

LQ *The Lab's Quarterly*

2018 / a. XX / n. 2 (aprile-giugno)



DIRETTORE

Andrea Borghini

COMITATO SCIENTIFICO

Albertini Françoise (Corte), Massimo Ampola (Pisa), Gabriele Balbi (Lugano), Andrea Borghini (Pisa), Matteo Bortolini (Padova), Roberta Bracciale (Pisa), Massimo Cerulo (Perugia), Marco Chiappesi (Pisa), Luca Corchia (Pisa), Franco Crespi (Perugia), Sabina Curti (Perugia), Gabriele De Angelis (Lisboa), Paolo De Nardis (Roma), Teresa Grande (Cosenza), Elena Gremigni (Pisa), Roberta Iannone (Roma), Anna Giulia Ingellis (València), Mariano Longo (Lecce), Domenico Maddaloni (Salerno), Stefan Müller-Doohm (Oldenburg), Gabriella Paolucci (Firenze), Gerardo Pastore (Pisa), Massimo Pendenza (Salerno), Walter Privitera (Milano), Cirus Rinaldi (Palermo), Antonio Viedma Rojas (Madrid), Vincenzo Romania (Padova), Angelo Romeo (Perugia), Giovanni Travaglino (Kent).

COMITATO DI REDAZIONE

Luca Corchia (segretario), Roberta Bracciale, Antonella Castronovo, Massimo Cerulo, Marco Chiappesi, Elena Gremigni, Gerardo Pastore

CONTATTI

lq.redazione@gmail.com

I saggi della rivista sono sottoposti a un processo di double blind peer-review.
I componenti del Comitato scientifico sono revisori permanenti della rivista.
Le informazioni per i collaboratori sono disponibili sul sito della rivista:
<https://thelabsquarterly.wordpress.com/>

ISSN 1724-451X



Quest'opera è distribuita con Licenza
Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

“The Lab’s Quarterly” è una rivista scientifica, fondata nel 1999 e riconosciuta dall’ANVUR per l’Area 14 - Scienze politiche e Sociali, il cui fine è contribuire all’indagine teorica ed empirica e costruire reti di conoscenza nella comunità degli studiosi e con il più vasto pubblico degli interessati. I campi di studio riguardano le riflessioni epistemologiche sullo statuto conoscitivo delle scienze sociali, le procedure logiche comuni a ogni forma di sapere e quelle specifiche del sapere scientifico, le tecniche di rilevazione e di analisi dei dati, l’indagine sulle condizioni di genesi e di utilizzo della conoscenza e le teorie sociologiche sulle formazioni sociali contemporanee, approfondendo la riproduzione materiale e simbolica del mondo della vita: lo studio degli individui, dei gruppi sociali, delle tradizioni culturali, dei processi economici e fenomeni politici. Un contributo significativo è offerto dagli studenti e dai dottori di ricerca, le cui tesi costituiscono un materiale prezioso che restituiamo alla conoscenza delle comunità scientifiche, affinché non vadano perdute.

LQ *The Lab's Quarterly*

2018 / a. XX / n. 2 (aprile-giugno)

Ilaria Iannuzzi	<i>L'ebraismo nella formazione dello spirito capitalistico. Un excursus tra le opere di Werner Sombart</i>	7
Nicolò Pennucci	<i>Gramsci e Bourdieu sul problema dello Stato. Dalla teoria della dominazione alla sociologia storica</i>	25
Rossella Rega, Roberta Bracciale	<i>La self-personalizzazione dei leader politici su Twitter. Tra professionalizzazione e intimizzazione</i>	61
Stefano Sacchetti	<i>Il mondo allo specchio. La seconda modernità nel cinema di Gabriele Salvatores</i>	87
Giulia Pratelli	<i>La musica come strumento per osservare il mutamento sociale. Dylan, Mozart, Mahler e Toscanini</i>	111
Luca Corchia	<i>Sugli inizi dell'interpretazione sociologica del rock. Alla ricerca di un nuovo canone estetico</i>	129
Letizia Materassi	<i>Social media e comunicazione della salute, di Alessandro Lovari</i>	167

SUGLI INIZI DELL'INTERPRETAZIONE SOCIOLOGICA DEL ROCK

Alla ricerca di un nuovo canone estetico

di *Luca Corchia**

Abstract

The aim of the paper is to reconstruct the history of the first critical reflections on rock music, which since the early Sixties has become very popular around the world. From the analysis of the main essays emerges that – for a long time – rock music was considered above all a phenomenon of costume and show business, linked to the expressive and cultural manifestations of a new historical subject: young people. As music, however, rock was considered to lack artistic qualities, both in the musical composition and in the lyrics, especially compared to classical music. It was only in the 1980s that philosophers and social scientists showed an interest in the specific characteristics of the aesthetics of the rock music.

Keywords

Popular Music, Rock, Subculture, Aesthetic, Sociology

* LUCA CORCHIA è assegnista di ricerca presso l'Università di Pisa.
Email: luca.corchia@sp.unipi.it

1. UN FENOMENO POPOLARE PER LUNGO TEMPO DISCONOSCIUTO

L'intento del saggio è ricostruire una panoramica delle riflessioni di carattere estetico sulla musica rock. Occorre considerare, infatti, che tra le prime canzoni attribuibili a tale genere – incise all'inizio degli anni Cinquanta – e i primi studi di un certo rilievo – che pongono come oggetto la questione dei criteri estetici del rock, accanto a quelli delle altre forme musicali, in particolare la musica classica – vi è uno scarto di circa un ventennio. Per tale motivo, nell'introdurre un raccolta di scritti, Christoph Menke e Joachim Küpper usano il termine “svolta estetica”, segnalando la discontinuità rispetto al passato (2003, 9). Il fatto è che, dopo la critica adorniana (cfr. Corchia, 2017b), la riflessione dovette affrontare un dilemma: considerare la questione estetica oppure ripiegare su indagini descrittive di tipo socio-culturale.

Il punto di avvio è rappresentato da due saggi pubblicati nel 1969, con cui gli studiosi inglesi Richard Mabey e Nik Cohn cercarono di compiere una valutazione estetica della musica beat dei Beatles e di altre band, il cui successo oramai era divenuto popolare e planetario. La loro interpretazione, tuttavia, rimane esemplificativa della mistificazione che ancora dominava la critica. Il rock, infatti, veniva etichettato come un fenomeno di costume e *show business*, del tutto privo di qualità artistiche, tanto nella composizione musicale quanto nelle liriche. Rimasero focalizzati sul costume anche Alan Beckett e Richard Merton, nella loro disputa sui Rolling Stones. Le prime analisi si devono a Jonathan Eisen, Robert Christgau, Langdon Winner e Richard Meltzer, che, negli stessi anni, sulla sponda americana, iniziarono ad esaminare senza pregiudizi i testi e le musiche dei principali cantanti e gruppi rock, come forme d'arte meritevoli di una seria valutazione, ricostruendone le regole, le tradizioni e le qualità distintive rispetto alle altre forme di musica pop.

Il 1970 fu anche l'anno della disputa tra Andrew Chester e Richard Merton sulla rivista marxista *New Left Review*. L'oggetto del contendere era relativo, per un verso, alla necessità o meno di identificare i criteri per una “estetica autonoma” della musica rock e, per altro verso, alla contestualizzazione sociale del fenomeno rock, tenendo conto delle funzioni emancipatrice rispetto alle rivendicazioni di nuovi gruppi sociali.

Successivamente, durante gli anni Settanta e Ottanta, si assiste a un calo generalizzato dell'attenzione filosofica su tali questioni, pur non mancando alcuni pregevoli interventi. Nel periodo, vi è un dominio di approcci storiografici, sociologici e culturali alla musica rock. Si tratta di scritti che presentano un elevato spessore scientifico, come quelli di H. Gans (1973), S. Frith (1978, 1981a, 1981b, 1988) A.D. Hebdige (1979), H.S. Bennet (1980), G.H. Lewis (1977, 1982), L. Grossberg

(1984a, 1984b, 1984c, 1985, 1986), J. Lull (1987), J. Curtis (1987), E.A. Kaplan (1987), R. Pratt (1990). Alcuni di tali saggi sono delle vere e proprie pietre miliari negli studi sulla musica rock e sui tantissimi sottogeneri da essa scaturiti. Pur riconoscendo gli interessanti tentativi di definirne l'identità e i criteri di valore, a cominciare da quello di autenticità, quasi nessuna di tali ricerche si pone il problema dei fondamenti estetici. Ben inteso, il rock rimase un argomento attraente per tantissimi studiosi di molti settori scientifici, come bene testimoniano gli scritti sull'intersezione tra le sub-culture e le forme musicali di R. Middleton, R. Walsler, A. Bennett, A. Chambers, M. Regev, S. Redhead, S. Thornton, T.J. Dowd, D. Hesmondhalgh, K. Negus, S.J. Blackman. Tuttavia, la prospettiva estetica rimase per lungo tempo minoritaria. Soltanto dagli anni Novanta si assiste a una ripresa, ormai matura, del dibattito non solo accademico sull'estetica del rock, con l'emergere di posizioni ben argomentate, pur nella diversità dei punti di vista. La discussione è ancora in corso e c'è da credere che non troverà una facile composizione.

