

L'oralità ritrovata: paradigmi di una sfida globale *

Giordano Montecchi

Che io ricordi non mi pare che la musica di compositori giapponesi quali Toru Takemitsu e Toshio Mayuzumi, cinesi quali Tan Dun e Guo Wenjing, egiziani come Gamal 'Abd al-Rahim o nigeriani come Akin Euba abbia sollevato in seno alla critica e alla musicologia occidentali grida d'allarme in merito alla perdita di identità culturale, oppure in merito ai rischi della globalizzazione e quant'altro. E questo nonostante le loro composizioni siano palesemente occidentalizzate, siano pubblicate da case editrici europee o americane, attingano a piene mani allo stile compositivo e alle tecnologie elettroniche sviluppati nel vecchio e nel nuovo continente. Al contrario questi e altri compositori sono stati accolti a braccia aperte negli ambienti della musica accademica d'Occidente, premiati e additati come esempi pionieristici per la loro ricerca volta a coniugare la tecnica compositiva appresa in Europa o negli Usa con le loro tradizioni di origine.

* Questo scritto è la rielaborazione del contributo presentato al convegno internazionale «Nuovi Soundscapes» tenutosi a Roma, il 28 novembre 2002, a cura della sezione italiana della International Association for the Study of Popular Music e della Facoltà di Scienze della comunicazione dell'Università La Sapienza.

Va riconosciuto d'altronde che il prestare attenzione ai sistemi musicali extraeuropei sia delle tradizioni dotte sia folkloriche è da lungo tempo (e certamente oggi in modo particolare) un aspetto significativo per diverse generazioni di compositori occidentali, sia sul piano della pratica compositiva, sia della riflessione teorica, con esiti per altro molto diversificati che, non di rado, sono giunti a mettere in discussione la convinzione generalmente accettata circa la supremazia del sistema musicale dell'Europa moderna.

Ben diverso invece è l'atteggiamento che i medesimi ambienti musicali e musicologici hanno il più delle volte nei riguardi di quei musicisti extraeuropei il cui contatto con l'Occidente si attua nell'area della *popular music*. Ossia su quel terreno dominato dal fenomeno della cosiddetta *world music*, intesa nella sua accezione spregiativa, come mercificazione e commercializzazione globale dei prodotti musicali transculturali.

L'esperienza quotidiana di ognuno di noi, ci conferma che i frutti della transculturazione, dell'ibridazione fra linguaggi e culture di diversa provenienza, sono una presenza sempre più invadente e problematica nel panorama musicale di questi anni, tale da divenire spesso il centro nevralgico di molti discorsi sulla musica odierna. Steven Feld riassume bene questa situazione quando osserva che la *world music* è al centro dei discorsi di una critica che la interpreta ora in forma di *anxious narratives*, come deriva sciagurata, dominata da una ratio capitalista e neo-esotista che senza scrupolo alcuno violenta ed espropria tradizioni e identità locali, miscelandole sapientemente e trasformandole in articoli alla moda per il mercato globale della musica; ora in forma di *celebratory narratives*, ossia come *new deal* di una musica ecumenica senza più confini, che abbatte ogni barriera fra generi, popoli, ecc. (Feld 2000).

In questo contesto, il termine *world music* assume un significato singolarmente e significativamente doppio o ambiguo: diffusosi come termine riassuntivo per indicare il terreno di ricerca dell'etnomusicologia – è questa ad es. l'accezione del termine nel titolo della *Garland Encyclopedia of the World Music* (AA.VV. 1997) – dalla metà degli anni '80, di pari passo con la sua adozione nel lessico abituale della *pop music*, il termine si è via via trasformato in fortunato logo commerciale, caricandosi di sfumature negative, fino al punto da essere apertamente rigettato da molti etnomusicologi specie europei. Ricordo a questo proposito un'intervista di Simha Arom rilasciata qualche anno fa al quotidiano «La Stampa» in occasione dell'edizione 1997 di «Settembre Musica» che si concludeva con l'affermazione esplicita (cito a memoria): «la *world music* è merda».

Questo radicale cambio di segno, in cui la lingua del pop prevale, impone il suo marchio, si appropria di questo termine, trasformandolo fino al punto che il linguaggio accademico che l'aveva coniato in origine non lo ricono-

sce più come suo, illustra in modo paradigmatico la sfida, la guerra fredda – a volte maldissimulata, a volte apertamente dichiarata – che contrappone popular music e musicologia accademica. Una sfida che non è semplicemente un confronto sul terreno teorico, una contesa in materia di legittimazione estetica, ma ha in palio qualcosa di molto più concreto: il ruolo di cultura musicale egemone nella presente fase storica.

L'insistere su questo confronto o conflitto fra due schieramenti, indicandolo come tratto caratteristico della nostra epoca, suona come l'attardarsi su uno schema interpretativo ormai frusto, come la perpetuazione di quel dualismo che ha avuto il suo culmine in Adorno e di cui, da allora, ci si sforza di liberarsi nella consapevolezza che i fattori in gioco sono molti, complessi, contraddittori, e che appare ormai semplicistico e inadeguato il ridurre a un modello bipolare un sistema che invece ci si presenta sempre più come multipolare, rizomatico, reticolare ecc.

Tuttavia è innegabile che all'interno di certe enclaves culturali, ad esempio l'Italia, dove la tradizione accademica della musicologia è ancora solidamente egemone e attaccata ai propri presupposti sistematici e dove – soprattutto – i *popular music studies* hanno ancora un carattere pionieristico, sono scarsamente accreditati dal punto di vista disciplinare e alquanto marginali sul terreno dell'insegnamento accademico, questo dualismo continua a essere riproposto con puntualità disarmante. Se ne è avuta una riprova nei mesi scorsi a a Bologna, in occasione di una tavola rotonda il cui titolo era «Musicologia storica e musica di consumo». ¹ Tema vastissimo, degno di un convegno internazionale, che lasciava presagire interventi dedicati alla musica di consumo come categoria storiografica, dal madrigale, al melodramma, dalla *Hausmusik* all'industria discografica. Ma non era questo il caso poiché con musica di consumo si intendevano unicamente quei generi musicali affermatasi su scala industriale nel XX secolo, grazie alla riproduzione e diffusione mediatiche:

...se l'interesse primario della musicologia storica riguarda la tradizione musicale colta occidentale – una tradizione eminentemente affidata alla composizione scritta – saltano all'occhio le difficoltà presentate dalla produzione di musica di consumo. Per un verso, essa non si fonda su un testo scritto né presuppone in chi compone uno sguardo retrospettivo rivolto alla tradizione della musica occidentale; d'altro canto, la diffusione "orale" cui essa è affidata non collima certo con l'accezione etnomusicologica del termine, bensì è mediata dai mezzi tecnologici di riproduzione, che incidono in maniera determinante sui processi produttivi.

