Another Band from L. A.*, Rycodisc, 1972) o nella citazione di *Nanook of the North* di Robert J. Flaherty in *Don't Eat the Yellow Snow* (*Apostrophe (')*, Rycodisc, 1974). In quest'ultimo disco, infine, non mancano inserti prelevati direttamente dalla pubblicità televisiva (*St. Alphonzo's Pancake Breakfast* cita lo spot della margarina Imperial, *Stink-Foot* quello del deodorante Mennen).

Già nel primo disco pubblicato nel 1966¹³ si elencavano centosettantanove artisti presentati come riferimenti significativi nella formazione di Zappa: scrittori (James Joyce, Lawrence Ferlinghetti), pittori (Yves Tanguy, Salvador Dalì), attori e produttori (John Wayne, Brian Epstein), ma soprattutto musicisti; rappresentanti della musica classica del Novecento (Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Charles Ives, Arnold Schönberg, Anton Webern, Edgar Varèse, Silvestre Revueltas, Mauricio

¹⁰ Si veda M. Pizzi, *Frank Zappa for President!*, cit., p. 341.

¹¹ Si veda G. Montecchi, *L'invenzione di un linguaggio. I primi album di Frank Zappa (1966. 1967)*, cit., p. 25.

¹² Un rimando a John Cage e alla sua teoria della casualità è invece in M. Pizzi, *Frank Zappa for President!*, cit., p. 113.

¹³ Si veda F. Zappa, *Freak Out!*, Verve / MGM, 1966.

Kagel, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono), del *blues* (Sonnie Boy Williamson, Willie Dixon, Guitar Slim, Muddy Waters, Howlin' Wolf), del *jazz* (Charles Mingus, Eric Dolphy, Bill Evans, Cecil Taylor), del *pop-rock* (Elvis Presley, Joan Baez, Bob Dylan, Don Vliet, David Crosby) e tantissimi altri. Proprio alla musica è dedicato il repertorio che segue, nel tentativo di illustrare il rapporto di Frank Zappa con la pratica della citazione.

1. Citazioni classiche

L'interesse di Zappa per la musica classica del Novecento è molto precoce, a partire da Varèse (*Ionisation*), Stravinsky (*Le Sacre du printemps*) e Webern (i quartetti per archi, la *Sinfonia* per orchestra da camera);¹⁴ ed è significativo che Zappa, privo di un'istruzione musicale formale, metta provocatoriamente sullo stesso piano questa musica e il *rhythm & blues* "as a totally unified field theory".¹⁵ Non a caso sono vicini alla musica classica d'avanguardia anche i suoi primi spettacoli pubblici: quello televisivo del 14 marzo 1963 per lo Steve Allen Show di Channel 5, con il *Concerto for Two Bicycles* (due biciclette colpite con le mani e archi di violino, recitazione di una poesia, un *ensemble* strumentale e nastri preregistrati) e quello al Mount St. Mary's College del 19 maggio 1963 (*Variables I for Any Five Instruments*, *Variables II for Orchestra*, *Rehearsalism*, *Opus 5* per piano registrato e orchestra, tre pezzi di musica visuale con un gruppo *jazz*).¹⁶ Nel corso della sua carriera, del resto, Zappa

¹⁴ Si veda Id. – P. Occhiogrosso, *Frank Zappa. L'autobiografia*, trad. ital. di D. Sapienza, Roma, Arcana, 1990, p. 24 e p. 27; F. Volpacchio, *The Mother of all Interviews: Zappa on Music and Society*, in "Telos", 87, 1991, pp. 124-126.

¹⁵ Cfr. K. Loder, *Interview with Frank Zappa*, in Id., *Bat Chain Puller: Rock & Roll in the Age of Celebrity*, New York, St. Martin's Press, 1990, p. 108.