Prendendo in rassegna i sempre più numerosi contributi sono emersi alcuni saggi basilari, a cui gli stessi studiosi fanno riferimento. Alcuni interventi più di altri hanno sollecitato adesioni o contrarietà, finendo per costituire i segnava del percorso che abbiamo seguito.

Il primo momento è rappresentato dal confronto tra Bruce Baugh e James O. Young, cui seguirà, a stretto giro, l'intervento di Stephen Davis contro il primo. A Baugh si deve la riproposizione della questione se esiste un'estetica rock, con propri canoni interpretativi e valutativi. Rispondendo affermativamente, egli propose la coppia "forma-materia" come criterio interpretativo. Ciò che caratterizza la musica rock è la centralità del corpo, sia per l'ascoltatore che per il musicista e il cantante durante la *performance*. Il tentativo di fondare la specificità della musica rock sulla frattura tra gli elementi materici pririflessivi e la forma compositiva sarà contestato con buoni argomenti da Young, secondo cui ne risulterebbe una rappresentazione parziale dell'intera musica. Il nodo del contendere rimase comunque se i criteri estetici siano gli stessi o meno. La controversia sarà ripresa da Davis, in polemica nei confronti della ricostruzione di Baugh, in particolare della separazione tra risposte cognitive ed emotive, con l'intento di ribadire l'unicità delle categorie nel campo della musica.

Un secondo momento cruciale nella discussione sull'estetica della musica rock è rappresentato, pochi anni più tardi, dagli scritti di Theodore Gracyk e Andrew Kania sulla coppia *performance* e *recording*. Pur condividendo la tesi dell'autonomia estetica del rock, i due studiosi ne identificano la peculiarità nel processo tecnologico di registrazione: i brani rock sono ontologicamente delle "opere-per-la riproduzione".

Un decennio più tardi, esaminando una serie di brani rock, hip-hop e country, Richard Shusterman rimette in discussione la necessità di distinguere tra musica “alta” e “bassa” e tra i canoni estetici differenti per i generi. Vennero proposti criteri così ampi da includere le forme musicali, quali quelle popolari, la cui originalità sta nelle tonalità, nei ritmi e nelle liriche. Ispirato dalla prospettiva pragmatista di Shusterman, Crispin Sartwell radicalizza il discorso, suggerendo di valutare le opere musicali secondo il principio deweyano secondo cui le “arti sane” coinvolgono forma ed espressione e dischiudono significazioni coerenti e gratificanti alle esperienze quotidiane di singoli e comunità.

L’ultima linea di riflessione che abbiamo considerato è quella inaugurata da Martin Seel, con l’analisi filosofica delle tre dimensioni dell’esperienza estetica – la contemplazione, l’immaginazione e la corrispondenza. Tale prospettiva sarà impiegata in modo diffuso da Ralf von Appen nel tentativo di fondare un’estetica della musica popolare.

2. LA MISTIFICAZIONE DELLA POPULAR MUSIC

L’interesse e il fermento suscitati dai Beatles e dalla musica beat furono senza precedenti nella società inglese, sin dai primi anni Sessanta. Essi rappresentavano l’avanguardia di un processo di rinnovamento che, inizialmente, era stato ignorato dall’industria discografica e dagli organizzatori di concerti e fu osteggiato dalla critica musicale anglosassone. Anche durante la “Beatlemania”, le recensioni che anticipavano l’uscita dei nuovi 45 giri si preoccupavano di verificare se il fenomeno avesse o no esaurito il proprio corso. Il beat era stato accolto e lo “scandalo” della critica – e il rifiuto che avevano circondato la misteriosa minaccia del rock n’ roll – non erano più di attualità. Tuttavia, il beat e, poi, il rock erano assimilati a una versione condensata dello *show business* popolare, cioè erano trattati come del tutto privi di valore musicale. In quel periodo, Andrew Chester (1970a, 84) si soffermava su due saggi che potevano essere considerati ben esemplificativi del “campanilismo” e del “filisteismo” nella recezione del nuovo genere. Si trattava dei volumi di Richard Mabey (1969) e Nik Cohn (1969).

Mabey collocava la nascita e il successo della musica popolare nel quadro delle trasformazioni della società e cultura dei Paesi avanzati. I lettori a cui si rivolgeva erano principalmente «curious adults – parents, teachers, youth leaders – who [...] are people perplexed about the role (pop music) has come to play in young peoples’ lives, and indeed in our society as a whole» (1969, 7). Ciononostante, Mabey non si limita alla descrizione sociologica del fenomeno e introduce il problema della qualità estetica di un genere musicale che oramai si è consolidato: «it is

no longer sufficient to discuss pop *purely* in terms of its social significance, because it now has, in addition, a quite definable artistic role» (Ivi, 15). Il giudizio rimane però superficiale. Come è ben stato rimarcato, Mabey si soffermava soprattutto sui testi: «R. Mabey's *The Pop Process* (Hutchinson 1969) is a 'critical exploration' of the pop music world of the 1960's though the emphasis on the 'value' of the lyrics may seem a little dated now» (Hebdige, 1979, 182). Inoltre, egli poneva in evidenza i contenuti di protesta, come caso di studio. Le poche riflessioni sulla "musica in quanto tale" erano prive di un vero e proprio quadro estetico, limitando a rilevare la distinzione della musica pop per la «growing veneration for the sheer sound of a record, for the total aural effect produced by the rhythm of the words, the tone of the instruments and the ingenuity of the recording engineer» (Mabey, 1969, 45).

Lo studio di Nik Cohn, pur diversificandosi nello stile, condivise le premesse di Mabey, finendo per offrire una rappresentazione farsesca del significato sociale del rock, come risulta bene dal seguente brano: «The way I *like* it, pop is all teenage property and it mirrors everything that happens to teenagers in this time, in this American 20th century. It is about clothes and cars and dancing, it's about parents and high school and being tied and breaking loose, it's about getting sex and getting rich and getting old, it's about America, it's about cities and noise. Get the rich down to it, it's all about Coca Cola» (1969, 133). Nella ricostruzione di Cohn, i gruppi musicali rock – gli Spector sound, i California e i primi The Beatles – rappresentano un'esperienza per gli adolescenti americani bianchi della classe media in una parabola di progressiva "sofisticazione" che li avrebbe condotti verso una musica più "fine". Ciò sarebbe attestato dalla medesima evoluzione artistica dei The Beatles: «They don't belong to their own time or place any more, they've flown away into limbo. And there are maybe a million acid-heads, pseudo-intellectuals, muddled schoolchildren and generalized freaks who have followed them there, but the mass teen public has been lumbered» (Ivi, 134). E ancora, considerando i Rolling Stones, Cohn si soffermava sulla "nuova visione della bellezza maschile", con cui Mick Jagger stava spezzando le codificazioni più tradizionali della sessualità, in particolare della classe operaia.

Come ben sintetizza Iain Chambers, nel dibattito sulle riviste musicali la capitolazione nei confronti della logica di mercato era data per assodata. Si valutavano solo la commerciabilità e la durata del prodotto: «La Hit Parade, e non i canoni estetici, dominava incontrastata sulla fruizione della pop music. Ora, separata nettamente dal resto della musica leggera, dall'universo delle ballate, del folk e del jazz e ridotta alla presunta innocuità di un semplice fenomeno consumistico (la scelta della televisione, della lavatrice e del giradischi era ed è un segno indifferente in questo ordine

di logica), il pop servì apparentemente ad alimentare i frenetici entusiasmi dei teenager e del mercato dilagante» (1996, 41; ed. or. 1985). In questi primi saggi, egli ritrovava «the crippling lack of attention paid to musical specificities wrought by the prevailing, and, it must be said, extremely vague, cultural tone of those approaches» (1982, 21). Anche gli articoli pubblicati da Tim Souster e Michael Parsons su *The Listener* e da Alan Beckett sulla *New Left Review*, pur introducendo alcune categorie estetiche nell'ascolto della musica di Vanilla Fudge o dei Rolling Stones, non fanno ancora i conti con la struttura interna del rock "in sé": «Thus Parsons' piece on Vanilla Fudge analyses the group's use of musical *reference* and of the *second hand*. Alan Beckett's article on the Stones is principally a psychoanalytic interpretation of lyrics and vocal delivery, despite some interesting comment on Jagger's vocal style. These writers have developed a successful second-order criticism, that is perhaps adequate to their job of explaining rock, or pop as they misguidedly still call it, to the straight public: they do not seem to be developing a set of first-order concepts that come to grips with the internal structure of rock music itself» (Chester, 1970a, 87).

Un orientamento attento al costume, piuttosto che all'arte, si coglie appieno nel dibattito del 1968 tra Alan Beckett e Richard Merton, in merito ai Rolling Stones. Il primo sosteneva che, sebbene non fossero "grandi innovatori", la fortunata adozione del "narcisismo erotico" del blues, permise agli Stones di rompere con il languido intimismo del romanticismo sentimentale, ancora presente nei Beatles (1968, 29). Da parte sua, Merton replicava dicendo che questo era esattamente il motivo per cui i Rolling Stones erano un gruppo musicale innovatore: essi rivelavano un tabù centrale – la disuguaglianza sessuale – e lo facevano nel modo più radicale, "esaltandolo", mentre i Beatles «for all their intelligence and refinement» «have never strained much beyond the limits of romantic convention: central moments of their oeuvre are nostalgia and whimsy, both eminently consecrated traditions of middle-class England» (1968, 30).