¹ La tavola rotonda coordinata da Paolo Cecchi e Paolo Somigli si è tenuta il 23 novembre 2002 presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna nell'ambito del Sesto Colloquio di Musicologia organizzato da «Il Saggiatore Musicale».

Con ciò, l'importanza quantitativa e l'incidenza sociale ed estetica assunta dalla musica di consumo nella vita musicale dell'Occidente negli ultimi cinquant'anni rende ormai necessaria un'indagine in prospettiva storica; del pari, i punti di contatto fra musica di consumo e taluni aspetti della musica d'arte (p. es. la musica elettroacustica) esigono una riflessione circa i rapporti fra musica di consumo, storia della musica di consumo e storia della musica colta del '900.²

Si tratta di affermazioni in gran parte condivisibili se non fosse per una sostanziale improprietà terminologica che genera un equivoco di fondo e insieme tradisce un marcato pregiudizio ideologico. Nel passo citato si enuncia una netta dicotomia fra *tradizione musicale colta occidentale* e *musica di consumo*. Inoltre il termine *musica di consumo* viene usato per un verso come sinonimo di *popular music* e, per altro verso, come antitetico a *musica d'arte* (due sfere che hanno fra loro alcuni «punti di contatto»). Ne conseguono l'implicita identificazione fra *tradizione musicale colta occidentale* e *musica d'arte*, nonché quell'antitesi fra *musica d'arte* e *popular music* che sembra essere il vero obiettivo del discorso. In questa supposta antitesi si fonda «il rapporto, non pacifico»³, fra musicologia storica e *popular music*, insieme a un atteggiamento di natura sostanzialmente inquisitoria / censoria nei confronti della *popular music* che negli ambienti della musicologia italiana è piuttosto diffuso. Il discorso può essere raffigurato schematicamente in questo modo:

tradizione musicale colta occidentale	=	musica d'arte
<i>versus</i>		<i>versus</i>
musica di consumo	=	popular music

L'identificazione di *popular music* e *musica di consumo* e la conseguente opposizione fra *musica d'arte* e *popular music* si fondano tuttavia su alcuni assunti di fondo non dichiarati e forse non chiariti, che appaiono quantomeno discutibili se non palesemente falsi:

- 1) la musica di tradizione colta non è musica di consumo.
- 2) la musica di tradizione colta è musica d'arte.

² Paolo Cecchi, Paolo Somigli, *Musicologia storica e musica di consumo*, relazione introduttiva alla tavola rotonda (testo inedito)

³ *Ibidem*

- 3) la musicologia storica si occupa di musica d'arte e non di musica di consumo.
- 4) la musicologia storica non si occupa di popular music in quanto musica di consumo.
- 5) la musica d'arte è autonoma dai media e dai sistemi produttivi.
- 6) la popular music in quanto musica di consumo è condizionata dai media e dai processi produttivi e quindi è eteronoma.
- 7) in quanto eteronoma la popular music non è musica d'arte.
- 8) la popular music può sollevarsi al rango di musica d'arte ed entrare quindi nella visuale della musicologia storica se e in quanto ripudia i condizionamenti del consumo.

Non è il caso qui di mettere in discussione i presupposti di queste argomentazioni. Limitiamoci a ricordare come il canone musicale d'Occidente si fondi largamente proprio sulla elezione a musica d'arte di repertori destinati originariamente al consumo e all'intrattenimento delle antiche élites sociali. E magari a osservare come la pretesa odierna inconciliabilità fra arte, intrattenimento e consumo di massa sia frutto di un processo di reificazione che, come Pierre Bourdieu e altri studiosi delle ideologie ci hanno mostrato, si radica in quegli atteggiamenti di discriminazione sociale che si concretizzano nelle reazioni distintive e nelle estetiche del disgusto. (Bourdieu 1979)

Torniamo invece ai capi d'accusa pendenti sulla world music, vista come estensione all'intero pianeta del sistema occidentale di produzione industriale e di consumo su larga scala della popular music. Questa circostanza non ha fatto che aumentare i capi d'accusa nei confronti della popular music, la quale dopo aver svilito l'arte musicale dell'Occidente trasformandola in un prodotto da supermercato, adesso appare anche come la principale responsabile di un processo di corruzione delle tradizioni musicali su scala mondiale. Con l'aggravante di una corruzione perpetrata ai danni di culture subalterne che, contrariamente alla musica dotta europea, sembrano indifese e quindi tanto più esposte alla minaccia dell'industrializzazione globalizzante, incapaci di preservare la propria identità e autenticità di fronte alle seduzioni del mercato e del successo internazionale.

Come già si è osservato, nessuno invece si scandalizza o solleva obiezioni di fronte alle partiture di Toru Takemitsu o di Guo Wenjing che fanno bella mostra di sé negli archivi dell'IRCAM o nei programmi dei festival di musica contemporanea, a fianco di analoghe partiture di Ligeti o di Grisey. La ragione del diverso credito concesso a questi artisti risiede nel fatto che ad essi viene riconosciuta la motivazione di una ricerca creativa autonoma,

consapevole, perfettamente in linea con il canone estetico della musica d'arte occidentale. Mentre al contrario i musicisti popular, occidentali, asiatici o africani che siano, vengono considerati inesorabilmente subalterni alle logiche eteronome di una musica di rango inferiore, che deve avere primariamente requisiti di consumabilità. Un meccanismo che, per quanto riguarda quegli esponenti delle tradizioni musicali non occidentali "risucchiati" nel sistema della musica industriale, viene ricondotto a un processo di acculturazione necessariamente passiva, data la supremazia tecnologica, economica e mediatica dell'Occidente. In altre parole, poiché l'industria musicale dell'Alleanza atlantica è dedita alla produzione di musica mercantile di basso rango, se ne deduce che la mano d'opera da essa reclutata nel terzo mondo entrerà anch'essa necessariamente in questa logica produttiva, sottoponendo le proprie identità e tradizioni alle necessarie operazioni di packaging commerciale.

Sembrirebbe non esserci via d'uscita. La contesa fra musica d'arte e musica popular condotta sul terreno della critica sociologica sembra inesorabilmente destinata ad arenarsi in questo circolo vizioso, dove i fautori della popular music additeranno gli innegabili pregiudizi ideologici che stanno alla base della condanna estetica *tout court* della "musica di consumo" e gli altri ribatteranno con l'argomento anch'esso difficilmente confutabile del gravoso pedaggio che il sistema industriale impone alla popular music, nel cammino verso una condizione di *musica d'arte* (condizione genericamente auspicabile quanto non meglio precisata).