¹⁶ Si veda F. Bellino, *Guida allo Zappa 'strettamente raffinato'*, all'indirizzo elettronico www.resmusica.it/sulla-musica-e-arte/guida-allo-zappa-strettamente-

impiega volentieri l'orchestra tradizionale anche in alcuni dischi *rock* e produce anche dei dischi appositamente concepiti per gruppi orchestrali: *Orchestral Favorites* (DiscReet, 1979 con la Abnuceals Emuukha Electric Symphony Orchestra diretta da Michael Zearott; *The Perfect Stranger* (Angel / EMI, 1984) con l'Ensemble InterContemporain diretto da Pierre Boulez; *London Symphony Orchestra vol. 1 e vol. 2* (Barking Pumpking, 1983 e 1987) con l'orchestra diretta da Kent Nagano; *The Yellow Shark* (RycoDisc, 1993) con l'Ensemble Modern diretto da Peter Rundel.

La ricerca delle citazioni musicali classiche nella produzione di Zappa¹⁷ è un esercizio che necessita di rigorosi criteri filologici, ma che può anche affidarsi alla memoria, entro un gioco raffinato e labirintico di echi e somiglianze. È un processo che può agire anche *à rebours*, poiché capita di percepire cifre 'zappiane' in autori cronologicamente antecedenti non segnalati fra le fonti del musicista statunitense. Pensiamo all'uso delle percussioni nella musica di Harry Partch, al ritmo spezzato di certe composizioni di Pierre Schaeffer (*Diapason Concertino, Suite pour 14 instruments*), soprattutto ad alcuni titoli di Georges Antheil: *A Jazz Symphony* (1925), con il suo impiego della marimba e una struttura frammentata che svia con umorismo dalle sonorità bandistiche all'atonalità; *Arcipelago 'Rhumba'* (1933-1935), con un altro impressionante assemblaggio di linguaggi musicali diversi.¹⁸

[raffinato.php](#). L'interesse per la musica classica è confermato anche dal disco *Francesco Zappa* (Barking Pumpkin, 1984), che contiene composizioni dell'omonimo violoncellista settecentesco.

¹⁷ Si veda *FZ Musical Quotations*, all'indirizzo elettronico www.donlope.net/fz/quotes.html.

¹⁸ Per un rinvio ad un altro musicista americano (Conlon Nancarrow), che presenta inoltre degli impieghi strumentali analoghi a quelli di Zappa (il piano meccanico), si veda G. Montecchi, *Frank Zappa. Rock come prassi compositiva*, cit., p. 47.

Quella che segue è una lista (incompleta e senza riscontri sulle battute precise) di allusioni o citazioni musicali classiche reperibili nelle canzoni di Frank Zappa, elencando i suoi dischi in ordine cronologico.

***Absolutely Free* (Verve, 1967)**

Brown Shoes Don't Make It: atonalità e *Sprechstimme* alla maniera del primo Schönberg.

Amnesia Vivace: passaggi da *Le Sacre du printemps*, *L'Oiseau de feu* e *Petrushka* di Stravinsky.¹⁹

Invocation and Ritual Dance of the Young Pumpkin: un passaggio da *Jupiter, The Bringer of Jollity* compreso nella *suite* orchestrale *The Planets* (1914-1916) di Gustav Holst.²⁰

Soft-Sell Conclusion: la marcia reale dell'*Histoire du soldat* di Stravinsky.²¹

Status Back Baby: passaggi dal primo quadro di *Petrushka* e dalle prime battute del preludio di Claude Debussy *La fille au cheveux de lin*, associati (con effetto stranante) alla storia di una giovane promessa del calcio che vive con ansia i modesti risultati scolastici.²²

America Drinks: passaggio dalla *ouverture* dell'opera di Nikolai Rimsky-Korsakov *Carskaja Nevesta* (*La fidanzata dello zar*).

***Cruising with Ruben & the Jets* (Bizarre / Verve, 1968)**

Fountain of Love: il tema iniziale de *Le Sacre du printemps*.²³

***We're Only in It for The Money* (Verve, 1968)**

¹⁹ Si veda J. Borders, *Form and the Concept Album: Aspects of Modernism in Frank Zappa's Early Releases*, in "Perspectives of New Music", 39, 1, 2001, p.123.