3. LE PRIME ANALISI DELL'ESTETICA ROCK

Se sulla sponda britannica la critica musicale era ostile alla popolarità crescente del rock, su quella statunitense aveva iniziato a considerarne seriamente la diffusione. Nell'introdurre l'antologia *The Age of Rock* (1969), Jonathan Eisen sottolineava l'intima connessione che esisteva tra la musica rock e la ribellione giovanile nei confronti delle convenzioni sociali: «the whole (rock) movement is most involved with the idea that freedom lies in liberating that which has been repressed, even if it means the disruption of the on-going processes of our institutions» (1969, XIV).

Mentre il beat e il R&B inglesi si erano ispirati a un contesto di sale da ballo, club cittadini e scuole d'arte, il rock progressivo con la propria base "underground" affondava saldamente le radici in una controcultura cosmopolita, bianca, angloamericana, dai valori più "globali" e "astratti". In effetti, dal primo festival di Monterey del 1967 al mastodontico festival di Woodstock dell'agosto 1969, la musica rock era diventata un'esperienza centrale della controcultura e rifletteva le sue più profonde contraddizioni. La varietà della scena musicale del periodo – dal country dell'ultimo Dylan al blues bizzarro di Captain Beefheart e al jazz-rock dei Blood, Sweat and Tears – richiedeva una particolare concentrazione e ascolto: non erano semplici suoni, ma "testi" culturali, profondi quanto un libro. Eisen rimarcava che il rock «deve essere considerato come una forma d'arte» (Ivi, XII). Nonostante una maggiore comprensione, però, i saggi del volume sono interessati al rock come indice della rivoluzione culturale e non per i "suoni". Come rilevava Chester, in una recensione, «Only the three articles from *Crawdaddy* assume the problematic of a rock aesthetic, and Jon Landau's careful piece on Dylan's thematic development through John Wesley Harding helps to salvage an otherwise dreary book. But even Landau, and Meltzer in an article entitled "The Aesthetics of Rock", betray a fundamental lack of conceptual framework necessary to begin rock criticism at the specifically musical level» (1970a, 85).

Come precisa Bruce Baugh (1993, 29), in tali saggi si distingueva quello di Robert Christgau, in cui veniva posto il problema della forma compositiva della musica rock, in particolare la *vexata quaestio* del rapporto tra le parole e la musica. Dopo aver sottolineato la vaghezza del termine "musica rock", per cui le categorie interpretative abituali non inservibili, egli si soffermava su Bob Dylan, «il cantautore che sembra suonare più come un poeta [...] un genio così idiosincratice che è pericoloso imitarlo», anche se «irresistibile». E tuttavia, precisa Christgau, «Dylan è un cantautore, non un poeta. Alcuni dei suoi sforzi più perfetti – "Do not Think Twice", o "Just Like a Woman" – sono abbastanza stretti per sopravvivere nella pagina. Ma sono eccezioni» (1969, 230). L'influenza di Dylan non sarebbe stata così salutare e molti dei "nuovi bardi" della canzone – come Jim Morrison e Paul Simon, mentre John Phillips e Lennon-McCartney «sembrano davvero hanno imparato» –, senza avere nulla di interessante da dire, sono sedotti dalla tentazione della "semi-alfabetizzazione", cioè «mettere in bocca le idee degli altri nei termini di altre persone» (Ivi, 243). Pochi anni dopo, nel 1973, Christgau pubblicherà una ampia raccolta di saggi su tanti artisti rock (Chuck Berry, Elvis Presley, Bob Dylan, New York Dolls, gli Eagles, Barbra Streisand, Carole King, James Taylor, Cat Stevens, Frank Zappa, Joni Mitchell, The Rolling Stones e altri ancora) e su

alcuni eventi musicali, come i Love Festival (1967-1969), che ben illustrano sia le insidie commerciali che l'etica e l'estetica del rock. Analogamente, la raccolta di articoli pubblicati sul giornale underground di San Francisco, *Good Times*, a cura di Greil Marcus (1969), finiva per appiattire il discorso sull'equiparazione tra rock e politica, interessandosi molto più alle campagne per i diritti civili che non all'estetica musicale¹.

Certamente, non tutti gli interventi elusero il problema. Ad esempio, Langdon Winner si soffermava sulla necessità di un'estetica rock che ne illumini le regole, tradizioni e caratteristiche distintive: «Since the coming of the rock renaissance, there have arisen a large number of self-appointed apologists who insist that what rock needs is an elaborate justification. Rock is valid, they maintain, because it is social criticism or because it is a new form of jazz improvization or because it is the true poetry of our time [...] but rock is an art form in its own right with its own rules, traditions and distinctive characteristics. It needs no gift pass from Dizzy Gillespie in order to enter the gates of musical immortality» (1969, 52). Negli stessi anni, Carl Belz (1969) e Charlie Gillett (1970) pubblicarono due celebri monografie sul rock, il cui approccio era ancora socio-storografico. Come ricorda Chambers (1985), nell'ottobre 1970 comparve il primo numero di *Sounds*, un settimanale di musica che si proponeva esplicitamente come piattaforma del nuovo genere e che, assieme alle riviste *Melody Maker* e *New Musical Express*, contribuì, dal punto di vista semantico, alla graduale scomparsa del termine "pop" e all'adozione dell'etichetta "rock" o musica "progressiva". Ciò stava a dimostrare l'ingresso di un nuovo pubblico che sosteneva la musica rock e che l'area della musica pop si era riorganizzata in campi e gusti distinti (1996, 94; ed. or. 1985).

Il merito di aver posto il problema delle connessioni tra la musica rock e l'estetica è stato Richard Meltzer, nel saggio *The Aesthetics of Rock* (1970), che – sottolinea Franco Fabbri – può essere considerato uno «fra gli antesignani degli studi sulla popular music nel mondo anglosassone» (2001, 8). In effetti, il libro di Meltzer sui testi, i suoni e la cultura del rock and roll fu oggetto di un vivo dibattito, sin dalla sua pubblicazione, anche per le ardite associazioni tra Heidegger e i Little Anthony and the Imperials, Dionne Warwick e Platone, Jim Morrison e Bert Brecht, Conway Twitty e Miguel de Unamuno. In quel clima intellettuale, Meltzer sovvertiva la rigida separazione tra cultura alta e cultura bassa. In una recensione pubblicata sul *Village Voice*, Robert Christgau ne rimarcava le qualità stilistiche e l'originalità del quadro di riferimento teorico:

¹ Nei decenni successivi, Greil Marcus si è affermato come uno dei più rappresentativi studiosi di rock, a cui si devono appassionati scritti sui Beatles, Bob Dylan, i Rolling Stones e Jimi Hendrix, in cui egli cerca di dimostrare che il rock deve essere considerata "una forma d'arte" caratterizzata da una ideologia di sovversione. Cfr. Marcus (1975; 1991; 1997; 2005).

«What is simply amazing about his writing is that he is simultaneously brilliant and full of shit, informative and obscurantist, ungodly rational and stone mad, campy and camp, without gaining or losing interest. He obliterates the concept of repetition, one of the most important recurrent themes in his patchwork analysis of rock, by repeating it over and over. He veers from half-digested philosophy grad student jargon to pop slang, quotes from Willard Von Ormond Quine and *Hit Parader*» (1970). Meltzer esaminava i significati simbolici dell'estetica del rock, confrontandola con le altre forme estetiche, tra cui l'arte (Marcel Duchamp), la letteratura e il cinema. Egli indagava i significati nelle composizioni rock; tuttavia, allo stesso tempo, era consapevole che i loro testi riflettono la "banalità" e la "trivialità" del mondo": le canzoni rock, infatti, sono influenzate dalle condizioni sociali e ambientali in cui tutte le persone vivono, comprese le rock star, la sessualità, il *ritualised chaos*, i *games on convention*, la religione e la tecnologia. La novità del testo di Meltzer, comunque, era la convinzione che non fosse sufficiente per la musica popolare avere un buon ritmo: per essere rilevante, essa doveva avere anche qualcosa di cui poter parlare, doveva avere un significato politico o artistico, una tradizione, una storia e una filosofia sulle "cose ultime".

