

# POPULAR MUSIC PER LA DIDATTICA

**Prospettive, esperienze, progetti**

**a cura di**

**Paolo Somigli e Alessandro Bratus**

**Ricerche  
e pratiche didattiche**

**FrancoAngeli**

OPEN  ACCESS



# Collana di Didattica generale e disciplinare

diretta da Berta Martini ed Elisabetta Nigris

La collana è intitolata al rapporto tra la Didattica generale e le Didattiche disciplinari. La possibilità di individuare una relazione tra i due ambiti di studio nasce dall'esigenza di riconoscere, in senso sia epistemologico sia pedagogico-didattico, che essi intercettano lo stesso campo di esperienza: quello dei processi di insegnamento e apprendimento scolastico. Tuttavia, pur guardando allo stesso oggetto esse vi scorgono prospettive, dimensioni e problematiche differenti. In altri termini, pur prendendo in esame lo stesso campo di esperienza, la Didattica generale e le Didattiche disciplinari individuano e studiano fenomeni e questioni didattiche ciascuna a partire dal proprio sistema di costrutti concettuali, di modelli teorici ed epistemologici di riferimento e adottando metodi di indagine adeguati ai rispettivi impianti teorici e alle problematiche specifiche. Da questo punto di vista, la relazione tra Didattica generale e Didattiche disciplinari riguarda la possibilità di rivolgere alle situazioni di insegnamento e apprendimento uno sguardo molteplice, che integra e modula quadri epistemologici, approcci e strumenti metodologici diversi, promuovendo una costruzione di conoscenza più acuta, ricca e pluralistica di quella che saremmo in grado di raggiungere a partire da un unico campo di ricerca. Peraltro, l'espressione Didattica disciplinare, declinata al singolare anziché al plurale, evidenzia il tentativo di rintracciare, attraverso il confronto tra categorie e metodi di indagine, una matrice comune tra le diverse Didattiche disciplinari, allo scopo di illuminare e approfondire lo studio delle relazioni e dei processi che hanno luogo all'interno del triangolo didattico Insegnante-allievo-sapere, inteso come struttura concettuale invariante delle situazioni di insegnamento e apprendimento. Una tale condivisione appare d'altra parte auspicabile in vista sia della reciproca intelligibilità delle acquisizioni della ricerca, sia della applicabilità di queste ultime ai contesti della pratica educativa e didattica.

La collana si articola in due diverse sezioni. La prima, Fondamenti e modelli, accoglie contributi di ricerca teorica e empirica tesi a definire gli assetti epistemologici degli approcci generale e disciplinare alla didattica. La seconda, Ricerche e pratiche didattiche, accoglie da un lato le ricerche empiriche che mirano ad indagare aspetti specifici delle pratiche didattiche con sguardo trasversale rispetto ai diversi ambiti del sapere; e dall'altro lato raccoglie contributi esperienziali e di riflessione sulle pratiche stesse, corredati da impianti metodologici sistematici e rigorosi, che possano offrire ad insegnanti e professionisti dell'educazione strumenti utili per ripensare la progettazione e l'azione didattica.



**Fondamenti  
e modelli**



**Ricerche  
e pratiche  
didattiche**

# Comitato scientifico

**Nere Amenabar**, Universidad del Pais Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

**René Barioni**, Haute École Pedagogique, Losanna

**Angela Chiantera**, Università di Bologna

**Lerida Cisotto**, Università di Padova

**Federico Corni**, Università di Modena e Reggio Emilia

**Lucio Cottini**, Università di Udine

**Carla Cuomo**, Università di Bologna

**Piergiuseppe Ellerani**, Università di Lecce

**Paolo Ferri**, Università di Milano Bicocca

**Giuliano Franceschini**, Università di Firenze

**Marcia Gobbi**, Universidade de São Paulo, Brasile

**Giuseppina La Face Bianconi**, Università di Bologna

**Nicoletta Lanciano**, Università Roma "La Sapienza"

**Antonella Lotti**, Università di Genova

**Daniela Maccario**, Università di Torino

**Loredana Perla**, Università di Bari

**Miriam Rossi**, Vassar College, Poughkeepsie, NY, USA

**Pier Giuseppe Rossi**, Università di Macerata

**Silvia Sbaragli**, SUPSI, Scuola Universitaria professionale della Svizzera Italiana, Locarno

**Flora Sisti**, Università di Urbino

**Massimiliano Tarozzi**, Università di Bologna

**Lilia Andrea Teruggi**, Università di Milano Bicocca

**Ira Vannini**, Università di Bologna

**Rosetta Zan**, Università di Pisa

**Luisa Zecca**, Università di Milano Bicocca

**Franca Zuccoli**, Università di Milano Bicocca

Si intende che il comitato scientifico svolga le funzioni di referaggio e che queste ultime possano essere espletate, all'occorrenza, anche da esperti esterni al comitato.