Reduce da un'attività di studioso delle avanguardie musicali del XX secolo, da alcuni anni a questa parte il mio interesse si è spostato (per forza di cose?) gradatamente sulla sperimentazione musicale di ambito cosiddetto popular. Mi sono così imbattuto nella vistosa interazione con le tradizioni extraeuropee e nelle radicali innovazioni in atto su questo terreno e ho maturato la convinzione che l'insanabile conflitto ideologico fra musica d'arte occidentale e musica popular non si spieghi unicamente all'interno dell'inflazionato e consunto dualismo *highbrow/lowbrow*, secondo la terminologia di Lawrence Levine (Levine 1988), declinato nei modi di alto/basso, autonomia/eteronomia, arte/non arte, ecc. Sono convinto invece che la radice più profonda di questa contesa vada ricercata in tutt'altro ordine di ragioni, vale a dire nella sfera culturale e linguistica in cui ha luogo quel confronto/scontro fra scrittura e oralità che lo sviluppo della riproduzione sonora e della comunicazione mediatica ha rivoluzionato. E' qui che si fonda verosimilmente l'alterità sostanziale fra musica colta europea e musica popular. Un'alterità segnalata anche nella già citata relazione introduttiva della tavola rotonda bolognese, dove la particolare condizione di oralità

che caratterizza la produzione e la diffusione della musica di consumo viene indicata come tratto distintivo rispetto alla tradizione dotta; una diversità interpretata però, in quella sede, come anomalia, come handicap da cui discendono la natura eteronoma della popular music e la sua inferiorità di rango.

È sempre sul terreno dell'oralità, o meglio della comune estraneità alla tecnologia della scrittura, che si coglie, per contro, l'affinità fra le pratiche della musica occidentale esterne alla sfera colta-accademica, ossia la popular music nel senso più ampio del termine, le diverse pratiche fondate sull'improvvisazione compreso il jazz, nonché le musiche folkloriche e di tradizione orale del resto del mondo. Questa affinità è fondata sulla condivisione di linguaggi formulaici, pratiche improvvisative, arte della performance, aspetti che costituiscono le basi più che plausibili di un incontro e di una coalizione fra culture diverse che è semplicistico ridurre a moda neo-esotista o a fenomeno puramente governato dal mercato globale.

Ricorrendo a una terminologia introdotta da Derrida (Derrida 1967) e ripresa da altri (Ong 1982, Goody 1987, Goody 2000, Chandler 1994, ecc.) certa sostanziale alterità fra musica colta e popular music si potrebbe sintetizzare nel fatto che la prima è fortemente *grafocentrica*, assegna cioè la preminenza alla scrittura, mentre la seconda è sostanzialmente *fonocentrica*, ossia assegna la preminenza all'evento sonoro.

E aggiungiamo che quanto più nel corso del XX secolo il fenomeno della *mediamorfosi* ha reso l'approccio aurale/orale alla musica sempre più facile, diffuso e immediato (Blaukopf 1992), tanto più in seno alla musica d'arte è parso accentuarsi quasi come reazione, un orientamento grafocentrico o testualista, e con esso l'affermazione dell'analisi del testo (inteso come partitura) quale modalità principe o addirittura quale modalità unica di accesso alla sostanza linguistica e strutturale dell'opera e quindi al suo valore estetico. Di pari passo si è accresciuta la diffidenza, la messa in guardia circa l'inadeguatezza dell'ascolto come strumento di conoscenza, promuovendo con forza un'idea di musica il cui senso si costruisce e si coglie unicamente nella dimensione della scrittura.

Si è trattato in realtà di una reazione a difesa di una egemonia culturale. Sono state infatti proprio la mediamorfosi e la riproducibilità sempre più agevole che hanno fornito alla popular music, dalla musica neroamericana, alla musica da ballo, al folklore, alla canzone, non solo il veicolo per una diffusione capillare, ma anche la dimensione largamente congeniale per una musica creata e praticata per lo più prescindendo dalla scrittura e dalla notazione, e per la quale la redazione in forma scritta è successiva alla creazione e alla performance, adottata in genere come promemoria e limitata spesso a una stesura schematizzata melodia/accordi. Oggi, di fatto, nel panorama del-

la musica contemporanea, la musica di tradizione dotta è ridotta ai margini di una scena dominata da una pratica musicale che, prescindendo dalle cause o dalle circostanze che possono essere all'origine di questa situazione, sul piano puramente linguistico ha drasticamente accantonato quella tecnologia della scrittura musicale che l'Europa e l'Occidente hanno elaborato nel corso dell'ultimo millennio.

Decisive però, nel corso del XX secolo, sono state le conseguenze mediatiche della riproduzione e della comunicazione audio e video, che hanno reso le categorie di oralità e scrittura molto più reciprocamente permeabili e ambivalenti, inaugurando quella condizione che Walter Ong ha definito dell'"oralità secondaria" (Ong 1982) e Paul Zumthor dell'"oralità mediata" (Zumthor 1983). Si tratta di una condizione dalle sottili e multiple implicazioni. Per un verso l'evento sonoro, la performance acquisiscono tramite la registrazione una "permanenza", un'identità testuale prima inconcepibile partecipando così almeno in parte della condizione scritta (oralità mediata). Per altro verso l'informazione, l'apprendimento di un testo si rendono a loro volta disponibili a inedite forme di comunicazione e di assimilazione aurale/orale (oralità secondaria).

In termini generali, all'orientamento di studiosi come Walter Ong o Jack Goody - che considerano oralità e scrittura come due sfere culturali nettamente distinte, e assegnano all'oralità uno statuto primario rispetto alla scrittura - si contrappongono le posizioni di quanti rifiutano questa ennesima dicotomia, ad esempio Derrida che contesta ciò che egli definisce il pregiudizio fonocentrico e, in ragione della sua visione testualista, rifiuta l'idea di considerare la parola scritta una condizione derivata e secondaria rispetto alla parola parlata. Sul piano linguistico generale questo dibattito ha una sua profonda, complessa e fors'anche inesauribile giustificazione. Per quanto riguarda invece il piano specificamente musicale, risulta assai arduo o addirittura impossibile in termini sia storici sia concettuali, negare la priorità dell'evento sonoro e della performance rispetto alla scrittura. In una parola, dal nostro punto di vista, significa che sul terreno musicale non possiamo fare a meno di sposare una posizione sostanzialmente fonocentrica.