Con un dottorato in filosofia a Yale e allievo di Allan Kaprow, Meltzer, ammetteva che la sua fascinazione per una "lingua sconosciuta", capace di evocare un totalmente altro, derivava dalla lettura di una recensione di una *performance* di Ray Charles, pubblicata sulla rivista *Time*, in cui l'autore affermava che «Southern gospel experts have said that he [Charles] speaks the unknown tongue» (Ivi, 113). La chiave interpretativa esperienziale che egli propose in *The Aesthetics of Rock* poggiava su quattro componenti: «1) Change, abrupt movement, sudden transition structurally and experientially; 2) Musical awe; 3) Objectified awe, mere awe, "awe," awe at awe itself; 4) Taxonomic urgency; 3) and 4) might be grouped as linking the fusion and confusion of the structural and the valuational with objectivity variations in these elements» (Ivi, 119) [...] «In various musical contexts, the unknown tongue plays numerous roles by itself and in conjunction with an eclectic selective attention in structuring musical experience with a supply of focal points. In the context of repetition, novelty is a surprise. Given novelty and structural variety, repetition is surprising. Within a framework of mixed novelty and repetition, surprise is of mixed variety and expected surprise emerges, as well as frustration of such expectation» (Ivi, 120). Meltzer suggeriva che la "lingua sconosciuta", i cui significati sono immediatamente "sentiti" nella relazione con il rock, costituisce questa "esperienza indescrivibile".

4. OGGETTI ESTETICI O PRODOTTI CULTURALI?

Il 1970 è stato anche l'anno della disputa tra Andrew Chester e Richard Merton sull'estetica del rock, sulle pagine della rivista marxista *New Left Review*, in cui furono raccolti i più significativi interventi di quel periodo.

Il primo *round* fu la pubblicazione dell'articolo in cui Chester indicava il compito – “ancora da realizzare” – di identificare i criteri per una “estetica autonoma” della musica rock, non trascurando di esaminare il mutamento ideologico presente nella cultura delle giovani generazioni (1970a, 83). I critici della cultura pop si erano preclusi la possibilità di comprendere la specificità del rock come genere musicale perché lo valutavano sotto aspetti extramusicali. Ad esempio, Bob Dylan era stato apprezzato come autore di testi ma non come cantante. Oppure erano stati adottati dei criteri importati dall'estetica di altre forme musicali, per cui i musicisti elogiati erano quelli che cercano, pur nel loro modo ingenuo, di migliorarsi imparando dalla musica “seria”. Per contro, secondo Chester, occorre rispondere alle seguenti domande: «a) what structural co-ordinates of the music are determined by its commitment to *dance* and *to lyric*? b) what other structural co-ordinates of rock music are determined by its socio-cultural base? c) what defines rock music's borders with other contemporary forms such as jazz, blues and soul music, and the different schools of 'serious music'? d) what are the effects of rock music's domination by the vocal, particularly on the development of instrumental styles? e) is this domination by the vocal an essential characteristic of rock? f) what, underneath all prevalent mystification, are the artistic projects at work in current rock musical projects? g) what specific criteria have been developed in practice to attribute aesthetic value to rock instrumentation, vocal technique, group playing, song writing, and to what extent do these define a coherent aesthetic field?» (Ivi, 87). Chester svolgeva, infine, alcune considerazioni sui dispositivi musicali specifici del rock: l'impegno per il ballo e il dominio della parte vocale.

Fu solo un inizio, certamente, ma fortificato dalla convinzione di aver aperto la strada verso l'analisi della musica rock come “oggetto estetico”.

Alla ricerca di Chester, replicava Richard Merton ribadendo, da un punto di vista marxista, la necessità di collocare il fenomeno nel quadro delle formazioni sociali di cui solo era un'espressione. Egli riconosceva che il progetto di Chester era “lodevole” e che il protocollo di domande con cui si concludeva l'articolo fosse un “significativo passo in avanti”. Tuttavia, Merton non era soddisfatto del tentativo di individuare i criteri per definire l'autonomia del rock, in quanto “oggetto estetico”. A tal fine, cercò di recuperare proprio la tensione tra forma d'arte e cultura popolare: «What is the preliminary mistake that produces this logic? Confusion of

the regional autonomy of the art-object from the other instances within a social formation, with an idealist “independence” of it. An aesthetic and a cultural criticism of contemporary music are complements, not opposites. More than this: a cultural criticism, as I shall try to show, is a condition of the discovery of the specific novelty of rock/pop for an aesthetic reflection on it: correctly evoked by Chester in his concluding lines as music “that provides a complex structure of values of a new order to match the revolutionary changes in social relations that are on the agenda in the advanced capitalist countries”» (1970, 88). Si trattava innanzitutto di indagare come fosse mutata la natura del “popolo” che stabiliva come appropriata tale musica e legittimato per essa il termine “popolare”. E nel farlo, occorreva recuperare l’analisi materialistica che Chester rigettava.

Agli inizi degli anni Cinquanta, le origini del rock si ritrovano negli Stati Uniti del Sud e nei territori limitrofi tra la popolazione nera oppressa (Charles, Berry) e in quella bianca rurale e povera (Presley), ovvero in classi sociali opposte rispetto a quelle indicate da Chester. Il successo della musica popolare britannica, a partire dal 1962, quando i primi single dei Beatles conquistarono le vette delle classifiche, aveva radici del tutto differenti. Secondo Merton, infatti, il rock era il prodotto culturale di una emancipazione dei giovani provenienti dalle famiglie operaie, in una formazione storico-sociale prevalentemente dominata dal lavoro operaio (il 70% della popolazione era impiegato nell’industria), e senza un entroterra rurale: una struttura del tutto diversa da quella degli Stati Uniti (Ivi, 89). L’“attacco frontale” alla cultura dominante britannica da parte dei giovani della classe operaia era svanito nell’arco di un decennio, allorché la rivolta generazionale fu colonizzata dalla logica del mercato. Quell’“unità collettiva”, attiva durante la metà degli anni Sessanta – come un “compressore” per la musica rock, per cui vi era una «congruenza tra il suono e il “momento” liberatorio» – era finita ben presto, proprio quando il rock britannico assunse una posizione egemonica nel mercato mondiale.

Merton richiamava l’indagine – a suo avviso “riduttiva” – compiuta da Ian Birchall, l’anno precedente, secondo cui la «economic crisis began to break down the feeling of security. Unemployment began to creep higher, affecting particularly the youth just leaving school. Wage restraint, price and rent increases, cuts in social services, all meant a steady erosion of living standards» (1969, 95). In questa analisi, per cui le strutture musicali diventano epifenomeni delle fluttuazioni economiche, sarebbe stata la rinnovata insicurezza della società britannica ad avere reso la “rivolta controllata” del rock sempre più impraticabile. Pur tenendo conto di tali fattori, Merton rintracciava le cause della crisi nella stessa costellazione culturale di cui la musica rock era, sin dall’inizio, parte integrante. In particolare, la rivolta fu tenuta sotto controllo non

perché fallì bensì perché riuscì sin troppo presto: molti dei suoi contenuti, sul piano dell'emancipazione sessuale e culturale, erano stati rapidamente accettati dal ceto borghese e accessibili per la maggior parte della classe operaia, almeno in linea di principio. E ciò fu possibile perché la società aveva posto la nuova "frontiera" dal terreno ideologico della tradizione familiare a quello dell'espansione del mercato, nel quale la divisione del lavoro continuava a produrre la stessa struttura sociale (1970, 90). La perdita della carica rivoluzionaria della musica rock britannica coincide con lo spostamento del centro di gravità verso gli Stati Uniti. Sebbene il portatore di quel messaggio d'avanguardia – *new site of the 'people'* – non fosse più né la popolazione bianca delle povere lande rurali né quella nera, sfruttata e umiliata dalla segregazione razziale, e neppure quella della classe operaia urbanizzata: il nuovo soggetto era la popolazione giovanile dei College e delle Università. Non vi era però più nulla di liberatorio né di autenticamente artistico in esso, come prova l'"adulazione" di Dylan, le cui pretese estetiche erano, a volte, persino "nauseanti". L'unico e vero "merito" che Merton attribuisce alla musica rock era quello di essere «the first aesthetic form in modern history which has asymptotically started to close the gap between those who produce and those who appropriate art» (Ivi, 96).

Nella propria controplica, Andrew Chester chiariva e in parte correggeva le proprie posizioni, per meglio contestare alcuni "errori fondamentali" nella concezione di Merton sull'estetica del rock e sul suo rapporto con la politica. Egli non trovava alcuna difficoltà a riconoscere che «the regional autonomy of the art-object from the other instances within a social formation should not be confused with «an idealist "independence" from it» (1970b, 75). Anche perché non aveva mai rivendicato l'indipendenza della sfera culturale dalle formazioni sociali in cui si creano. L'intento, non compreso da Merton, era quello di porre un problema estetico: «Not did I intend to reject 'the ABC of Marxist criticism', i.e. the importance of studying a popular art in relation to its shifting social base, but this was not what I was concerned with in this article. What I did attempt, in the very limited framework of a book review, was to raise some of the questions which would have to be solved in order to found a canon of rock musical criticism. Merton despite some excellent critical insights, refuses to accept this problem, and this leads him into quite a different enterprise, rock *political* criticism» (*Ibidem*).

Nell'argomentazione, Chester affrontava quattro nodi problematici.

In primo luogo, egli riteneva che l'insistenza sul carattere dissociabile dei processi artistici, in sé corretta, fosse impiegata da Merton come pretesto per respingere il compito di studiare anche la loro interrelazione. Così, la disarticolazione della lirica dalla totalità musicale correva

involontariamente il rischio di sussumere i testi delle canzoni sotto la categoria di “letteratura”, con l’applicazione di canoni preesistenti estranei al genere della musica rock, come esemplificato dalla critica a Bob Dylan.