**Fondamenti  
e modelli**



**Ricerche  
e pratiche  
didattiche**

# POPULAR MUSIC PER LA DIDATTICA

Prospettive, esperienze, progetti

a cura di  
**Paolo Somigli e Alessandro Bratus**

**FrancoAngeli**  
OPEN  ACCESS

Il volume è stato pubblicato con il contributo della Libera Università di Bolzano.

Copyright © 2020 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Publicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate*  
4.0 Internazionale (CC-BY-NC-ND 4.0)

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito*

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Copyright © 2020 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835111139

# Indice

**Introduzione. *Popular music* per la didattica**, di *Paolo Somigli e Alessandro Bratus* pag. 9

## Parte I

### **La *popular music* come risorsa per la formazione e la didattica: riflessioni ed esempi**

**“Folk-” “Volk-” “Pop-” “Popular-” “Populärmusik”:** una riflessione di fondo da una prospettiva germanofona, di *Franz Comploi* » 27

1. Confini e sconfinamenti » 27

2. I termini e i concetti: le varianti di “popolare” » 29

**L’ascolto della *popular music* tra società, tecnologie e piattaforme digitali**, di *Paolo Magaudda* » 33

**Intertestualità e prospettiva pedagogica: il *combat folk* dei Modena City Ramblers**, di *Raffaele Pozzi* » 39

1. Il paradigma postmoderno » 39

2. Le origini dei Modena City Ramblers: da *Combat Folk* a *Riportando tutto a casa* » 41

3. Il procedimento creativo intertestuale: ibridazione, parodia, riscrittura » 44

4. La prospettiva pedagogica: interculturalità, didattica della storia, apprendimento informale » 50

<b>Due testualità: canzone e poesia</b> , di <i>Stefano Colangelo</i>	pag. 57
<b>La <i>popular music</i> incontra i bambini: per una riscoperta dell'opera di Antonio Virgilio Savona</b> , di <i>Paolo Somigli</i>	» 67
<b>Per una storia della fortuna di <i>Nella vecchia fattoria</i></b> , di <i>Carlo Savona</i>	» 87

## Parte II

### **Per una didattica della *popular music* e con la *popular music*: strumenti e proposte operative**

<b>La <i>popular music</i> nella scuola primaria: punto di contatto tra musica e movimento</b> , di <i>Julia Lutz</i>	» 97
1. Il legame tra musica ( <i>popular</i> ) e movimento	» 98
2. Un esempio di azione didattica: una danza-puzzle su <i>Let's Get Loud</i> di Jennifer Lopez	» 100
3. Ulteriori riflessioni: possibili collegamenti e prospettive	» 103
<b>Fuori dai canoni. Il <i>sound</i> del pop nella didattica della composizione</b> , di <i>Leo Izzo</i>	» 105
<b><i>Museica</i> di Caparezza come spunto per un approccio interdisciplinare alla didattica musicale nella scuola secondaria di primo grado: il caso di <i>Mica Van Gogh</i> e altre suggestioni</b> , di <i>Claudio Così</i>	» 111
<b>Tecniche vocali e <i>popular music</i>. Strumenti di analisi e approfondimento</b> , di <i>Gianpaolo Chiriaco</i>	» 123
1. Esempio 1 – Rap e <i>popular music</i>	» 124
2. Esempio 2 – Il <i>beatboxing</i>	» 126
3. Esempio 3 – Raccontare storie	» 127
<b><i>Masters of War</i>. Strategie retoriche e ripetizione nella forma canzone</b> , di <i>Alessandro Bratus</i>	» 131
1. La ripetizione come dimensione strutturante	» 132
2. La dimensione culturale della ripetizione: <i>cover</i> e <i>contrafacta</i>	» 136
3. Conclusioni. La ricerca della ripetizione come approccio alla canzone	» 141

# Due testualità: canzone e poesia

di *Stefano Colangelo*

Quando sui siti di tutto il mondo appare la notizia del premio Nobel a Bob Dylan, a metà ottobre del 2016, ho la fortuna di riceverla tramite un giovane e brillante americanista tedesco, studioso di *popular music* e di *participatory cultures*, docente all'università di Oldenburg, in Bassa Sassonia, che si chiama Martin Butler. Dallo schermo del suo computer il lancio di agenzia transita nel mio, portandosi appresso l'entusiasmo di Martin, che potrebbe diventare sottilmente contagioso anche per me, visto che da qualche settimana ho iniziato a Bologna un corso magistrale di Poesia italiana del Novecento, intitolato *Due testualità* e dedicato, non senza timori e diffidenze (i primi solo miei; le seconde, più o meno *apertis verbis*, di alcuni colleghi), alla canzone italiana, dagli anni Cinquanta agli anni Novanta. Un corso sui cantautori, insomma, ma anche sulla "musica di consumo", sulle ipotesi di interazione o di conflitto tra l'ascolto musicale e le pratiche di lettura e di produzione della poesia contemporanea. Guardo lo schermo e mi sento – per dire così – in salvo per il rotto della cuffia. Da almeno otto o nove anni avevo pensato – paura e desiderio – a un corso del genere, e non avevo mai avuto il coraggio di proporlo. E tanto meno l'avrei proposto, se solo il Nobel a Dylan fosse arrivato un anno prima: troppo tardi, e troppo comodo, si potrebbe dire; lo avrei lasciato cadere, come tanti altri progetti di prima e di adesso.