Il tendenziale grafocentrismo della musica novecentesca, in sintonia con il testualismo di Derrida che tende a concepire la realtà stessa come scrittura originaria, è sfociato nell'attenzione crescente dedicata alla semiografia musicale come inedito campo di ricerca teorica: tanto più messa in discussione (dall'etnomusicologia ad esempio), tanto più sollecitata a proporsi come sfida circa la possibilità di trasformare in segno, di dare una formulazione scritta a ogni possibile gesto o evento sonoro, prodotto o meno dall'uomo.

Di sfuggita merita accennare al fatto che la storia millenaria della notazione potrebbe essere narrata come il progressivo imporsi di una scrittura corredata da indicazioni esecutive sempre più minute e vincolanti, attraverso le quali il compositore si è sforzato di imporre per iscritto un controllo assoluto sulla performance, riducendo tendenzialmente a zero i margini di arbitrio lasciati a un performer sempre più esecutore e sempre meno interprete. Possiamo anche osservare come questa progressiva ipercodifica vada di pari passo con l'affermarsi di un sistema della musica borghese in cui una crescente divisione del lavoro fa sì che l'autore/compositore sia sempre più sistematicamente separato dal prodotto finale (la performance) della sua creazione (la partitura) e, via via, completamente estromesso da quella fase indiscutibilmente cruciale che consiste nel tradurre la partitura in una esecuzione pubblica o in una registrazione: eventi che avverranno verosimilmente a decine o a migliaia di chilometri o di anni di distanza. Non c'è dunque da stupirsi che, in questo frangente, il compositore tenda a enfatizzare il valore della partitura come testo intangibile e inappellabile, come identità unica e assoluta in cui si racchiude il fine della sua creazione, a scapito di una performance che resta estranea, lontana, inaffidabile.

Lungo questa linea, la notazione si trasforma così in qualche cosa di diverso rispetto a ciò per cui era nata e, di pari passo con lo sviluppo delle analoghe legislazioni sul diritto d'autore, assume le caratteristiche di un sistema sempre più raffinato a difesa del diritto del compositore a vedere rispettato il proprio volere, affinché nessuno possa misinterpretare o addirittura manomettere indebitamente quel testo. Va da sé che questo sviluppo della notazione si inserisce in una vicenda direttamente collegabile ai recenti rigurgiti polizieschi in materia di difesa del copyright, a fronte delle nuove possibilità di libera appropriazione offerte dalla tecnologia, in una spirale dove in realtà il piccolo interesse dell'autore è ormai un tassello microscopico di un sistema gigantesco, totalmente dominato dall'interesse della grande holding editoriale.

In realtà la contraddizione fra il prevalente testualismo delle pratiche compositive novecentesche e lo sviluppo della tecnologia della riproducibilità sonora è solo apparente. Sono state infatti le tecnologie della riproduzione e quindi il mezzo elettronico che, nella loro ambivalenza, hanno fornito un supporto essenziale alla crescente centralità della scrittura, consentendo di dare all'evento aurale/orale una sua inedita veste testuale, di oralità mediata, cioè a suo modo scritta, manipolabile e ricomponibile a piacimento. Eppure, come ben sappiamo, testualismo ed esaltazione della scrittura sono tratti certamente non generalizzabili nel panorama della musica colta novecentesca che, a questo riguardo, ha manifestato rovesciamenti di prospettiva o

reazioni di rigetto piuttosto virulente. Basti ricordare le mozioni di quelle avanguardie novecentesche che, dopo il preannuncio del dadaismo, si sono mosse in direzione dell'alea, della gestualità, dell'improvvisazione, dello happening, possono essere interpretate anche come esplicite reazioni a un dispotismo della scrittura sentito ormai come soffocante. Non pare così fuori luogo definire l'arte di John Cage come un grandioso mettere alla berlina il culto della scrittura musicale.

È per l'appunto sul terreno a lei congeniale della scrittura che la musicologia accademica di più stretta osservanza è solita trascinare la popular music, accumulando a suo carico, per via analitica, le prove inconfutabili che ne dimostrerebbero l'inconsistenza estetica, additandone l'approssimazione, la sintassi grossolana, il carattere banalmente stereotipato, lo scarso spessore concettuale, l'incapacità di sottrarsi alle formule preconfezionate, la ripetitività, la mancanza di originalità. Caratteri che, per lo più, vengono indicati come la prova lampante di una subalternità alle esigenze del consumo facile, a un gusto prosaico che avvilisce e degrada la qualità compositiva.

Mettiamo pure in conto che un giudizio liquidatorio di tal fatta sia originato anche da un disgusto pregiudiziale connesso a una strategia di distinzione nel senso di Bourdieu. Cionondimeno, sul terreno della composizione scritta, dell'organizzazione sintattica, cioè dei tratti costitutivi il "livello neutro", il dislivello fra musica *highbrow* e musica *lowbrow* è pressoché insormontabile e il confronto perso in partenza: complessità vs semplificazione, rigore costruttivo vs bricolage, mediazione stilistica vs rozzezza, eccetera.

Chiusa nell'angolo, la popular music reagisce solitamente con quel meccanismo difensivo che tende a valorizzare le "eccezioni", chiamando a raccolta la casistica più o meno consistente di una popular music capace di reagire, di riscattare la sua inferiorità grazie alla sua originalità e complessità, al suo carattere sperimentale, anticonvenzionale, al suo carattere engagé, ai suoi contenuti di critica sociale; tratti che, almeno in termini intellettuali, le consentono di presentarsi come un parente povero della sperimentazione colta. Una popular music il cui paradigma corrisponde piuttosto a quella che è stata chiamata *unpopular music* e dove gli esili argomenti a difesa si aggrappano magari a percorsi armonici capaci di smentire la formula II-V-I, oppure all'utilizzo di un tempo di 11/8 e così via. Ed ecco allora la (solita) lista a discarico a base di Frank Zappa che sta sul leggio di Pierre Boulez, *Canterbury school*, *rock in opposition*, *art rock*, John Zorn, IDM (Intelligent Dance Music), *noise rock* giapponese, *certa* canzone d'autore, *certa* musica politicamente impegnata, e via scorrendo.