In secondo luogo, Chester obiettava che il “merito” attribuito da Merton al rock – aver colmato il divario tra i produttori e il pubblico – fosse tutto da verificare e, conseguentemente ciò dovrebbe condurre a condannarlo come “anti-popolare” poiché esclude al popolo la possibilità di partecipare, ad ogni forma di avanguardia e sperimentazione. Egli sembrava risentire qui dei pregiudizi della sinistra comunista, alla quale peraltro Merton non disdegnava di appartenere. Per contro, se vi era un divario che il rock cercò di colmare fu proprio quello dell’apprezzamento musicale, da parte di un pubblico sempre più vasto e composito (Ivi, 76).

In terzo luogo, il “cuore dell’errore” di Merton sarebbe stato di aver focalizzato l’attenzione sul legame tra la lirica e l’ideologia, un nesso assunto come criterio basilare di valutazione di tutta la musica: «For Merton never questions that these are subordinate, mere *material* for ideological expression. At best, ‘the music is coherent’; at worst, there is ‘tension between the genre and the group’, as on *Their Satanic Majesties Request*, but the sole source of this tension is the ability of the *other materials* to serve the (dominant) ideological theme. This in turn explains Merton’s use of the term ‘people’s music’. The narrowing gap between producers and appropriators is not just social: it is, more precisely, ideological» (Ivi, 77). Il valore più autentico della musica rock, per Merton, era l’essere un “indice della coscienza della base sociale”, da incoraggiare tanto più nella misura in cui diviene critica delle mistificazioni culturali e si si muove verso una “coscienza rivoluzionaria anticapitalista”. Chester commentava caustico questo orientamento: «I would not want to decry this instrumentalist attitude. Rock music may provide Marxists with a sensitive political barometer, and they may quite legitimately seek to harness musical practice to political requirements. But this must be clearly distinguished from an appraisal of rock as music» (Ivi, 77-78).

Infine, considerando la struttura compositiva, l’opposizione di Merton tra il rock = “semplice” e la musica classica = “complessa” era costruita sulla specifica “complessità” della musica classica e non del rock. Chester sosteneva che la particolarità del rock, dovuta al consistente patrimonio afroamericano, era da ricercarsi nella costruzione “interna”, cioè nella esplorazione delle sonorità verticali e delle possibilità ritmiche. Questa forma era contrapposta a quella classica che, insistendo sulle strutture armoniche consequenziali, sacrificava le sottigliezze ritmiche a favore della forma melodica, la ricchezza verticale e le ambiguità armoniche a uno sviluppo lineare. Tutti i generi e sottotipi della tradizione afroamericana mostrerebbero, invece, forme musicali che combinano “intenzionalità” ed

“estensionalità”: «Western classical music is the apodigm of the *extensional* form of musical construction. Theme and variations, counterpoint, tonality (as used in classical composition) are all devices that build diachronically and synchronically outwards from basic musical atoms. The complex is created by combinations of the simple, which remains discrete and unchanged in the complex unity. Thus a basic premise of classical music is rigorous adherence to standard timbres, not only for the various orchestral instruments, but even for the most flexible of all instruments, the human voice. Room for interpretation of the written notation is in fact marginal. If those critics who maintain the greater complexity of classical music specified that they had in mind this *extensional* development, they would be quite correct. The rock idiom does know forms of extensional development, it cannot compete in this sphere with a music based on this principle of construction. Rock however follows, *like* many non-European musics, the path of *intensional* development. In this mode of construction the basic musical units (played/sung notes) are not combined through space and time as simple elements into complex structures. The simple entity is that constituted by the parameters of melody, harmony and beat, while the complex is built up by modulation of the basic notes, and by inflexion of the basic beat» (Ivi, 78-79).

La coppia estensionalità/intenzionalità era un primo passo verso una critica estetica del nuovo genere, per quanto Chester avvertisse che il rock – pur riconosciuto da musicisti e pubblico come un fenomeno auto-evidente – presentava molteplici varianti e seri problemi di definizione concettuale: «Solutions adopted by major US groups include acceptance of a derivative musical identity (blues groups such as Canned Heat), extensional elaboration of rock/blues formal elements (Grateful Dead); reliance on theme/lyric/stance and other non-musical levels (Doors/Country Joe); backsliding into country and western (Byrds) or jazz (CTA, BS & T); ‘fifties revivalism (Creedence Clearwater). Even Jefferson Airplane, perhaps the most impressive group of the ‘sixties generation, whose music is least obviously parasitic on other forms, depend in the last instance on contrapuntal and harmonic structures, that are firmly in the European/extensional tradition» (Ivi, 80).

La rilevanza del dibattito pubblicato sulla *New Left Review* è tale che, ancora un decennio dopo, a giudizio di Iain Chambers, esso rappresentava il primo tentativo di studio serio della musica rock, il cui merito non secondario fu di “dissipare” il pessimismo critico nei confronti della musica popolare seminato dall’autorevole saggio di Adorno del 1941. E concludeva dichiarando che «This particular polemic found Chester arguing for an autonomous rock music aesthetic, while Merton insisted that the sociocultural and political significance of pop music was the

key to its analysis. Today, the terms of that debate are worth recalling not only as an important symptom of the cultural upheaval associated with the late 1960s, but for the range of discussion in which many of the arguments employed still await a satisfactory confrontation» (1982, 20).

In effetti, durante gli anni Settanta furono assai rari i tentativi di esaminare il rock dal punto di vista estetico, rispetto a una considerazione sociologica del contesto storico e culturale in cui esso trovò piena diffusione. Ad esempio, attraverso una raccolta di osservazioni dirette, interviste personali e documenti pubblici, nella tesi di dottorato, Edward Robert Kealy (1974) svolse un'analisi delle collaborazioni tra sound mixers, musicisti e produttori, mostrando come l'influenza reciproca orientasse le caratteristiche estetiche delle opere e *performance*. E ancora Steve Chapple e Reebee Garofalo realizzarono un'indagine interessante sulla storia e sull'economia della musica rock, con un apparato dati, numerosi grafici sulla sua crescita ed espansione e precise valutazioni sui suoi aspetti sociali e politici (1977). Ma le più rilevanti di tale orientamento furono le ricerche nate dai *Cultural Studies* (cfr. Corchia, 2017a).

La prima ricostruzione storico-analitica del rock è stata realizzata da Simon Frith, in un tentativo ambizioso di applicare le tradizionali categorie sociologiche di subcultura, consumismo, classe, genere, etc. alla comprensione della musica popolare in almeno tre ampi campi di indagine: l'industria, le prestazioni e il pubblico (1982; ed. or. 1979). Come in altri lavori sociologici lo studio del suono coincise prevalentemente con lo studio delle implicazioni sociali e culturali della musica. Ciò accade nell'ancor più noto studio etnografico di Dick Hebdige (1979) sulle sottoculture afro-caraibiche in Inghilterra, Punk e Mods, in cui si respinge il tentativo di definire i criteri estetici di forme artistiche che derivano la loro autenticità, non dall'essere «timeless objects, judged by the immutable criteria of traditional aesthetics», bensì dall'immediatezza del loro radicamento popolare e dalla “resistenza simbolica” al *mainstream* imposto dalla cultura dominante (2013, 4). Come precisa Theodore Gracyk: «Hebdige thinks that aesthetic value deprives popular music of the immediacy and relevance that matters to its audience. [...] Hebdige overlooked the wide range of positions being defended under the interdisciplinary umbrella of aesthetics. In the wake of a century of modern and postmodern art, few art theorists or philosophers believe that artistic value and aesthetic value are tightly intertwined. [...] Furthermore, a growing number of aestheticians reject the relevance of immutable criteria for artistic excellence» (2007, 14). Gracyk ammetteva che, se non ogni riferimento al valore estetico implica un'estetica tradizionale, era tuttavia fondata la preoccupazione di finire per distorcere “importanti verità” sulla cultura popolare, se valutata con tali standard.

Negli anni Ottanta, per quanto non mancheranno orientamenti ostili a definirne lo stile (Bennett, 1984), vi sarà una ripresa del tema dei fondamenti estetici della musica rock (Račić, 1981; Tagg, 1982; Wicke, 1982), ma per una vera discussione dobbiamo aspettare il decennio successivo.

5. I CRITERI DI VALIDITÀ NELLA MUSICA ROCK

Negli anni Novanta vi sono stati alcuni significativi tentativi di esaminare gli elementi da prendere in esame per valutare la bellezza e l'autenticità musicale del rock; aspetti che lo differenziano, in particolare dalla musica classica. Tra i principali esaminiamo, qui, il confronto tra Bruce Baugh e James O. Young e il successivo intervento nella querelle di Stephen Davis.

Baugh apre il proprio contributo riproponendo il problema – «Ci può essere un'estetica della musica rock?» – e precisando che non si tratta di verificare se i canoni tradizionali di interpretare e valutare la musica possono essere applicati alla musica rock, bensì di comprendere se la «rock music have standards of its own, which uniquely apply to it, or that apply to it in an especially appropriate way» (1993, 23). La risposta dello studioso, esperto di filosofia esistenzialista e poststrutturalista europea ed estetica (Sartre, Deleuze, Derrida, Heidegger, Kierkegaard, Benjamin), era positiva: «rock music has such standards, that they are implicitly observed by knowledgeable performers and listeners, and that these standards reflect the distinctiveness of rock as a musical genre» (*Ibidem*).