A dire il vero, ripensandoci dopo qualche anno, quasi tutto di quel corso è stato – giustamente, credo – dimenticato: la tastiera portatile che installavo sul tavolo ogni volta per gli esempi musicali, suonata malissimo, purtroppo; e i video sullo schermo, le discussioni tra gli studenti, i miei entusiasmi un po' puerili, le loro insofferenze. Erano in tanti, però, gli studenti: molti di più rispetto agli altri anni. Alcuni forse nemmeno iscritti al corso di studi in Italianistica, nel quale il corso era inquadrato. Alcuni autori e *performer* di canzoni, militanti in *band* sperimentali, appassionati di teatro-canzone, danzatori, poeti, più o meno in segreto. Altri più canonicamente "letterati", incuriositi e – penso – fatalmente disillusi, per lunghe settimane, dalla traiet-

toria del corso, che sembrava andare alla deriva rispetto a uno spazio di attesa della poesia che speravano di incontrare o di riconoscere per gradi, prima o poi, come un'istituzione memoriale, riallacciata a un sistema; un corso che appariva invece sempre più circondato, quasi intriso, da quel pulviscolo percettivo, così ruvido e insidioso, che scaturiva ogni volta dalle canzoni, dal loro ascolto e dal loro commento.

A studenti così diversi tra loro, ma dotati di una sorprendente e condivisa curiosità generazionale, non solo archeologica, per la *popular music*, era suonata quasi minacciosa questa massima di metodo che avevo estratto, per impulso debitorio, dai *Quaderni* di Gramsci: «il fondamento di ogni attività critica [...] deve basarsi sulla capacità di scoprire la distinzione e le differenze al di sotto di ogni superficiale e apparente uniformità e somiglianza, e l'unità essenziale al disotto di ogni apparente contrasto e differenziazione alla superficie» (Gramsci, 1977, p. 2192). Su questo piano, la distinzione di ciò che appare uniforme, e d'altro canto l'unità profonda di ciò che appare inconciliabilmente diviso, avrei provato a far confluire le energie di una piccola scommessa, tentata quasi di soppiatto verso la fine del corso. Avevo infatti l'impressione e la percezione quasi tattile, fin dall'inizio, che i miei studenti di poesia fossero cresciuti, come me prima di loro, nell'esercizio rassicurante e preventivo di una sorta di «negatività essenziale» (Bourdieu, 1979, p. 60), per riprendere la formula della *Distinzione* (1979) di Pierre Bourdieu. In loro aveva agito, cioè, un principio di esclusione, che avevano assunto come fondamentale per formare il loro gusto: un principio che creava di volta in volta nuovi divieti, nuove selezioni sempre più radicali, una gerarchia sempre più profonda tra le scelte espressive; e infine, il bisogno di creare altre gerarchie più selettive, e altre restrizioni ed esclusioni. Sapevano tuttavia, gli studenti, e io con loro, che l'esperienza pubblica, comune, scambievolmente della poesia, e le aspettative che tutti avevamo coltivato privatamente nei suoi confronti, erano fondate su tensioni indotte, se non addirittura imposte, dalla ricerca di uno *status*, dal bisogno di una posizione in cui essere finalmente ascoltati. Una ricerca che raramente – va detto – implica l'ascoltare. Alla poesia si chiedono sempre molte cose insieme, come scrive Ben Lerner, «ma una cosa che tutte queste richieste hanno in comune è che non potranno mai essere esaudite dalle poesie materialmente esistenti» (Lerner, 2016, p. 74). Credo che tutti fossimo allora, all'inizio di quel corso sulla poesia del Novecento, accaniti e paradossali *haters* della poesia, proprio nel senso che enunciava Lerner, nel volgere esatto di quei mesi: se c'era un regno utopico, nascosto, nel quale un certo ideale di Poesia avrebbe dovuto manifestarsi, la cosa più facile era restringere il campo, assottigliare la nostra vista fino a trovarlo; o meglio, fino a farci trovare da lui, in perfetta solitudine, con tanti strumenti di analisi nelle mani, sempre più sofisticati, e più nessuna materia di poesia reale, concreta, trasmissibile, da ascoltare e far ascoltare. Viene in mente, in proposito, una riflessione di Franco Rella: per quanto la poesia possa diven-