²⁰ Si veda *ibidem*.

²¹ Si veda M. Pizzi, *Frank Zappa for President!*, Roma, Arcana, 2011, p. 299.

²² Si veda J. W. Bernard, *Listening to Zappa*, in "Contemporary Music Review", 18, 4, 1999, p. 72; J. Borders, *Form and the Concept Album: Aspects of Modernism in Frank Zappa's Early Releases*, cit., p. 124.

²³ Si veda *ivi*, p. 120.

Nasal Retentive Calliope Music e *The Idiot Bastard Son*: impiego dell'elettronica nello stile di *Kontakte* di Stockhausen.

The Chrome Plated Megaphone of Destiny: atonalità alla maniera dodecafonica.²⁴

***Lumpy Gravy* (MGM, 1968)**

Il disco sfrutta principi di ripetizione e variazione presi a prestito da Stravinsky e per le parti orchestrali propongono soluzioni mutuata da Varèse.²⁵

***Burnt Weeny Sandwich* (Bizarre, 1970)**

Igor's Boogie Phase One e *Igor's Boogie Phase Two*: un impianto armonico di ascendenza stravinskiana, ispirato in particolare alla *Histoire du soldat*.

Overture to a Holiday in Berlin e *Holiday in Berlin, Full-Blown*: sonorità e impiego del sassofono vicini a *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* di Kurt Weill.²⁶

***Weasels Ripped My Flesh* (Bizarre / Reprise, 1970)**

Prelude to the Afternoon of a Sexually Aroused Gas Mask: un passaggio dalla *Sinfonia* n. 6 in si minore *Patetica* di Pyotr Ilich Tchaikovsky.

***Fillmore East – June 1971* (Bizarre / Rycodisc, 1971)**

Latex Solar Beef: passaggio da *Also sprach Zarathustra* di Richard Strauss.

***Just Another Band from L. A.* (Rycodisc, 1972)**

Billy the Mountain: passaggio dalla prima marcia di *Pomp and Circumstance* di Edward Elgar.

²⁴ Si veda ivi, p. 125.

²⁵ Si veda ivi, p. 121 e p. 126; M. Pizzi, *Frank Zappa for President!*, cit., p. 114.

²⁶ Si veda J. Borders, *Form and the Concept Album: Aspects of Modernism in Frank Zappa's Early Releases*, cit., p. 145 e N. Slaven, *Frank Zappa. Il don Chisciotte elettrico*, cit., p. 101.

Magdalena: passaggio dal *Concerto* per violino e orchestra di Stravinsky.

***Zoot Allures* (Warner, 1976)**

The Torture Never Stops: il testo ricorda alcuni aspetti dell'opera *kékszakállú herceg vára* (*Il castello di Barbablù*) di Béla Bartók.²⁷

***Zappa in New York* (DiscReet, 1978)**

Titties & Beer: il testo cita il patto col diavolo della *Histoire du soldat* (citata anche in musica) e il titolo della *Sinfonia* n. 2 del compositore americano di origine armena Alan Hovhaness, *Mysterious Mountain* (1955).²⁸

***Sheik Yerbouti* (Zappa Records, 1979)**

Rat Tomago: inserimento di due brevi frammenti di musica concreta, con dialoghi, effetti sonori e varie citazioni fra cui un'eco del *Double Concerto for Harpsichord and Piano with two Chamber Orchestras* di Elliot Carter.²⁹

***You Can't Do That on Stage Anymore Vol. 1* (RycoDisc, 1988)**

Don't Eat The Yellow Snow: un passaggio dall'allegretto grazioso *Frühlingslied* nel quinto libro dei *Lieder ohne Worte* di Felix Mendelssohn.

***You Can't Do That on Stage Anymore Vol. 3* (RycoDisc, 1989)**

Keep It Greasey: un passaggio dalla *ouverture* del *Guglielmo Tell* di Gioacchino Rossini.