Ciò che ha valore nel rock non può essere spiegato facendo ricorso a criteri adeguati per Mozart o Wagner. La musica rock, infatti, implica una serie di pratiche e una storia molto diverse da quelle della tradizione concertistica europea, sui quali sono state basate le riflessioni tradizionali sull'estetica musicale di matrice kantiana. Ogni tentativo di capire la musica rock con tali criteri è destinato a tradursi inevitabilmente in un malinteso. Occorre partire, piuttosto, dalla constatazione che il rock appartiene a una tradizione diversa rispetto alla musica “seria”, con proprie “preoccupazioni” e “finalità”. Quest'ultime sono ricostruite da Baugh, esaminando in negativo tali differenze. Pur ammettendo di essere costretto a compiere raffigurazioni “unilaterali” e “semplicistiche” tra i due generi, egli era convinto che «even when the distinctions are properly qualified and nuanced, I think the difference remains real and substantial» (*Ibidem*).

La prima differenza proposta viene formulata a partire dalla coppia forma-materia, in maniera ancora del tutto sfuggente, come riconosce lo studioso americano: «If I were to indicate this difference in a preliminary way, I would say that traditional musical aesthetics is concerned with form and com position, whereas rock is concerned with the *matter* of music. Even this way of putting things is misleading, since the

form/matter distinction is itself part of traditional aesthetics. But leaving aside the inappropriateness of the term, by “matter” I mean the way music feels to the listener, or the way that it affects the listener’s body» (*Ibidem*).

La centralità “materica” del “corpo dell’ascoltatore” è speculare a quella del musicista che suona o canta un brano e richiama il concetto di *performance*. La musica rock eredita questa fisicità della prestazione dal blues e pone al centro della scena il tono della voce cantata o anche della chitarra elettrica che in molte canzoni assume la funzione espressiva della voce. Oltre alla “materialità” o “*performance*” dei toni sono egualmente importanti la sonorità e ritmo, altri due elementi sentiti dal “corpo” più che dalla “mente”. Il fatto che la musica rock miri ad esprimere e suscitare, soprattutto, delle sensazioni corporee è il principale aspetto che contraddistingue la sua estetica e va considerato in quanto tale, al di là di ogni pregiudizio intellettualistico della critica: «These material or “visceral” properties of rock are registered in the body core, in the gut, and in the muscles and sinews of the arms and legs, rather than in any intellectual faculty of judgment, which is why traditional aesthetics of music either neglects them or derides them as having no musical value» (Ivi, 24).

Approfondendo la fondazione kantiana del sentimento del bello e del gusto, Baugh trovava conferma dei pregiudizi che la critica musicale, in generale, dal giornalismo all’accademia, continuava a manifestare verso il rock. Essi erano dovuti alla maggiore considerazione della composizione formale rispetto alle *performance*: «Music criticism also takes performance aspects of music into account. But timbre and performance are usually secondary, and are often discussed in terms of the “faithfulness” or “adequacy” of the performance/interpretation to the composition performed or to the composer’s “intentions.” [...] performance and the notes’ sounds are judged in terms of what the composition requires. In classical aesthetics of music, matter is at the service of form, and is always judged in relation to form» (Ivi, 25). Quando tale preoccupazione verso la forma e la composizione è esercitata sulla musica rock, il risultato è una confusione di criteri estetici, come è accaduto, ad esempio, nella tolleranza verso i Beatles, interpretata come una forma compositiva contemporanea della musica romantica, oppure verso le opere più complesse degli Yes o dei Genesis, paragonati a Handel o Boulez. D’altronde, quando i musicisti rock hanno seguito le sirene di questi critici, prendendo a prestito canoni estetici della musica classica, come nel caso del cosiddetto sottogenere “rock opera”, gli esiti sono stati quasi sempre “imbarazzanti”. Se non risponde ai canoni formali, però, non significa che il giudizio sulla musica rock dipenda meramente da una questione soggettiva di gusto. Vi sono, piuttosto, degli standard che definiscono quali proprietà debba avere un buon brano rock, anche se gli stessi musicisti e

gli ascoltatori non ne sono del tutto consapevoli. Ciò che è rilevante è che tali proprietà sono «materiali piuttosto che formali». Anzitutto, il “ritmo”, che il rock eredita dal blues, dal country e dalle tradizioni popolari, intrecciato al ballo, in cui il legame tra il suono e il corpo è sentita immediatamente dall’ascoltatore, prima di essere un oggetto mentale (Ivi, 26).

Il ritmo non è l’unica cosa importante nella musica rock, visto che vi sono molti brani che non sono si possono ballare e non sono stati concepiti per quello. Come nel blues, ciò che conta, rispetto alla composizione, sono le espressioni che la prestazione trasmette al pubblico, attraverso i toni della voce o della musica, come accade nell’uso della chitarra elettrica da parte di Clapton ed Hendrix. La *performance* ha che fare con la quantità e con le sfumature del sentimento. Questi elementi non sono facilmente valutabili con i canoni dell’estetica tradizionale, per cui, ad esempio, le prestazioni dei cantanti del rock hanno poco a che fare con il virtuosismo di un cantante d’opera e la sua fedeltà o meno alle notazioni delle composizioni: «Some of the best rock vocalists, from Muddy Waters to Elvis to Lennon to Joplin, are technically quite bad singers. The standards have to do with the amount of feeling conveyed, and with the nuances of feeling expressed. On the other hand, it is not the vocalist who can sing the longest and loudest who is best, either, heavy metal notwithstanding. A good rock vocalist can insinuate meaning with a growl or a whisper. This does constitute a virtuosity of sort, but one that connects directly with the body, provoking a visceral response which may be complicated and hard to describe, but easy to recognize for those who have experienced it. Still, what the body recognizes may not lend itself to notation or formalization, and it is *unlikely* that a more adequate form of notation could capture these “material” qualities» (Ivi, 27).

Un ulteriore aspetto che caratterizza la musica rock è l’intensità del volume, i cui effetti si producono non solo sulle orecchie ma su tutto il corpo che si sente vibrare. È tipico delle migliori *performance* il tentativo di trasmettere emozioni, anche attraverso il grido, se necessario. Alcuni passaggi devono essere cantanti a voce alta in modo da raggiungere l’effetto artistico ricercato, al di là di convenzioni sonore. Il ritmo, l’espressività delle note e il volume sono i tre principali elementi corporei della musica rock che, secondo Baugh, costituiscono la sua “essenza”.

La proposta di Baugh ha avuto una grande eco nel mondo accademico e nella comunità degli appassionati, poiché serve come base per affermare che il rock ha i propri canoni di bellezza (2010, 2). Quasi immediatamente sulle stesse pagine del *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, James O. Young espresse perplessità sul tentativo di identificare il ritmo, le prestazioni e il volume come caratteristiche dell’estetica del rock, visto che sono

fattori presenti anche in altri generi musicali, tra cui la “musica classica”. Inoltre, Baugh avrebbe prescelto *ad hoc* alcuni gruppi rock: non è vero che tutti si concentrano sulle prestazioni, visto che altri sono orientati verso la registrazione. Così come non sarebbe vero che la musica classica si occupa solo di aspetti formali: i drammi musicali di Richard Wagner, come *Die Walküre* e *Rienzi*, sembrano fare uso di aspetti materiali della musica. La pura bellezza del tono è importante e la sonorità, a volte, è di estrema importanza espressiva. Inoltre, la musica classica influenza anche il corpo di chi l’ascolta, suscitando *foot-tapping*, movimenti con la testa e, in privato, se non proprio nella sala da concerto, anche la danza. Inoltre, mentre gli interpreti classici seguono scrupolosamente la punteggiatura, una certa libertà di interpretazione della partitura è tollerata e alcune opere richiedono all’esecutore di improvvisare (1995, 81). In definitiva, secondo Young, Baugh dimostrerebbe soltanto che la musica rock tende a impiegare diversi mezzi di espressione, non che la musica una diversa essenza.

Alle obiezioni di Young, Baugh replicò nello stesso numero della rivista, riaffermando che le tecniche di *performance* del rock non sono semplicemente delle versioni primitive rispetto a quelle utilizzati nella musica classica, poiché per realizzare una buona musica rock è necessaria una particolare specie di virtuosismo, come dimostra il fatto che ottimi musicisti classici non possono generalmente trasferire le proprie competenze nel rock, ottenendo eguale successo. Inoltre, egli ribadiva che, se paragonata alla musica rock, la musica classica così formalizzata aveva perso l’intima connessione con la risposta emotiva o fisica dell’ascolto.

Alla fine dell’intervento, Baugh riconosceva che avrebbe potuto insistere sul fatto che il suo obiettivo era identificare le caratteristiche che sono “distintive”, anche se non “esclusive”, della musica rock. Ciononostante, un po’ maliziosamente, egli confermava che lo scopo principale del suo saggio era quello di stabilire i limiti della critica formalista, quando si tratta di musica (*Ibidem*). Se Young aveva giustamente messo in evidenza che nelle opere musicali classiche è estremamente prezioso anche il sentimento e non solo forma, Baugh terminava ribaltando la critica e sostenendo che, allora, la musica classica dovrebbe essere valutata con gli stessi standard di *performance* utilizzati per giudicare il rock (Ivi, 83).