tare una figurazione della morte, c'è sempre in essa un elemento che chiama a *continuare*, a rilanciare, a non sopprimere dialetticamente quell'esigenza di ritorno verso la materia sporca, irredenta, persino oscena del linguaggio, che scoprivamo felicemente da bambini, e che maneggiavamo in forma creativa, senza finalità predeterminate (Rella, 2011, p. 38). Per Rella, il modello è la scrittura di Beckett. Per i miei studenti e per me, ripercorrendo le letture di poesia degli ultimi anni, si può pensare a Elio Pagliarani, e a Nanni Balestrini: è forse in loro, più che altrove, che questa poetica del *continuare* ha assunto una testualità pragmaticamente radicata nel ritmo, o nella tecnica dispositiva sulla pagina. Ma è vero che della materia sporca e irredenta del linguaggio possono far parte le canzoni: proprio perché sono arrivate fino a noi in ogni movimento, in ogni mutazione di contesto, nel pieno di ogni esercizio di socialità; perché, in termini più semplici, hanno continuato a ronzare impunemente nella nostra testa, fino a costituire nostro malgrado – è stato proprio Bob Dylan a raccontarlo (Sheffield, 2016) – una forma intima di meditazione. Una teoria della produttività della *popular music*, ammesso che sia possibile formularne una sola, anche provvisoriamente, ha il vantaggio di mettere di fronte gli studenti a due condizioni concrete che riguardano, bene o male, anche la poesia, intesa come esercizio individuale e come oggetto di trasmissione di una conoscenza o di una forma di percezione del mondo. Entrambe le condizioni fanno da stadio preliminare della riflessione sulla *popular music* di Richard Middleton, che muove, per elaborarle, proprio da Gramsci. Ha scritto Middleton: «una teoria dell'articolazione non implica che il campo musicale sia una mischia pluralistica»; e aggiunge: «questo campo non è indeterminato, ma *sovradeterminato*, e gli interessi dominanti della formazione sociale sono i primi a stabilire le predisposizioni che cercano continuamente di restituire una forma accettata» (Middleton, 1990, p. 29). Le due condizioni per studiare la *popular music* da una prospettiva non intrappolata nel soggettivismo consistono dunque nella coscienza di ciò che Middleton chiama «principio articolatorio», e che ha il proprio campo d'azione nella teoria della rappresentazione: come si affermano, come si esprimono concretamente gli orientamenti sociali? Quali soluzioni formali può implicare o facilitare una nuova consapevolezza del corpo, per esempio, o una riaffermazione dei diritti di genere, o una nuova forma di autodeterminazione politica, e che rapporto hanno queste forze con la produttività artistica?

Non conoscendo i gusti dei miei studenti, né come lettori di poesia né come ascoltatori di canzoni, ho dato inizialmente per buono il meccanismo descritto da Bourdieu, quello della percezione di una «negatività essenziale» implicata in un certo insieme, storicamente identificabile, di prodotti artistici. Se è vero che non si sentiva preliminarmente il bisogno di una teoria della poesia, né di una teoria della *popular music*, c'era però necessità di inquadrare questa idea di articolazione, che abbiamo poi trovato essere alla base di quella, più difficile forse da individuare, di *testualità*. La testualità – quella

della canzone, come quella della poesia – non è semplicemente identificabile con la *forma*, forse nemmeno nell'idea della «forma accettata» di Middleton. Su questo punto è stato utile rileggere uno dei maggiori punti di riferimento, un vero classico, delle letterature comparate, *L'uno e il molteplice* di Claudio Guillén, e intercettare una sua definizione di *forma* così declinata, con un debito paradossale verso Borges e il suo sistema del tempo: un «progressivo divenire temporale sul quale agisce una volontà di identità»; ancora, più sinteticamente, «una negazione [...] del tempo dal tempo» (Guillén, 1985, p. 228). Questa prima immagine della forma protratta, della *formazione* progressiva di un testo, l'abbiamo chiamata, appunto, *testualità*. E l'abbiamo applicata a esempi di poesia e di canzone dovuti, in qualche caso, a una stessa mano: ad esempio, alla traduzione da parte di Giorgio Caproni del *Deserteur* di Boris Vian, confrontato con una sua poesia del 1950, *A Ferruccio Ulivi*; oppure al testo di *Quella cosa in Lombardia*, scritto da Fortini e cantato da Laura Betti e da Enzo Jannacci, a confronto con una poesia *Agli amici*, uscita nel 1959 in *Poesia e errore*.

In che senso, però, si può dire: *a confronto*? Questo è il primo nodo teorico nel quale siamo incappati, gli studenti e io, non senza una certa difficoltà, dovuta a un disorientamento di fondo. Si è visto infatti da questi due esempi, e dal confronto che ne è seguito in aula, che il processo temporale e l'idea di «volontà» che progressivamente si impone su una forma non sono elementi sufficienti per definire il complesso testuale della canzone. La stessa mano, alle prese con due forme culturali – il testo di canzone e il testo di poesia – grosso modo negli stessi anni ottiene prodotti non solo diversi, ma anche percepiti e assimilati in modo diverso, portatori di valori estetici diversi. Ciò che è un'ovvietà per un esperto di *popular music*, può costituire per un lettore di poesia, anche non particolarmente ingenuo, un problema di non facile superamento, quasi un *errore di sistema*. C'è forse, alla base, la suggestione di una famosa intervista a Pier Vittorio Tondelli sulla musica, uscita su *Fare Musica* del settembre 1985, che ha disseminato in due generazioni successive l'equivoco per cui il testo di canzone e il testo di poesia potessero rispondere alla stessa domanda di produttività estetica: «il bisogno di poesia, bisogno assoluto e struggente negli anni della prima giovinezza è stato soddisfatto da intere generazioni mandando a memoria parole e strofe di canzoni: ballate pop, testi psichedelici, neofuturisti, intimisti, sentimentali onirici, politici, ironici, demenziali...» (Tondelli, 1985). Si sa invece che la canzone non finisce nel proprio *testo*: che costituisce, al contrario, una *testualità*, che non potrebbe mai entrare in concorrenza con quella della poesia, se non nelle bizzarre proposte dai commenti di certe antologie scolastiche, peraltro ancora in uso, e degnamente compulsate per amore o per forza dai miei studenti dei corsi di poesia, nei primi anni Duemila e ancora oggi.