Come Richard Middleton ci ha ricordato nel suo saggio sulla popular music (Middleton 1990: 167-70), già alla fine degli anni Sessanta autori quali

Charles Keil e Andrew Chester avevano indicato il carattere incongruo di un confronto fra generi condotto unicamente sul terreno della sintassi, della forma intesa nella sua dimensione estensionale, trascurando invece gli aspetti “intensionali”, della performance, nonché l’orientamento alla pragmatica (ossia all’efficacia del discorso) anziché alla sintattica (ossia la coerenza della struttura discorsiva). Trascurando cioè proprio quegli aspetti che sono componenti essenziali e irrinunciabili del discorso musicale popular – nonché, aggiungiamo, della comunicazione orale in genere.

Molti altri studiosi, da Wilfrid Mellers, a Philip Tagg, a John Shepherd (Mellers 1973, Tagg 1979, Shepherd 1982), hanno sottolineato il carattere unilaterale e inadeguato dell’indagine cui la popular music viene di regola sottoposta, ricorrendo a parametri di giudizio scelti unilateralmente e obbligatoriamente sulla base delle metodologie analitiche e dei criteri estetici convalidati dal canone della musica d’arte occidentale, quasi che non ne esistessero altri.

Non pare tuttavia che i rilievi di Keil, di Tagg e degli altri siano stati adeguatamente sviluppati nella prospettiva che essi indicano. In altre parole, il tentativo da parte dei fautori della popular music di accreditarla sullo stesso terreno della musica classica, ha messo in ombra almeno in parte la questione a mio avviso fondamentale e rimossa. La sistematica requisitoria che la musicologia accademica svolge nei confronti della popular music tende a mascherare il fatto che è in realtà la popular music con la sua stessa esistenza, la sua storia, i suoi sviluppi globali e transculturali a mettere sotto processo l’ideologia grafocentrica della tradizione musicale occidentale. Il concetto forse più utile a decifrare il quadro complessivo è per l’appunto l’oralità secondaria di Walter Ong, l’oralità che sopravvive in un contesto letterato e, insieme, la nuova oralità scaturita dalla mediatizzazione (Ong 1982: 191-2). In questo quadro, popular music, world music (sia quella “pura” sia quella “impura”), tecnologie della riproduzione e mediamorfosi, convergono nel disegnare il già descritto scenario contemporaneo in cui la musica accademica si trova a fronteggiare una inedita o forse ritrovata pratica musicale fonocentrica e fonografica, fondata su una trasmissione orale variamente mediata. In questo scenario la scrittura notazionale declassata da “sistema primario di modellizzazione” (Lotman) quale essa era nel quadro di un testualismo grafocentrico, sembra ritornare alla sua originaria funzione di sistema secondario, trascrittivo come accadeva secoli addietro.

E arriviamo così alla questione centrale. Non è difficile constatare come tutte le defaillances che l’analisi musicologica riscontra nella popular music in quanto prodotto di consumo, corrispondano puntualmente ai caratteri che, secondo l’opinione degli studiosi della comunicazione, del linguaggio e dei nuovi media, da McLuhan a Chandler, differenziano la comunicazione orale

e neo-orale da quella scritta. Una differenza che non viene meno anche se teniamo nel dovuto conto le ricorrenti ammonizioni in merito ai rischi della troppa enfattizzazione della dicotomia oralità/scrittura (Scribner & Cole 1981, Street 1984, Finnegan 1988) e alla idealizzazione dell'oralità come condizione edenica, di innocenza primigenia che la scrittura avrebbe via via corrotto. Quell'innocenza per cui – ad esempio – da quando esiste la scrittura, delle parole non ci si fida più e si richiede pertanto una garanzia nero su bianco.

Su un piano antropologico più generale, la diffidenza o addirittura l'ostilità preconcepita che la musicologia e la musica d'arte sembrano manifestare nei confronti del pop – nella mia esperienza ho incontrato anche il “ribrezzo” apertamente dichiarato (Montecchi 2002) – rispecchiano fedelmente la diffidenza e la scarsa considerazione che l'ideologia della scrittura, da sempre, come ha osservato Ong, ha nutrito nei confronti dell'oralità in quanto condizione di inferiorità intellettuale connessa a un pensiero primitivo, prelogico, mitopoietico (Ong 1982: 88-9).

Sulla scorta di Walter Ong e delle sue osservazioni in merito alla “psicodinamica dell'oralità” (Ong 1982: 59 sgg), è stato possibile elaborare una classificazione schematica di alcuni tratti oppositivi di oralità e scrittura, integrandoli per analogia con alcuni tratti corrispondenti della popular music e della tradizione musicale scritta (Tabella n. 1). Nella colonna di destra (della scrittura) figurano alcuni termini fra parentesi. Si tratta di termini che non vengono espressamente citati da Ong in quel preciso contesto discorsivo ma sono stati introdotti per amor di completezza (talora con qualche forzatura), estrapolandoli da altre parti del suo discorso. I tratti riferiti specificamente alla musica sono in corsivo su fondo grigio. Nella terminologia si è tenuto conto di una distinzione concettuale fra *discorso* e *testo*, in relazione rispettivamente alla sfera dell'oralità e della scrittura, secondo quanto suggerito da vari studiosi (cfr. Segre 1979: 23).

TABELLA N° 1

(da: Walter Ong, *Orality and Literacy*)

Oralità	Scrittura
[musica di tradizione orale e popular music]	[musica di tradizione scritta]
<p>paratattico</p> <p>sintassi additiva, basata sulla successione di frasi coordinate.</p> <p><i>iterazione</i> <i>forme strofiche</i> <i>ritmi additivi</i></p>	<p>ipotattico</p> <p>sintassi articolata, basata sull'uso di frasi subordinate</p> <p><i>architettura formale</i> <i>tensioni e risoluzioni</i> <i>dosaggio delle funzioni armoniche</i></p>
<p>aggregativo</p> <p>discorso che adotta e tende a fissare predicati e attributi in modo stabile, "stile a epiteto fisso", stile formulaico che ripropone costrutti abituali, immediatamente riconoscibili.</p> <p><i>ostinati</i> <i>formule ritmiche e di danza</i> <i>aeri rinascimentali</i> <i>giri armonici consolidati dall'uso (blues, anatole, turnarounds, ecc.)</i> <i>figure stereotipate (licks, fill-in, ecc.)</i> <i>intercalari ricorrenti</i> <i>rime verbali e musicali</i> <i>citazioni e campionamenti ostensivi</i></p>	<p>analitico</p> <p>testo critico su base filosofica o sperimentale che indaga la struttura di un testo, mette in discussione i predicati e i giudizi consolidati, li decostruisce, li sottopone a verifica.</p> <p><i>teoria ed estetica della forma</i> <i>distinzione stilistica</i> <i>rapporto dialettico con la tradizione ereditata</i> <i>ricerca della novità e dell'originalità</i> <i>metodologie di analisi</i></p>
<p>conservatore/tradizionalista</p> <p>(vedi sopra)</p> <p><i>ossequio alla tradizione, sottolineatura delle convenzioni di stile e di genere</i> <i>enfaticizzazione/apprezzamento dell'identità stilistica</i> <i>tendenza all'iconicità</i></p>	<p>[innovatore]</p> <p>(vedi sopra)</p> <p><i>determinismo storicista (i linguaggi ereditati si esauriscono)</i> <i>presa di distanza dal passato</i> <i>ricerca e sperimentazione individuale</i> <i>teorizzazione e progettazione del nuovo</i></p>
<p>ridondante</p> <p>arte oratoria, retorica, accumulo espressivo mirato</p> <p>a intensificare l'efficacia del discorso</p> <p><i>tono, lessico, performance (ripetizioni, iperboli, ecc.) adattabile in base al gradimento dell'uditorio</i></p> <p><i>abbondante dispendio di risorse espressive</i> <i>atteggiamenti eccessivi, abbigliamenti vistosi</i> <i>enfasi gestuale, effettismi studiati</i></p>	<p>[conciso]</p> <p>testo che privilegia la chiarezza espositiva,</p> <p>testo ordinato e sintetico</p> <p><i>distillazione dei mezzi espressivi</i> <i>ricerca dell'essenzialità</i> <i>pochi tocchi sapienti</i></p>