***Make A Jazz Noise Here* (Barking Pumpkin, 1991)**

Big Swifty: passaggi dal *Lohengrin* di Richard Wagner, dalla *Carmen* di Georges Bizet, dalla *Ouverture 1812* di Tchaikovsky.

²⁷ Si veda M. Pizzi, *Frank Zappa for President!*, cit., pp. 285-286.

²⁸ Si veda ivi, pp. 298-299.

²⁹ Si veda B. Watson, *Frank Zappa as Dadaist: Recording Technology and the Power to Repeat*, in *A Poetry of Reality. Composing with Recorded Sound*, Editor K. Norman, special issue "Contemporary Music Review", 15, 1-2, 1996, p. 113.

2. Citazioni 'pop-rock'

Nelle composizioni di Zappa i richiami classici si accompagnano a quelli *pop-rock*, anche se il compositore non ha mai proposto una musica commerciale e ha piuttosto ricercato provocatoriamente l'oltraggio, mescolato all'umorismo e ad una violenta carica satirica:

“Our whole bag is outrage. [...] The only way you can fight for survival is with outrage, because someone is going to outrage you right back.”³⁰

Se la provocazione della volgarità e la ricerca insistita del cattivo gusto nei testi delle canzoni,³¹ così come il complesso gioco intertestuale e multi-generico della musica, lo mettono al riparo da ogni rischio di facile consumo, ben diverso (come è noto) è stato il destino della cultura e della discografia *pop-rock* fin dalle sue origini negli anni Sessanta. Non a caso, allora, lo stesso Zappa sottopone questa musica così diversa dalla sua ad una sistematica demistificazione, già in data molto alta: il *pop-rock* rappresenta infatti una forma di protesta illusoria, destinata a rientrare nel sistema economico-politico che si illude di combattere, soprattutto da quando le *majors* discografiche hanno monopolizzato la produzione e la distribuzione musicale.³² Da questo punto di vista per Zappa non c'è troppa

³⁰ B. Levinson, *Mothers Invent Sounds Worse Than Music*, in “L.A. Herald Examiner”, July 24, 1964, all'indirizzo elettronico www.wiki.killuglyradio.com/wiki/Mothers_invent_sounds_worse_than_music.

³¹ Le canzoni di Zappa sono tra bersagli privilegiati del PMRC (Parent Music Resource Center), un'associazione nata nel 1985 per esaminare la produzione discografica dal punto di vista morale e pedagogico.

³² La necessità di non dipendere dalle grandi case discografiche ha spinto Zappa a fondare alcune etichette proprie: Bizarre Records (1968), Straight Records (1969), DiscReet (1973), Zappa Records (1977), Barking Pumpkins Records (1981). Questa politica di produzione indipendente è stata fatta propria dallo Zappa Family Trust creando la Vaulternative Records, con l'obiettivo di pubblicare i materiali d'archivio del musicista.

differenza fra i grandi profeti della controcultura e i contemporanei esponenti di una musica commerciale, sempre più orientata verso la *dance*. Il discorso vale anche per Dylan, Stills & Nash, i Doors, Jimi Hendrix, gli Who, i Cream, gli Iron Butterfly e altri mostri sacri come i Beatles, bersaglio, questi ultimi, di varie parodie zappiane: pensiamo alla copertina del disco *We're Only in It for The Money* che fa il verso alla famosa copertina di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, pensiamo alle canzoni *My Guitar Wants to Kill You Mama* e *Oh no* (nel disco *Weasels Ripped My Flesh*) che irridono rispettivamente *While My Guitar Gently Weeps* e *All You Need Is Love*.³³

Va segnalata allora, entro questa scelta di campo satirica, il significato antifrastico dell'esecuzione sistematica (nei concerti di Zappa durante gli anni Ottanta) di una canzone come *Let's Dance* di David Bowie, artista colpevole di aver rinunciato alla sperimentazione per cercare facili guadagni. E la medesima funzione polemica hanno anche certe arie famose dei melodrammi ottocenteschi, diventate orecchiabili e automatiche come i *jingles* della pubblicità (e come la musica *pop*): pensiamo all'aria *Vesti la giubba* dai *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo e all'aria *La donna è mobile* dal *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, entrambe nella canzone *Catholic Girls* (nel primo atto di *Joe's Garage*, Zappa Records, 1979).