Per di più, la musica stessa, come componente della *popular music* intesa come oggetto di studio, chiama a sé una percezione viva, aurale, sensoriale,

e non semplicemente una rappresentazione su carta, come hanno già sottolineato, in alcuni contributi fondamentali, Franco Fabbri (2005, p. 150), Umberto Fiori (2003), e Paolo Somigli (2015, p. 38, che sottolinea il rilievo dell'arrangiamento nella formazione del «senso profondo» di una canzone e del suo «effetto» sull'ascoltatore). Predisposti a questa differenza specifica di campi, gli studenti e io abbiamo cercato di oltrepassare un certo senso di limitatezza che avvertivamo nel riuscire ad ascoltare, a cogliere e a isolare le peculiarità strutturali della canzone rispetto alla poesia. Uno dei fattori che ci hanno creato maggiori difficoltà, neanche a dirlo, è stata la percezione della voce. Ho proposto una riflessione su due casi-limite nella storia della *popular music* italiana: il massimo punto di emancipazione della testualità della canzone rispetto agli usi formali – metrici, sintattici e lessicali – della poesia, cioè le canzoni di Mogol e Battisti; e quello di resa quasi liederistica, di sfida articolatoria della vocalità nei confronti di un testo poetico immodificabile, costituito dall'esperienza di collaborazione tra Dalla e Rovarsi. Che cosa trasmettono a un lettore abituale di poesia queste forme di forzatura della voce: timbrica, sacrificata alla disagiata altezza della tessitura, quella di Battisti; ritmica, quasi slogata, teatralizzata nell'assumere più maschere prospettive, quella di Dalla? Probabilmente – lo affermo ostentando il maggiore ottimismo possibile, o semplicemente fingendo che le intenzioni corrispondano a una realtà verificabile – la curiosità di rintracciare per analogia, anche nella poesia composta sulla pagina, la presenza di una scelta determinante della voce, di una sua alterità presente e profonda, che non si concilia *a priori* con ciò che il tempo ha affidato alla forma scritta. Vocalità, soffio, *mythos*: il mormorare e il muggire, il fumo del sacrificio, la ritualità e la sua espressione liberatoria, attraverso le pagine illuminanti di Corrado Bologna (2000, pp. 77-79), che hanno restituito una percezione complessiva dello studio della vocalità come ponte simbolico tra *popular music* e musica jazz e colta, e tra queste e la teoria della poesia. In più colpisce molto, credo, che sia stato un grande improvvisatore strumentale come Ornette Coleman a coniare il termine di “armolodia” per definire questa capacità di fluttuazione e di espansione potenzialmente infinita dell'enigma della voce, come se fosse possibile riconoscere in essa la forza di una totalità avvolgente, arcaica, rigenerativa di tutti i punti dello spazio sonoro. Una definizione dell'*armolodia* si può leggere oggi in italiano accanto a una bella conversazione di Coleman con Jacques Derrida, non a caso anch'egli tra i primi indagatori della fenomenologia vocale. Così, appunto, Coleman: «tra il linguaggio, ciò che noi chiamiamo parole elettroniche, che attraversano diverse frequenze per esprimere pensieri e stati d'animo e soprattutto per vedere la quantità di strumentazione in cui il suono è coinvolto, se si contano tutti gli strumenti che la gente usa per suonare, è quasi impossibile smettere di contare: voglio dire che da un fischio alla grande tuba di un violino a un sax ci sono molte cose che contribuiscono al suono e la cosa più eterna che contribuisce a