Nella discussione sui prolegomeni di una estetica rock intervenne alcuni anni dopo anche Stephen Davis, prendendo partito a favore delle obiezioni di James Young. Egli però riconosceva la rilevanza del tentativo di Baugh, se non altro perché, si leggeva, esso «rappresenta un punto di vista molto diffuso. Versioni di esso sono presenti sia in modo irriflessivo tra i fan del rock che tra i commentatori professionisti» (1999, 193). Egli criticava, anzitutto, la superficialità e parzialità delle analisi di Baugh.

Quindi, contestava la coppia dicotomica “forma” e “materia” (“intelletto” e “corpo”) per segnare la differenza tra la musica classica e quella rock. Ogni espressione musicale, infatti, richiede la massima attenzione sia forma che alla materia e stimola delle reazioni che sono, al contempo, intellettuali e corporee. Per un verso, egli ribadisce che «I cannot imagine how one could listen to music without concerning oneself with form, with the structuring of sound. Music is patterned sound, and one can hear the music in the noise it makes only by detecting its pattern» (Ivi, 195). In ogni genere di musica vi sarebbe una inculturazione dietro il processo di ascolto, che è “naturale” solo per l’abitudine dell’esperienza percettiva. Il rock non è meno formale rispetto a qualsiasi altro tipo di musica e utilizza dei modelli armonici familiari, melodie, strutture ripetitive con strofe e altre forme. Inoltre, lo stesso carattere espressivo dipende spesso dalla struttura, con i suoi modelli micro, meso e macro di organizzazione compositiva. Ciò che non lo convinceva era, infine, la separazione tra risposte cognitive ed emotive, che l’estetica avrebbe ignorato, mentre invece, molti filosofi della musica classica hanno esaminato come loro tema principale proprio quello relativo alla forza espressiva della musica.

Vi sono poi altre presunte differenze tra il rock e la musica classica che egli cercava di confutare, sino a negare l’esistenza di una specifica estetica del rock: «I doubt that a distinction can be drawn between formal and nonformal properties that will be such as to show that a person might listen in terms of the one without an awareness of the other. And I doubt that there is any basis for distinguishing the person who listens to rock music from the one who listens to classical music on the grounds that the former’s interest is in nonformal properties that are appreciated noncognitively, whereas the latter’s concern focuses on forms that are recognized in a self-consciously intellectual fashion. If the discussion is about a person who listens to the music she appreciates, Baugh’s contrast between rock and classical music is unconvincing» (Ivi, 196).

Per un verso, Davis non era soddisfatto né delle tre caratteristiche che Baugh indicava come costitutive dell’“essenza” del rock né della raffigurazione del pubblico, descritto come una sorta di “primitivo” dominato dalle pure emozioni del corpo e dalle reazioni somatiche, viscerali, che i suoni gli provocano, come sarebbe ben manifestato dal profondo legame tra la musica e il suo ballo. Per contro, Davis non è convinto che la musica rock sia più intimamente connesso alla danza della musica classica, come ha già confutato lo scritto di Young. Emerge, qui, l’altro errore di Baugh, cioè aver offerto una rappresentazione semplicistica della musica classica, le cui espressioni sono varie, al punto che gli standard di eccellenza estetica non riescono a rendere conto della musica popolare, ma sono

ugualmente distorsivi per la maggior parte del repertorio classico europeo.

Anche la notazione non sarebbe un aspetto che differenzia così radicalmente la musica classica da quella rock e non vi sarebbe alcuna connessione tra l'assenza della notazione e la libertà di esecuzione del rocker rispetto al musicista classico: «Some rock groups can duplicate their recordings in live performance. For that matter, other groups sometimes can sound, down to the smallest detail, uncannily *like* the original recordings made by others. (Young rock players often learn their trade by trying as hard as they can to sound just *like* those they emulate.) Also, the absence of a notational system need not be a barrier to the faithful preservation over decades or longer of complex, extended works. [...] On the other hand, no notation specifies every aspect of performance. As instructions issued to performers, scores underdeterminem any of the concrete details of an accurate performance. Interpretive niceties always remain the prerogative of the performer who works from a notation. The difference between an adequate and a great classical performance often depends on fine distinctions in shades of timbre, attack and decay, phrasing and rhythmic articulation, balance between parts, pitch wobbles. These are not notated; neither could they be achieved by a formulaic approach to the score's rendition. Also, it should be recalled that notations must be interpreted in conjunction with the performance practices they assume» (Ivi, 198. Vedi anche Davis, 1987).

Infine, rispetto al discrimine del "virtuosismo" nella riproduzione della musica classica, a giudizio di Davis, «Baugh is simply uninformed». Egli presume che l'esecuzione ideale sarebbe quella che potrebbe essere generata da un sintetizzatore, ignorando che nulla è più denigrato nella musica classica di una *performance* giudicata "meccanica", priva cioè delle inflessioni e articolazioni che le dona il musicista, pur seguendo le punteggiature dello spartito. Non vi è una differenza così rilevante rispetto a quanto accade nella musica rock: «It is not so that the performance techniques are more formalizable in the one kind of music than the other. In both, many basic aspects of playing can be taught, while others, ones that distinguish gifted masters from those who are merely competent, cannot easily be acquired solely by training and practice» (1999, 201).

Ciò che differenziava i due tipi di musica erano i protocolli espressivi, gli stili musicali e i linguaggi. Generalizzando "selvaggiamente", il rock preferisce timbri "sporchi". Inoltre, ci sono tecniche che si distinguono per gli strumenti associati, ad esempio quella di creare qualità timbriche sulla chitarra elettrica attraverso lo sfruttamento del volume e del feedback (Ivi, 202). Riprendendo la questione iniziale se la musica rock richieda la fondazione di una nuova estetica rispetto a quella che ha definito i criteri

del gusto nella musica classica, Davis rispondeva affermativamente, se si tratta di individuare le caratteristiche che consentono di apprezzare meglio i due generi. Tuttavia, non si tratta di principi estetici differenti, visto che ci soffermiamo su un set di proprietà variabili. Inoltre, occorre essere consapevoli che vi sono innumerevoli differenziazioni interne in relazione ai sottogeneri, periodi o stili musicali, all'interno dei due campi. Il rock, comprende molti generi e stili, quali il blues, metal, punk, techno, ballate, rock and roll, rhythm and blues, industrial, reggae, grunge, hip-hop, e così via. Allo stesso modo, il termine musica classica include sonata, concerto, quartetto, sinfonia, madrigale, Lieder, messa, ouverture, balletto e opera. Ogni genere, rock o classico, inoltre, ha propri stili distintivi e richiede una propria estetica. Perciò, egli concludeva che «In this connection, it is striking to note that the features listed by Baugh as distinguishing rock from classical music have, in the past, been identified explicitly as marking crucial differences between certain types of classical music» (*Ibidem*).

6. TRA PERFORMANCE E RECORDING

La rilevanza del dibattito è tale che anche Theodore Gracyk, già intervenuto con un importante saggio sulla questione dei fondamenti estetici della musica popolare (1992) ne rende conto nel volume *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock* (1996), in cui emerge compiutamente la tensione tra “autenticità” e “inautenticità”, tra “arte” e “mercificazione”, che caratterizza lo sviluppo della musica rock. Graczyk concorda con la tesi che i criteri dell'estetica tradizionale non sono i più appropriati per comprendere la musica rock, visto che solitamente presuppongono una visione delle opere d'arte come trascendenti e immutabili, trascurando quindi il contesto sociale di origine e ricezione del nuovo genere musicale. Ricostruendo il processo di genesi e sviluppo del rock, come un oggetto culturale, dai brani di Elvis Presley (1954) sino alle opere dei Nirvana di Kurt Cobain (1994), Graczyk ritiene che la “registrazione” è l'obiettivo estetico principale: il rock è una tradizione di musica popolare che è stata creata e diffusa attraverso i centri di tecnologia di registrazione (1996, 1). Anche se il jazz e altre musiche folk esistono sui record, per la maggior parte, si tratta di composizioni nate e sviluppate nelle esibizioni live, mentre, per il rock, sin dalle prime apparizioni, il *medium* è il disco e «la tecnologia esiste come un elemento della musica stessa» (Ivi, 37).

La tesi ontologica che Graczyk sviluppa nella prima parte del suo libro è che il lavoro artistico principale nella musica rock non è una *'thin' sound structure* costruito nei diversi spettacoli, come accade nella musica classica, ma una struttura sonora codificata quasi al massimo spessore in

una registrazione e correttamente costruita attraverso la riproduzione di una copia della registrazione. Graczyk non trascura affatto il ruolo degli spettacoli dal vivo nella musica rock²; tuttavia, contrariamente a Baugh, non ritiene che la *performance* sia l'aspetto preminente, data la rilevanza delle "tracce" registrate³. Graczyk preciserà tale aspetto, in un saggio successivo, in cui scriverà che, certo, i musicisti più popolari ricavano una parte significativa del loro reddito dagli spettacoli dal vivo, così come i fan più accaniti seguono gli artisti preferiti da uno spettacolo all'altro nel circuito dei concerti, pagando persino prezzi esorbitanti per assicurarsi i primi posti. Tuttavia, il pubblico generalmente trascorre più tempo nell'ascolto della musica registrata rispetto alla musica dal vivo e l'industria discografica investe e prospera soprattutto con le registrazioni (2008).