Proponiamo una lista (incompleta e senza riscontri sulle battute precise) di allusioni o citazioni di brani *pop-rock* reperibili nelle canzoni di Frank Zappa, elencando i suoi dischi in ordine cronologico.

***Freak out!* (Verve / MGM, 1966)**

Hungry Freaks, Daddy: un richiamo esplicito, ironico e caricaturale, a *Satisfaction* dei Rolling Stones,

***Absolutely Free* (Verve, 1967)**

³³ Si veda M. Pizzi, *Frank Zappa for President!*, cit., pp. 154-155.

Plastic People e *Son of Susy Creamcheese*: citazione esplicita di *Louie Louie* di Richard Berry.

The Duke of Prunes: il titolo allude a *Duke of Earl* Gene Chandler e il testo fa la parodia delle canzoni d'amore popolari.³⁴

***We're Only in It for The Money* (Verve, 1968)**

Absolutely Free: parodia di *Mellow Yellow* di Donovan.

Flower Punk: parodia di *Hey Joe* di Billy Roberts, con accelerazione del ritmo, deformazione del suono e sovrapposizione di due voci recitanti.

***Weasels Ripped My Flesh* (Bizarre / Reprise, 1970)**

My Guitar Wants to Kill You Mama e *Oh no*: parodie dei Beatles citate sopra.

***Just Another Band from L. A.* (Rycodisc, 1972)**

Billy the Mountain: citazioni di *O Mein Papa* (dello svizzero Paul Burkhard per il musical *Der schwarze Hecht* nel 1939), *Over The Rainbow* (di Harold Harlen e Edgar Yip Harburg, cantata da Judy Garland nel film *The Wizard of Oz* del 1939) e *Suite: Judy Blue Eyes* di Crosby, Stills & Nash.

***The Grand Wazoo* (Reprise, 1972)**

The Grand Wazoo: un rimando a *The Streets of Cairo* or *The Little Country Maid* di James Thornton (1895).

***Apostrophe* (') (Rycodisc, 1974)**

Cosmic Debris: citazione di *Who Knows* di Hendrix.

***Bongo Fury* (Rycodisc, 1975)**

Debra Kadabra: citazione di *Mr. Tambourine Man* di Dylan.

***Zoot Allures* (Warner, 1976)**

³⁴ Si veda N. Slaven, *Frank Zappa. Il don Chisciotte elettrico*, cit., p. 93.

The Torture Never Stops: parodia di *Love to Love You Baby* di Donna Summer (i sospiri e gli orgasmi simulati della cantante diventano i gemiti di dolore della protagonista torturata).

***Sheik Yerbouti* (Zappa Records, 1979)**

Il titolo del disco fa il verso a quello di *Shake Your Booty* di KC & the Sunshine Band.

I Have Been in You: parodia di *I'm in You* di Peter Frampton, che introduce nel testo esplicite allusioni sessuali.

Tryin' To Grow A Chin: citazione di *Baba O'Riley* degli Who.

***Tinseltown Rebellion* (RycoDisc, 1981)**

The Blue Light: citazione di *My Sharona* di The Knack.

Tinsel Town Rebellion: citazione di *Sunshine of Your Love* dei Cream.

***Baby Snakes* (Barking Pumpkin, 1983)**

Titties & Beer: citazione di *In-A-Gadda-Da-Vida* degli Iron Butterfly.

***You Can't Do That on Stage Anymore Vol. 2* (RycoDisc, 1988) e *You Can't Do That on Stage Anymore Vol. 6* (RycoDisc, 1992)**

La band esegue alcuni frammenti di *Let's Dance* di David Bowie.