suonare è la tua voce, la bocca. Non è vero?» (Palmer 2016, p. 83)<sup>1</sup>. La voce è dunque una sfera immersiva ed espansa, l'estensione di un principio originario che moltiplica la propria percettibilità attraverso le differenziazioni tra infinite sorgenti di suono. Coleman fornisce così in questa idea la versione multidimensionale di quello spazio metaforico ipotizzato da Barthes, dove una lingua poteva incontrare la propria voce: uno spazio primario – anch'esso moltiplicabile nel mondo dei suoni – che Roland Barthes aveva chiamato “grana” (1972); puntuale, ma estensibile, declinabile nello strumento e, per ulteriore scarto metaforico, nella stessa scrittura. Ed è vero che specificamente la *popular music*, come ha puntualizzato R. Murray Schafer nel suo monumentale *Paesaggio sonoro*, ha accentuato le potenzialità di quella concezione immersiva percepita da Coleman, con un'enfasi sempre più marcata verso le basse frequenze, la cui sorgente nello spazio è più difficile da identificare per l'ascoltatore (Schafer, 1977, p. 166). La *popular music* parrebbe chiedere e sollecitare, anche nei suoi prodotti più ripetitivi e desueti, l'abitudine all'immersività, a una sfera percettiva multilaterale e avvolgente, che conserva il carattere primordiale di una vocalità profonda, di una *voce* testuale, ma la irradia in un orizzonte di conoscenza necessariamente molto più ampio rispetto al limite della pagina. Drew Hemment, uno studioso di Deleuze, sottolinea che tanto più concretamente manipolabile e più serialmente riproducibile si fa la natura del suono, tanto più efficace diventa la possibilità che questo suono rappresenti la fenomenologia metamorfica del tempo: il suono elettronico, in alcuni dei generi più sperimentali della *popular music*, può arrivare a figurare il tempo nella sua complessità di differenza – detto proprio nei termini di Deleuze – e di ripetizione. Tempo manipolato e tempo rituale si ritrovano nel medesimo insieme sonoro (Hemment, 2004, pp. 90-91), che è poi il prodotto di quella rispondenza dialettica tra arte e tecnologia che la *popular music* non ha mai finito di cogliere e di approfondire. Nulla di più disagiata, per chi è abituato a leggere poesia sulla stanca cremagliera dell'intertestualità, del cogliere il rilievo di questi aspetti. Un lettore che viene spinto lentamente verso l'alto e ricondotto verso il basso, e rimandato indietro con l'ennesimo carico di fonti letterarie inerti, si ritrova sempre sulla stessa strada, con lo sguardo estraneo a tutto ciò che si muove intorno a lui.

Un altro sforzo di comprensione, per uscire dalla dogmatica del testo scritto, è poi la necessità di comprendere le variabili della testualità della *popular music* in rapporto con i gruppi sociali e le circostanze che ne hanno delineato le rappresentazioni. Come fenomeno dell'economia simbolica, la canzone è in effetti il prodotto delle molteplici attività di un'industria, i cui parametri di produzione variano a seconda degli spazi di influenza delle politiche culturali. Secondo le considerazioni di due sociologi, Richard A.

1. Il testo citato da Palmer è la trascrizione di un'intervista a Ornette Coleman, reperibile su YouTube al seguente URL: <http://www.youtube.com/watch?v=8CoPGDfMWFc> (ultimo accesso 30.11.2019)

Peterson e David G. Berger, questa influenza si può delineare per cicli temporali, nei quali si succedono la concentrazione al potere di pochi soggetti detentori dei mezzi di produzione (l'oligopolio di certe case discografiche, in specie), legata a un carattere relativamente omogeneo dei prodotti culturali, da un lato; e invece, dall'altro, la diversificazione dell'offerta, accompagnata da un maggior grado di competizione (quella verificatasi, per esempio, nei paesi anglosassoni tra il 1964 e il 1969, di pari passo con la "Beatlemania") (Peterson, Berger, 2009, pp. 169-194). Questa rappresentazione sociologica della canzone ci ha insegnato che la temporalità delle forme, la linea progressiva della loro testualità, può essere condizionata e variata dall'azione di fattori complessi, che mostrano quanto possa essere difficile definire, anche nella percezione estetica, le strategie della sovradeterminazione di un singolo fenomeno. Il tempo della canzone è, inevitabilmente, il tempo di questi cicli di concentrazione e di diversificazione: così, affermare che la sua *testualità* si sviluppa in progressione nel tempo, significa ragionare su un'idea peculiare di tempo creativo, che è la somma di fattori diversi, sovrapposti, non sempre reciprocamente rispondenti. Anche per la poesia è così? Probabilmente sì, anche se i parametri da studiare rientrano in campi di azione diversi: aperti alle reciproche influenze, ma diversi. Sicuramente è un errore, come scrive ancora Franco Fabbri, coltivare l'opinione che «tutto il sapere sulla *popular music*, evidentemente giudicato scarso, risiede all'interno del mondo industriale che la produce e la promuove» (2005, p. 73n.). Da questo errore possono essere scaturite, per induzione, anche le perplessità di coloro, tra i miei studenti di poesia, che hanno ritenuto sminuente, riduttivo o fuorviante, rispetto alle loro attese, aprire la porta di un corso sulla poesia del Novecento all'analisi di esempi di *popular music*. Anche perché soprattutto oggi, negli occhi e nelle orecchie della generazione di questi studenti, il campo e la sfera di influenza della *popular music* si esercitano in un rapporto strettissimo con l'idea di successo, con la teleologia della notorietà, della fama, della *stardom*. La canzone – come precisa Clive Harrison in un recente studio sulla teoria della produttività – si muove come prodotto culturale tra la scelta di una "accettazione" da parte dei fruitori, da un lato, e di una propensione alla "mutazione culturale", dall'altro. Non tutte le canzoni nascono per sconvolgere il loro paradigma: la maggior parte di esse lo estende, lo diffonde, lo irradia. Solo una minima parte dei prodotti della canzone *popular* entra nell'orbita della cosiddetta *Big-C(reativity)* (Harrison, 2018, pp. 29-30), cioè di quell'insieme di caratteri di rispondenza ai paradigmi correnti che agisce in modo attivo, coraggioso, produttivamente asincrono rispetto al campo di forze preesistente. La "negatività essenziale", quell'insieme di selezioni trattenute e di disgusto per ciò che è già detto, cantato o espresso, non è un carattere dirimente nell'estetica della *popular music*.