<p>agonistico/enfatico (vedi sopra) discorso psicologicamente partecipe, volto a suscitare coinvolgimento, reazioni emotive efficacia “verbomotoria” carattere mimetico</p> <p><i>ricerca del contatto col pubblico</i> <i>ricorso a espressioni fatiche (Jakobson)</i> <i>esaltazione della fisicità</i> <i>concitazione crescente</i> <i>offerta di sé senza risparmio, dare il massimo</i> <i>assoli galvanizzanti, guitar heroes</i></p>	<p>oggettivo (vedi sopra) resoconto obiettivo, emotivamente distaccato efficacia razionale carattere diegetico</p> <p><i>raziocinio compositivo</i> <i>severo controllo della struttura</i> <i>compostezza</i> <i>equilibrio</i> <i>tono meditativo</i></p>
<p>vicino all'esperienza discorso a partire dall'esperienza, dal caso concreto, che prescinde da norme astratte o elaborazioni concettuali</p> <p><i>aggancio alla quotidianità</i> <i>slang, linguaggio parlato</i> <i>(iper)realismo dei testi</i> <i>dare voce al vissuto del pubblico</i> <i>meccanismi di identificazione</i></p>	<p>[teoretico] testo che tende a elaborare concetti e a individuare regole, leggi secondo una logica non contraddittoria</p> <p><i>elaborazione di regole compositive</i> <i>scrittura fondata su principi di coerenza</i> <i>culto della struttura, numerologia</i> <i>scientificazione della prassi compositiva</i> <i>contenuti canonicamente garantiti</i></p>
<p>situazionale (vedi sopra) si indica il fatto, l'oggetto singolo e non la classe (“sole”, “occhio” e non “cerchio”) “qui, ora”, “questa sera” “io”, “tu”, “noi”, “voi” nomi propri autobiografismo, esperienze vissute apprendimento orale, per imitazione, autodidattismo</p>	<p>[classificatorio] (vedi sopra) si individuano tratti comuni, definizioni, tipologie, classi, specie “egli”, “essi”, “l'uomo”, “il mondo” elaborazione concettuale trattatistica codificazione delle tecniche didattica, esercitazioni</p>
<p>omeostatico la descrizione del mondo e la memoria degli eventi accaduti è funzionale al mantenimento di un equilibrio stabile, che non metta in pericolo il sapere condiviso, il sistema di valori, la consuetudine del rito</p> <p><i>predominio della pragmatica sulla sintassi</i> <i>culto dell'efficacia</i> <i>uso mitopoietico del passato (libera appropriazione, cover, revival, arrangiamento, parodia)</i> <i>rapporto col passato non reverenziale</i></p>	<p>[storico-filologico] tendenza a fornire descrizioni oggettive, ricostruzioni puntuali e verificate degli accadimenti passati o delle cose, accettando l'eventualità di smentire le credenze acquisite</p> <p><i>rispetto scrupoloso del testo stabilito</i> <i>intangibilità del canone</i> <i>culto delle fonti</i> <i>ricostruzione storiografica</i></p>

La griglia della Tabella n. 1 tende a enfatizzare forse in modo eccessivo la contrapposizione dei caratteri e l'antitesi dei valori. In verticale, si riscontra una segmentazione in parte opinabile di tratti fortemente contigui e sovrapponibili, mentre in orizzontale incontriamo tratti assegnati all'oralità e quindi al popular che si potrebbero applicare anche alla scrittura e viceversa (v. ad esempio la coppia ridondanza/concisione). Inoltre lo schema precedente non tiene conto dei cambiamenti prodotti dalla cosiddetta oralità secondaria che come si è detto accentua l'osmosi e il *feedback* fra le due aree.

TABELLA N° 2

(da: Daniel Chandler, *Biases of the Eye and Ear*)

Spoken Word [musical performance]	Written Word [musical score]
aural	visual
impermanence	permanence
fluid	fixed
rhythmic	ordered
subjective	objective
inaccurate	quantifying
resonant	abstract
time	space
present	timeless
participatory	detached
communal	individual

Per questo mi sembra utile il riferimento a un ulteriore schematizzazione (Tabella n. 2), proposta da Daniel Chandler (Chandler 1994). Rispetto alla caratterizzazione psicodinamica di Ong, qui il raffronto si arricchisce di alcuni elementi significativi relativi alle diverse modalità comunicative della parola parlata e della parola scritta, rapportate ai relativi organi sensoriali,

l'orecchio e l'occhio. Nella colonna di sinistra meritano di essere sottolineati alcuni aspetti dell'oralità quali l'impermanenza, la fluidità, la non accuratezza, il carattere partecipatorio. Sono tratti antropologicamente connessi alla nozione di "processo" o anche di "discorso" che contrastano con la nozione di "testo" in una prospettiva grafocentrica o, per meglio dire, vengono da essa considerati "difetti". A margine osserviamo che in questi stessi tratti si esprimono alcuni caratteri tipici di quelle poetiche d'avanguardia dedite a sabotare la nozione tradizionale dell'opera d'arte in quanto testo chiuso, tradizionalmente inteso (opera aperta, happening, improvvisazione, ecc.).