***You Can't Do That on Stage Anymore Vol. 3* (RycoDisc, 1989)**

Bamboozled by Love: citazione di *Owner of a Lonely Heart* degli Yes.

***Thing-Fish* (Barking Pumpkin, 1984)**

He's So Gay: parodia di *Do You Really Want to Hurt Me* dei Culture Club.

***Does Humor Belong in Music?* (EMI, 1986)**

Tinsel Town Rebellion: in questa versione si cita *Light My Fire* dei Doors.

Penguin in Bondage: citazione di *Self Control* di Raf.

Broadway the Hard Way (Barking Pumpkin, 1988)

What Kind of Girl?: citazione di *Strawberry Fields Forever* dei Beatles.

The Best Band You Never Heard in Your Life (Barking Pumpkin, 1991)

Inca Roads: un richiamo a *Stayin' Alive* dei Bee Gees.

3. Altra musica

Le citazioni sfiorano anche altri territori come il *jazz*, anche se il rapporto è in questo caso ambiguo tenendo conto della maniacale pianificazione della musica di Zappa (sia in studio che *live*), molto lontana dall'improvvisazione jazzistica. Non si può negare, tuttavia, che dischi come *Waka / Jawaka* (RycoDisc, 1972) e *The Grand Wazoo* (Reprise, 1972) abbiano molti punti di contatto con il *jazz* e che suggestioni analoghe siano al centro della versione originale di *Inca Roads* (datata 1973 e compresa in *The Lost Episodes*, RycoDisc, 1996) come pure del duetto di basso e batteria in *Rubber Shirt (Sheik Yerbouti)*, Zappa Records, 1979). Aggiungiamo qualche citazione vera e propria.

Roxy & Elsewhere (DiscReet, 1974)

Be-Bop Tango: citazione di *Straight No Chaser* di Thelonious Monk.

Apostrophe (') (RycoDisc, 1974)

Don't Eat The Yellow Snow e *Nanook Rubs It:* citazioni di *Midnight Sun* di Lionel Hampton.

Zappa in New York (DiscReet, 1978)

The Purple Lagoon / Approximate: citazione di *Blue Monk* di Thelonious Monk.

Oltre al *jazz*, ma ancor più episodicamente e spesso in chiave parodica, Zappa utilizza anche musica tradizionale o semi-tradizionale

(*Frère Jacques*, la tarantella napoletana, la *cucaracha*, *Jingle Bells*), musica militare (*La Marseillaise*, *Vjezd gladiátorů* ovvero *La marcia dei gladiatori* del boemo Julius Fučík, *From the Halls of Montezuma* ovvero l'inno ufficiale del corpo dei *marines*), musica televisiva (la sigla del cartone animato *Woody Woodpecker*, quelle delle serie *Perry Mason*, *The Twilight Zone* e *The Addams Family*), musica cinematografica (*Heigh-Ho* ovvero la marcetta dei sette nani in *Snow White and the Seven Dwarfs* di Walt Disney, il tema di *The Godfather*).

4. Autocitazioni

Come spesso capita, l'impiego sistematico di citazioni non esclude quello dell'autocitazione, con numerose canzoni di Zappa riprese in tutto o in parte da un disco all'altro e nelle esibizioni *live*, spesso con modificazioni importanti. Esempare è il caso di *The Black Page*, che ricompare in nove versioni (con titoli leggermente modificati) nel corso del tempo: pensiamo per esempio a *The Black Page # 2* (in *Baby Snakes*, *Barking Pumpkin*, 1983), ben diverso dal più lento e jazzistico *The Black Page. New Age Version* (in *Make a Jazz Noise Here*, *Barking Pumpkin*, 1991); ed entrambi differiscono poi dalla versione compresa in *You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 4* (RycoDisc, 1991), che contamina polka e *reggae*.³⁵

Anche per questa variante presentiamo qualche esempio, senza pretendere l'esaustività.