Ci sono poi altri fattori da riconsiderare, anche *a posteriori*. Quando confessavo di non conoscere i gusti musicali dei miei studenti, non avevo

nemmeno l'idea di quanta distanza mi separasse dal mondo dei loro ascolti, nonostante tutti gli sforzi volontaristici, e preventivi, di ridurre tale distanza. Anche perché, diversamente da quanto il loro atteggiamento critico lasciasse trasparire in relazione alla poesia – sembrava che dovessero farmi capire in tutti i modi che anche loro, per il semplice fatto di seguire quel corso in quell'aula, erano riusciti a operare una severa selezione del canone, attraverso l'assimilazione di una serie disciplinata di “negatività essenziali” – anche perché, dicevo, la loro selettività musicale si muoveva molto più liberamente di quanto potesse far pensare lo stesso modello sociologico di Bourdieu: quello che avevo dato inizialmente per buono. Solo successivamente al corso ho letto un contributo di Hervé Glevarec e Michel Pinet, che ho trovato di recente in Rete, ma che risale al 2009, sulla rappresentazione per modelli dei gusti, delle preferenze e dei giudizi musicali. Muovendo da Bourdieu, ma superandone di fatto la staticità dei modelli, Glevarec e Pinet fanno l'ipotesi secondo la quale i gusti musicali che interessano la *popular music* vadano rappresentati in forma di “arcipelago”, strutturato tenendo conto di uno stretto intrecciarsi di relazioni tra età, provenienza sociale e, quel che è più importante, distinzione di generi musicali. I miei studenti e io, siamo oggi pienamente tra le isole e i passaggi più o meno comunicanti in questo arcipelago, dove i giudizi di valore estetico-musicale si legano volentieri a determinati generi, e dove la tollerabilità nei confronti di ciò che popola le altre isole, gli altri generi musicali che ognuno di noi non è portato ad ascoltare o apprezzare, è direttamente proporzionale alla cultura musicale acquisita nel tempo, istituzionalmente o per propria esplorazione personale. Scrivono Glevarec e Pinet, a conclusione di un articolato studio statistico, che «il genere non è solamente una nozione pratica per l'industria musicale, per aiutare le radio a creare dei formati, per costruire un legame con l'ascoltatore ecc.». Al contrario, «i generi musicali rinviano a due fatti sociali: ai gruppi sociali che li “sostengono” e al valore musicale che essi hanno acquisito nel campo musicale contemporaneo» (Glevarec, Pinet, 2009). Ho verificato questa funzione *forte* dei generi musicali nella situazione pragmatica della richiesta delle tesi: più orientata di quanto mi sarei aspettato, da parte degli studenti, all'interesse per un genere musicale contemporaneo, che non a singoli autori, interpreti, gruppi musicali. Dal canto proprio, la poesia italiana del Novecento non conosce, credo, una percepibilità così netta della funzione e della rappresentazione di un genere rispetto a un altro. Qui le sollecitazioni si sovrappongono, si attraversano in un campo di proporzioni che non è forse paragonabile a quello della *popular music*. Con il paradosso, tuttavia, che proprio l'ascolto della canzone, e il suo studio come fenomeno autonomo rispetto alla poesia, può immettere nel lettore di poesia contemporanea qualche curiosità di metodo: che cos'è, in una poesia, la teatralità? Come si intrecciano i caratteri di un genere letterario con la scelta tra verso e prosa? Quali sono i confini storici e cognitivi del genere lirico (domanda

di enormi implicazioni, questa)? Quali sono i processi di rappresentazione della soggettività?

Un *songwriter* dalla peculiare vicenda pubblica e politica come Wolf Biermann ha trovato una risposta semplice, eppure letterariamente e filosoficamente connotata: «nella canzone e nella poesia mi piace vedere quali ombre il mondo reale getta nella caverna dell'animo del poeta» (Biermann, 2010, p. 64). Un soggetto che non sta fuori dalla caverna, a insegnare come va il mondo: un *io* attraverso il quale passano le stesse luci e ombre che tormentano e disorientano chi lo ascolta. Una soggettività in transito, insomma, con la coda dell'occhio proiettata verso la luce e i piedi che non scappano dalla caverna, ma restano accanto ai propri ascoltatori, e dentro la loro medesima dimensione.