Se applicata all'ambito musicale, questa tabella orientata alla comunicazione ci consente di collocare, almeno in parte, l'oralità secondaria e in particolare la fonografia (un termine quest'ultimo che ci appare ora come un ossimoro piuttosto audace). Rispetto alla tabella di Chandler, qui sono state aggiunte le definizioni fra parentesi quadra e sono state evidenziate delle caselle a sfondo grigio a indicare le qualità proprie della musica riprodotta e quindi dell'oralità mediata o secondaria. Un concetto che se non può identificarsi tout court con la popular music è tuttavia ampiamente sovrapponibile a essa, sia in quanto mezzo principale della sua diffusione, sia in quanto settore di una produzione industriale che i generi popular monopolizzano per una quota superiore al 90% su scala mondiale. Se si accetta che la popular music si caratterizzi essenzialmente come oralità secondaria, il grafico ci consente di concludere che siamo di fronte a una realtà inedita, complessa e ambivalente, dove a fronte della perdita di qualche tratto di oralità primaria, si riscontra l'acquisto di molti tratti propri della musica scritta. L'oggetto musicale che ne risulta è un oggetto sonoro che si comunica per via essenzialmente aurale ed è tuttavia durevole nel tempo, dotato di una sua fisicità invariabile, quantificabile con precisione nella durata e nell'estensione, archiviabile e ripetibile a piacere, istantaneamente, fruibile per lo più (ma non necessariamente) individualmente e con varie modalità, sia come oggetto di un ascolto assorto, motivato da un forte investimento emotivo o intellettuale, sia come sfondo sonoro dalle varie connotazioni, oggetto di un ascolto che resta distaccato, occasionale, socializzante o funzionale ad altre attività.

A prima vista il fatto, che l'oralità secondaria incorpori aspetti propri della tradizione scritta, sembrerebbe in qualche modo legittimare la pretesa della musicologia accademica di liquidare la popular music in ragione della sua inadeguatezza sintattica, ossia della sua rozzezza di scrittura, ignorandone o sottovalutandone lo spessore pragmatico, quel carattere che Ong definisce *verbomotorio*, ossia proprio di un discorso la cui efficacia (i.e. valore) deriva dalla qualità della performance (Ong 1982: 101). Ma la conclusione che intendo trarre da queste osservazioni è di tutt'altro segno.

In effetti come si è detto, non mancano esempi di artisti pop che, in cerca di legittimazione, si sforzano di misurarsi sul terreno della musica di tradizione storica, cimentandosi con la scrittura orchestrale, o con generi quali l'opera, l'oratorio, ecc. Con risultati che sono classificabili fra i più infelici della storia della popular music.

In realtà per la popular music la scrittura, vuoi come emulazione della prassi compositiva della musica d'arte, vuoi come criterio unilaterale di giudizio, rappresenta una trappola: è un riaffermare l'egemonia della scrittura di cui, sempre Ong, sottolinea il carattere predatorio e imperialistico, la tendenza a trasformare in errore, bizzarra, imperfezione tutto ciò che non rientra nel suo codice, incluso ciò che, come l'oralità, addirittura le preesiste. Per certi aspetti l'insediarsi della scrittura ci appare come una sorta di archetipo della globalizzazione, l'origine remota di un proposito di normalizzazione al quale possono ricondursi molte delle incomprensioni fra un Occidente letterato e quelle vaste porzioni del mondo dove è ancora forte una mentalità orale (Ong 1982: 53). Perentoria, ad esempio, è la liquidazione che Ong compie di un termine aberrante come «letteratura orale», vero e proprio paradigma del modo in cui un pensiero grafocentrico descrive e classifica la realtà a propria immagine e somiglianza.

Pensare alla tradizione orale o a una eredità di forme, generi e stili orali come a una «letteratura orale» è lo stesso che pensare ai cavalli come a delle automobili senza ruote [...]. Si può immaginare di scrivere un trattato sui cavalli [...] che inizi con il concetto non di cavallo ma di «automobile», basato sull'esperienza che i lettori hanno delle automobili [...]. Al posto delle ruote, le automobili senza ruote hanno unghie dei piedi molto grandi, chiamate zoccoli; al posto dei fari o degli specchietti retrovisori hanno occhi [...] e così via. Alla fine i cavalli sono solo ciò che non sono [...]. Lo stesso discorso vale per coloro che parlano in termini di «letteratura orale» o di «scrittura orale». Non si può descrivere un fenomeno primario partendo da uno secondario successivo ed eliminando le differenze, senza distorcelo seriamente. (Ong 1982: 31-2)

È evidente che, in una prospettiva del genere, la “letteratura orale”, la popular music alias musica di consumo, così come i cavalli vengono ridotti a nient'altro che espressioni di tecnologie eterodosse e rudimentali se paragonate ai paradigmi della letteratura scritta, alla tecnica compositiva della musica d'arte o alla migliore industria automobilistica. D'altronde criticare l'ideologia della scrittura e affermare l'oralità come condizione primaria del linguaggio e della comunicazione, non vuole affatto significare idealizzare o mitizzare l'oralità come stadio verginale della cultura a fronte di una scrittura vista come corruzione: «L'oralità non è un ideale, né mai lo è stato. Accostarsi ad essa in maniera obiettiva non significa augurarla ad alcuna cultura come condizione permanente». (Ong 1982: 241).

Oggi l'oralità è qualcosa di più di una categoria linguistica o antropologica; spesso essa si trova a svolgere un ruolo ingombrante, quasi di una bandiera, colorandosi di implicazioni culturali e politiche che hanno a che fare con la critica all'imperialismo (il primo imperialismo è stato proprio quello della scrittura), con la lotta per l'emancipazione delle culture subalterne e la difesa delle diversità minacciate dalla globalizzazione. Cionondimeno l'oralità (primaria e secondaria) è anche la dimensione congeniale dei totalitarismi fondati sugli slogan e sull'indottrinamento, nonché delle loro recentissime varianti sotto forma di dispotismo mediatico e televisivo. Senza contare che in termini brutalmente concreti, sul piano delle politiche culturali, sociali e umanitarie, il confronto scrittura/oralità può tradursi in un confronto valore/disvalore, nella contrapposizione spesso drammatica (per quanto da relativizzare) di progresso/arretratezza, emancipazione/analfabetismo, democrazia/integralismo. Tutte circostanze che rendono particolarmente controversa e ideologicamente ambigua ogni unilaterale presa di posizione pro o contro l'oralità, pro o contro la scrittura.