Burnt Weeny Sandwich (Bizarre, 1970)

Overture to a Holiday in Berlin e *Holiday in Berlin. Full-Blown*: autoparodie di una canzone composta per la colonna sonora del film *The*

³⁵ Si veda J. Borders, *Form and the Concept Album: Aspects of Modernism in Frank Zappa's Early Releases*, cit., pp. 146-147.

World's Greatest Sinner, diretto e prodotto da Timothy Carey (Frenzy Productions, 1962).³⁶

Roxy & Elsewhere (DiscReet, 1974)

More Trouble Ever Day: recupera *Trouble Every Day* già presente in *Freak Out!* (Verve / MGM, 1966), centrando il testo non più sui disordini razziali di Watts nel 1965, ma sul massacro di quattro studenti pacifisti a Kent da parte della polizia nel 1970.

Son of Orange County: riprende *Oh No* di *Lumpy Gravy* (MGM, 1968) e *The Orange County Lumber Truck* di *Weasels Ripped My Flesh* (Bizarre / Reprise, 1970), spostando il bersaglio polemico dai Beatles a Richard Nixon alle prese con lo scandalo Watergate.

Broadway the Hard Way (Barking Pumpkin, 1988)

Why Don't You Like Me?: recupera *Tell me you love me* già presente in *Chunga's Revenge* (Rycodisc, 1970), trasformando il tema erotico precedente in una satira di Michael Jackson e della sua canzone *Thriller*.³⁷

5. *Per un bilancio*

Quello di Zappa, come abbiamo visto, è un *rock* che cita, smonta, deforma, scherza con le forme e i contenuti, i modelli e le ideologie, gli stili e i generi. Questa strategia compositiva ha fatto sì che la musica di Zappa sia stata assimilata ai parametri estetici di alcuni movimenti artistici d'avanguardia del Novecento come Dada o la *pop art*.³⁸ Questa sistematica commistione di linguaggi, questo gioco di specchi intertestuale, si possono

³⁶ Si veda ivi, p. 145.

³⁷ Si veda ivi, pp. 156-157.

³⁸ Si veda B. Watson, *Frank Zappa as Dadaist: Recording Technology and the Power to Repeat*, cit., pp. 109-137; B. Miles, *Frank Zappa. La vita e la musica di un uomo 'absolutely free'*, cit., pp. 333-334.

certo definire postmoderni ma ancor più correttamente neobarocchi,³⁹ caratterizzati come sono dalla ricorsività e dall'autoreferenzialità, dalla mutevolezza e dagli effetti di sorpresa. Neobarocchi sono anche il gusto per l'eccesso, lo spezzettamento e l'enfatizzazione dei dettagli, la struttura stessa delle canzoni spesso in contraddizione con singoli frammenti che le compongono.

In Zappa l'impiego della citazione⁴⁰ è ovviamente legato alle competenze dell'ascoltatore. La differenza della frase musicale estrapolata da un altro testo e inserita nel nuovo è solitamente ben percepibile, ma il riconoscimento non è sempre automatico soprattutto quando si tratta di musica colta: lo scarto tra il materiale d'origine e quello d'arrivo può essere allora percepito come una semplice stranezza, una sorta di slogatura che ben rientra nello stile imprevedibile di Zappa. Non si tratta ovviamente di plagii,⁴¹ anche perché i frammenti citati sono sempre manipolati e spesso capovolti, con variazioni e opposizioni calcolate sul filo della parodia. In questo processo Zappa nobilita spesso ciò che è prosaico (come in certe esecuzioni orchestrali di certe sue canzoni) ma altrettanto spesso abbassa ciò che è sofisticato (come la musica colta adottata per testi volutamente

³⁹ Si veda O. Calabrese, *Il Neobarocco. Forma e dinamiche della cultura contemporanea*, Lucca, Casa Usher, 2013.

⁴⁰ Basti il riferimento ad A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979. Ma si veda anche il classico G. Pasquali, *Arte allusiva*, in *Vecchie e nuove pagine stravaganti di un filologo*, Firenze, Da Silva, 1952, pp. 275-282 e (per la canzone) F. Ciabattoni, *La citazione è sintomo d'amore. Cantautori e memoria letteraria*, Roma, Carocci, 2016.