Come ha scritto Manlio Sgalambro, «il cantante è la guida autorizzata di questa età alessandrina. L'ermeneuta *princeps* che conduce per mano attraversando, tra suono e voce, l'inferno della contemporaneità» (Sgalambro, 1997, p. 62). Non si contano le volte in cui un compito simile è stato attribuito ai poeti, e tutta la nostra esperienza fino al corso sulla *popular music* si è rivolta a restringere il campo di questa funzione. Quasi casualmente, per mancanza di tempo, il nostro corso si è concluso con l'ascolto di alcune canzoni di Franco Battiato, che proprio con Sgalambro ha condiviso larghi tratti del proprio itinerario musicale. Ci si aspettava una qualche convergenza tra canzone e poesia, e invece ci si è ritrovati in un'area di lavoro piena di fratture metodologiche e di salti. Un'area nella quale non è la canzone ad appropriarsi della poesia e del suo spazio – come ipocritamente si temeva – né del bisogno che questa lascia dietro di sé. Un'area, al contrario, dove il lettore di poesia – o meglio, colui che pensa di saper leggere poesia solo perché sta camminando dentro un'istituzione preposta a questa abitudine – deve imparare a tenere le orecchie aperte, a riascoltare un mondo che gli si trasforma intorno, e che non assomiglia quasi più, forse, a quello che ci si sarebbe aspettati di trovare.

## Riferimenti bibliografici

- Barthes R. (1972), “Le grain de la voix”, *Musique en jeu*, 9, pp. 57-63.
- Bologna C. (2000), *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, il Mulino, Bologna.
- Bourdieu P. (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris (si cita dall'edizione del 2016; trad. it.: *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna, 1983).
- Fabbi F. (2005), “Il cantautore con due voci (e con molte mani)”, in Id., *L'ascolto tabù. Le musiche nello scontro globale*, Il Saggiatore, Milano, pp. 148-160.
- Fiori U. (2003), *Scrivere con la voce. Canzoni, rock e poesia*, Unicopli, Milano.

- Glevarec H., Pinet M. (2009), “La ‘tablature’ des goûts musicaux: un modèle de structuration des préférences et des jugements”, *Revue française de sociologie*, 50, pp. 599-640, testo disponibile al sito: <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-1-2009-3-page-599.htm> (ultimo accesso 16.09.2019).
- Gramsci, A. (1977), *Quaderno 21*, § <5>, *Alcuni criteri di giudizio «letterario»*, in *Quaderni del carcere*, volume III, edizione critica dell’Istituto Gramsci, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino.
- Guillén C. (1985), *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona (trad. it.: *L’uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, il Mulino, Bologna, 2008).
- Harrison C. (2018), “Interstellar Songwriting: What Propels a Song Beyond Escape Velocity”, in Loy S., Rickwood J., Bennett S., eds., *Popular Music, Stars and Stardom*, Australian National University Press, Acton, pp. 21-36.
- Hemment D. (2004), “Affect and Individuation in Popular Electronic Music”, in Buchanan I., Swiboda, M., eds., *Deleuze and Music*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 76-94.
- Lerner B. (2016), *The Hatred of Poetry*, Farrar, Straus and Giroux, New York (trad. it.: *Odiare la poesia*, Sellerio, Palermo, 2017).
- Middleton R. (1990), *Studying Popular Music*, Open University Press, Buckingham (trad. it.: *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano, 1994).
- Palmer R. (2016), “La bellezza è una cosa rara”, in Derrida J., Coleman O., *Musica senza alfabeti. Un dialogo sul linguaggio dell’altro*, a cura di Maruzzella S., Mimesis, Milano, pp. 59-102.
- Peterson R.A., Berger D.G. (2009), “Cicli di produzione simbolica: il caso della popular music”, in Santoro M., Sassatelli R., a cura di, *Studiare la cultura. Nuove prospettive sociologiche*, il Mulino, Bologna, pp. 169-194.
- Rella F. (2011), *Interstizi. Tra arte e filosofia*, Garzanti, Milano.
- Schafer R.M. (1977), *The Tuning of the World*, Knopf, New York (trad. it.: *Il paesaggio sonoro*, Ricordi - LIM, Milano - Lucca, 1985).
- Sgalambro M. (1997), *Teoria della canzone*, Bompiani, Milano.
- Sheffield R. (2016), “Why Bob Dylan Deserves His Nobel Prize”, *Rolling Stone*, 13 ottobre, testo disponibile al sito: <https://www.rollingstone.com/music/music-features/why-bob-dylan-deserves-his-nobel-prize-127381/> (ultimo accesso 16.09.2019).
- Somigli P. (2015), “L’arrangiamento come produttore di senso: due esempi e una riflessione in prospettiva didattica”, in Ciccarelli A., Migliozi M., Orsi M., a cura di, *Musica pop e testi in Italia dagli anni Sessanta a oggi*, Longo, Ravenna, pp. 29-40.