Del tutto diverse sono invece le considerazioni inerenti il campo musicale, dove la prospettiva teorica di Ong, il suo richiamare l'attenzione sui valori dell'oralità, nonché sulla sua sostanziale diversità e complementarietà rispetto alla scrittura, ha implicazioni di singolare pregnanza. Se ne deduce che la psicomica dell'oralità si applica certamente alle musiche delle tradizioni folkloriche e alla quasi totalità delle culture musicali extraeuropee che si fondano o si fondavano sulla trasmissione orale, ma essa trova riscontro anche nella popular music e in genere nelle musiche occidentali di matrice non accademica o basate sull'improvvisazione, dando luogo a quelle metamorfosi ancora scarsamente studiate in cui vanno delinandosi le nuove identità mediatiche della musica. La consapevolezza che in campo musicale il binomio oralità/scrittura sia inapplicabile nei termini di un dualismo gerarchico o di un percorso diacronico del tipo preletterato/letterato, primitivo/evoluto può dirsi pienamente acquisita, a meno non si vogliano liquidare come arretrate, preletterate, primitive i quattro quinti delle culture musicali del mondo, inclusa la musica indiana, araba, cinese, indonesiana, ecc. Civiltà musicali su cui, non dimentichiamolo, l'introduzione della notazione occidentale rischia di avere effetti molto più snaturanti che non l'adozione delle tastiere elettroniche o della *drum machine*. Diversamente dalla società civile, in musica oralità vs scrittura non significa dunque arretrato vs avanzato, ma significa *tout court* diversità: di saperi, di competenze, di valori, di estetiche. Diversità, ossia ricchezza di risorse, premessa a interazioni ulteriori. Quali ad esempio l'oralità secondaria. La quale non significa tanto trionfo della musica industrializzata, bensì una nuova feconda articolazione

della realtà sonora, una nuova sfida linguistica e un nuovo arsenale di risorse creative.

È proprio la world music, la quale non sa che farsene della scrittura (e quando l'adotta lo fa unicamente per accelerare i tempi imposti dalla produzione discografica su scala industriale) a svelare alla popular music la sua propria identità, esibendole la ricchezza, lo spessore e l'attualità dirompente dell'oralità in musica. E insieme esortandola a non scambiare per emancipazione la sospirata legittimazione in termini di scrittura, un passaggio che in realtà è l'accettazione di una pesante ipoteca, un modello di sapere del quale essa sarà sempre e solo la concessionaria e mai la titolare.

L'avversione della musica d'arte occidentale nei confronti della popular music non è tanto o non è soltanto il ripudio di una pratica musicale che si considera condizionata e inquinata da logiche industriali e di mercato, e non è neppure il disgusto tout court di un'*élite* nei confronti della plebe, bensì è il tentativo sempre più allarmato di difendere un'egemonia culturale e politica di fronte alla minaccia che rende pericolante il pilastro su cui essa ha preteso fondare la sua superiorità e la sua unicità, il suo canone estetico incline al dogmatismo, e a proporsi come universale: la scrittura.

E' un allarme miope, che rispecchia la tradizionale vocazione imperialista della scrittura alla sottomissione di ogni altro possibile codice. Ma l'oralità ritrovata e le varie musiche che essa chiama alla ribalta non mirano a sopraffare una scrittura che esse recano ormai nel proprio dna e di cui comunque non potrebbero fare a meno. Ciò che abbiamo di fronte è uno scenario pluralista in luogo della precedente autocrazia musicale.

Dall'osservatorio italiano, la dimensione complessiva del fenomeno sfugge, ma ci sono buone ragioni per ritenere che la cultura della popular music sia sufficientemente matura per passare dal ruolo di inquisita a quello di nuova autorevole protagonista e, perché no, giudice - si spera più illuminato e consapevole delle tante diversità nelle quali si esprime la più grande ricchezza di cui gli uomini dispongono.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV.

1997 *Garland Encyclopaedia of World Music*, Garland, New York, 10 voll. [1997-2002]

Blaukopf, Kurt

1992 *Musical Life in a Changing Society*, Amadeus Press, Portland (Oregon)

Bourdieu Pierre

1979 *La distinction*, Paris, 1979; tr. it.: *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna, 1983 (nuova ediz. 2001)

Chandler Daniel

1994 *"Great Divide" Theories, Phonocentrism, Graphocentrism & Logocentrism* [url: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/litoral/litoral.html>]

Derrida, Jacques

1967 *De la Grammatologie*, Paris, Editions de Minuit; tr. it.: *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano, 1998.

Feld Steven,

2000 *A Sweet Lullaby For World Music*, «Public Culture» XII/1, pp. 145-172, ora in Appadurai Arjun (ed.) *Globalization*, Duke University Press, Durham, 2001, pp. 189-198 [http://www.bowdoin.edu/~triday/the_jungle/dfpress_00-00-00sweetlullabyforworld.htm]

Finnegan Ruth

1988 *Literacy and Orality: Studies in the Technology of Communication*. Oxford: Basil Blackwell

Goody Jack

1987 *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge, Mass; tr. it. *Il suono e I segni: l'interfaccia tra scrittura e oralità*, Il Saggiatore, Milano, 1982.

2000 *The Power of the Written Tradition*, Smithsonian Institution Press, Washington-London; tr. it. *Il potere della tradizione scritta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002

Levine Lawrence W.

1988 *Highbrow/Lowbrow: the Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

Mellers Wilfrid

1973 *Twilight of the Gods: the Beatles in Retrospect*, Faber & Faber, London.

Middleton Richard

1990 *Studying Popular Music*, Open University Press, Buckingham; tr. it.: *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano, 1994

Montecchi Giordano

2002 *Cultura musicale e mentalità tradizionalista*, «il Mulino», LI, 5, settembre-ottobre 2002

Ong, Walter J.

1982 *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, Methuen; tr. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, 1986.

Scribner Sylvia; Cole Michael

1981 *The Psychology of Literacy*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

Segre Cesare

1979 *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino

Shepherd John

1982 *A Theoretical Model for the Sociomusicological Analysis of Popular Musics*, «Popular Music», 2, pp. 145-177

Street Brian V.

1984 *Literacy in Theory and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge

Tagg Philip

1979 *Kojak: Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. 1979, Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, Göteborg (nuova ediz., Mass Media Music, Scholar's Press, New York, 2000); tr. it parziale in: Id., *Popular Music. Da Kojak al Rave*, Clueb, Bologna, 1994

Zumthor Paul

1983 *Introduction à la poésie orale*, Editions du Seuil, Paris; tr. it.: *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Il Mulino, Bologna, 1984