⁴¹ La storia del *rock* è costellata di plagii, alcuni dei quali clamorosi. Pensiamo ai Led Zeppelin: *Your Time is Gonna Come* (1969) presenta forti somiglianze con *Dear Mister Fantasy* dei Traffic (1967), *Black Mountain Side* (1969) con *Blackwater Side* di Bert Jansch (1966); *Whole Lotta Love* (1969) con *You Need Loving* degli Small Faces (1966), *The Lemon Song* (1969) con *Killing Floor* di Howlin Wolf (1964). Ma i casi analoghi sono numerosi: *Child in Time* dei Deep Purple (1970) riprende *Bombay Calling* di It's A Beautiful Day (1969), *My Sweet Lord* di George Harrison (1970) ricalca *He's So Fine* di The Chiffons (1962), *Wish You Were Here* dei Pink Floyd (1975) riprende *Almost Independence Day* di Van Morrison (1972), *Hotel California* degli Eagles (1976) ricalca in parte *We Used to Know* dei Jethro Tull (1969).

volgari), inquadrando il tutto in una prospettiva giocosa e provocatoria. Pensiamo a *Teen-Age Prostitute (Ship Arriving Too Late to Save a Drowning Witch, Barking Pumpkin, 1982)*, costruita sul conflitto fra un testo a dir poco licenzioso e la sua esecuzione affidata a un soprano. E un effetto analogo è generato in *Brown Shoes Don't Make It (Absolutely Free, Verve, 1967)* da una bizzarra fantasia sessuale nel testo abbinata ad una musica eterea eseguita da un quartetto d'archi. Qualcosa di simile, ma spostando il gioco sul piano della *performance* teatrale,⁴² troviamo in *Mozart Ballet (You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 5, Rycodisc, 1992)*, dove il primo movimento della *Sonata per pianoforte n. 13* eseguito alla Royal Albert Hall di Londra nel 1969 è accompagnato da un'azione grottesca sul palcoscenico: un balletto nel quale Dick Barber strangola una gallina di gomma riempita di birra e schiuma da barba, dichiarando il proprio amore per i polli.

Se il rapporto di Zappa con la musica colta, intenso fin dalle origini, può essere definito come il riconoscimento di una figura paterna, studiata, ammirata e quindi usata o assimilata (citata), per costruire in autonomia la propria musica,⁴³ molto diversa è la sua relazione con il *pop-rock* che l'ha preceduto o a lui contemporaneo. Cantanti e cantautori sono in questo caso figure fraterne, ma segnate da un'aggressiva rivalità: i 'fratelli *rock*' di Zappa incarnano sempre, anche se bravi e famosi, una musica ingenua e superata, destinata a essere scavalcata da chi è migliore di loro. Con l'imperativo di sottrarsi ai suggerimenti dei padri e dei fratelli, il musicista di Baltimora è riuscito così ad evitare ogni cristallizzazione della propria

⁴² Per le componenti teatrali degli spettacoli di Zappa si veda P. Carr – R. J. Hand, *Zappa and Musical Theatre: Ugly Ugly O'phan Annie and Really Deep, Intense, Thought-provoking Broadway Symbolism*, in "Studies in Musical Theatre", I, 1, 2007, pp. 41-56.

⁴³ Per questo concetto di 'uso' produttivo si veda D. W. Winnicott, *The Use of an Object and Relating through Identifications*, in Id., *Play and Reality*, London, Tavistock, 1971, pp. 86-94.

arte, rifiutandosi ad ogni regola e ad ogni maniera, in una perpetua e fluida trasformazione che ha sfruttato con efficacia esibizionismo e teatralizzazione. Zappa era davvero il fratello più bravo e anche il più cattivo, una sorta di geniale Caino del *rock*.⁴⁴

⁴⁴ Si veda M. Recalcati, *Il gesto di Caino*, Torino, Einaudi, 2020.

Copyright © 2021

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*