Al di là di ogni giudizio estetico, secondo Graczyk, è il rapporto tra le registrazioni originali e le copie prodotte che definisce l'autenticità della musica rock: «The aesthetic value of popular music (or rock in specific) hinges on the objectivity of its artistic products: original recordings that are distributed as legitimate copies of singles and albums. Let us call this kind of an art-work-original 'a mix' that it is produced in the mixing process of the final recording. From this standpoint, the status of popular music as a distinct art form is dependent on the status of 'a mix' as the original type that determines its copies as tokens: that is, as an ontological general category that determines its concrete instances» (1996, 96). Comparando gli stili sonori con quelli di altri generi musicali, il libro esamina le registrazioni più importanti della musica rock, documentando le testimonianze dei musicisti e dei maggiori critici. Ciò è particolarmente interessante perché il processo produttivo raramente è reso pubblico e sono assai rare persino le fotografie scattate negli studi di registrazione.

Gracyk riprende poi il tema già esaminato nel saggio *Romanticizing Rock Music* (1993), in cui aveva dimostrato l'inadeguatezza del modello interpretativo che riconduce la musica rock all'estetica romantica, come sostenuto dalla storica sociale americana Camille Paglia (1992). Secondo Gracyk, invece, la musica rock non deve essere equiparata a nessuna delle

² La critica gli venne mossa da Stephen Davies, secondo cui Graczyk ignora o sminuisce l'importanza delle performance dal vivo, come prova il fatto che «more groups play rock music than ever are recorded; almost every recorded group began as a garage band that relied on live gigs; almost every famous recording artist is also an accomplished stage performer; [and] although record producers are quite rightly acknowledged for the importance of their contribution, they are not usually identified as members of the band» (2001, 32).

³ L'anno seguente, in *Listening to Music* (1997), Gracyk affermava che i musicisti sfruttano i vantaggi della tecnologia di registrazione, ma ci si aspetta che siano in grado di suonare dal vivo i brani come nei dischi. In ogni modo, l'esperienza di ascolto della musica registrata non è una perdita estetica rispetto all'ascolto della stessa musica in performance dal vivo.

forme artistiche, bensì documentata nel percorso che dalle prime espressioni informali, che affascinarono tanti giovani americani negli anni '50, l'ha portata, nel decennio dopo, ad essere un fenomeno di enorme successo mondiale, con importanti risvolti culturali e commerciali. In questo processo non vi è alcuna perdita di autenticità, come ritiene Paglia.

Anche l'altro tentativo di individuare l'autenticità della musica rock nella sua relazione con la cultura popolare, da cui la crisi dovuta alla sperimentazione – questo è l'argomento esposto da Cohn e Belz nelle loro storie del rock –, secondo Gracyk, non è convincente perché è tutto da dimostrare che i musicisti rock abbiano cominciato a parlare a se stessi invece di parlare per loro pubblico (1996, 188). Per contro, egli ritiene che il concetto di autenticità nel rock sia interrelato con lo spirito libertario che attraversa gran parte delle sue espressioni musicali e non (Ivi, 221-223). Il rock sarebbe caratterizzato, almeno nell'immaginario collettivo, da una "sensibilità dionisiaca", ossia un temperamento selvaggio e ribelle che cerca di resistere, trasgredire e sovvertire le norme sociali, come fosse un "marchio di successo" (Ivi, 183).

Il tema dei contenuti valoriali veicolati dal rock e della sua "identità politica" torna nel volume *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity* (2001), con cui Gracyk, dopo aver svolto un vasto resoconto di come la popolare esprime significati e valori culturali, in un mercato di massa che incoraggia l'ascolto decontestualizzato e la riappropriazione, confuta la rappresentazione del rock come intriso di razzismo (accusa, a cui è dedicata la terza parte del volume) e sessismo (esaminato nella seconda parte). Gracyk si impegna in un progetto di demistificazione molto dibattuto negli USA (Lynn Stoeber, 2004), cercando di ribaltare una reputazione negativa e posizionare il rock al centro di una cultura che valorizza la libertà. In questo studio, egli rivede anche sue precedenti tesi sulla rilevanza dei testi nella musica rock. Infatti, se nel saggio precedente egli aveva scritto che «Per essere franchi, nella musica rock i più testi non contano molto» (Gracyk, 1996, 65), adesso, soffermandosi sulle forme con cui le persone utilizzano i brani rock per costruire la loro identità, assume seppur implicitamente che i testi sono una parte importante.

Nel solco delle tesi proposte da Gracyk si colloca Andrew Kania, il quale sviluppa le riflessioni sull'appropriazione attraverso l'analisi dei testi e delle pratiche musicali dei Rolling Stones, Paul Simon, George Harrison, David Bowie, Sex Pistols, Velvet Underground, Nirvana e molti altri artisti (2005). E l'anno seguente, egli riepiloga il dibattito con Davies sull'ontologia della musica registrata e approfondisce il rapporto tra il pubblico della musica rock e la sua fruizione, definendo i brani rock come ontologicamente "opere-per-la riproduzione" (2006). Contrariamente a

quanto affermava Davis, Kania ritiene che il pubblico sia in grado di cogliere, non solo la qualità delle *performance* dal vivo di una canzone, valutando criticamente tra le diverse interpretazioni, ma anche le differenze tra le *performance* e le *registrazioni*, le quali ha delle specifiche proprietà sonore, che non appartengono alle *performance*. Ad esempio, le versioni “cover” o rifacimenti sono discussi e valutati in riferimento alle qualità delle registrazioni precedenti, e non semplicemente come nuove registrazioni di canzoni già conosciute. Elevare le tracce registrate allo status di vere e proprie opere musicali implica che i produttori discografici e tecnici del suono sono importanti quanto cantautori e interpreti; e ciò può comportare anche dei problemi di attribuzioni di paternità.

Kania e Gracyk scrissero a quattro mani un saggio che sviluppa il confronto tra *performance* e registrazione, indagando le rispettive caratteristiche distintive e la natura delle loro relazioni (2011). I due studiosi partono dalla considerazione che oggi la più comune esperienza musicale, nella maggior parte del mondo, è quella dell’ascolto di una registrazione. È una novità significativa se si considera che per molti secoli la musica è stata vissuta solo dal vivo, dal momento che la tecnologia di registrazione non esisteva. Ed è anche per tale ragione che gran parte della filosofia della musica è radicata nell’idea che la musica è una *performance art* e quella soprattutto va valutata (Ivi, 80). Un pubblico reale è una condizione necessaria dall’esistenza di una *performance*, che è sempre un fatto essenzialmente comunicativo tra il pubblico e il performer, che volutamente si esibisce con l’intenzione di riprodurre della musica sia che si tratti di esecuzioni di composizioni sia che si tratti di libere improvvisazioni (Ivi, 81). Riguardo ai criteri di valutazione, alcuni sembrano applicabili a qualsiasi tipo di *performance*, quali il suono degli strumenti o il canto le melodie e armonie, e altri elementi che vengono valutati nel contesto del genere di musica che stiamo ascoltando. Altri criteri dipendono dal tipo di *performance*. Così, ad esempio, nel valutare l’improvvisazione consideriamo i rischi che corre il musicista, mentre nel giudicare l’esecuzione di una composizione sarà importante la fedeltà alla partitura, pur apprezzando le capacità interpretative. Nella valutazione un ruolo importante lo svolge anche il tipo di pubblico presente: «A good performance for a first-time listener, for instance, may emphasize broad structural and expressive elements of the piece, while a good performance for a seasoned listener may emphasize the role of a particular motif that should not be foregrounded for a first-time listener. There are, of course, illegitimate perspectives, such as that of the mono-maniacal percussionist who values the loudness of the cymbals over all else. And there may be some difficult cases. [...] But there will doubtless be cases that fall in a hazy border

between the legitimate and illegitimate. The variety of legitimate perspectives arises precisely because the kinds of musical works we have been considering are intended for multiple performances» (Ivi, 83).

In merito alle registrazioni, Kania e Gracyk ribadiscono che, sino ai primi anni Novanta, gli studiosi hanno dato per scontato che l'ascolto di musica registrata costituisca l'ascolto di musica in quanto tale, senza soffermarsi a discutere se la risposta del pubblico fosse diversa perché registrata. Per contro, occorre considerare due aspetti. Anzitutto, con l'avvento della musica elettronica alcune opere dipendono dalla tecnologia e dalla riproduzione della registrazione. Non ci sono *performance*: come scrive Davies, esse sono opere-per-la-riproduzione. Tali "manufatti di registrazione" dovrebbero essere distinti da altri due: le registrazioni di esecuzioni di particolari *performance* di opere musicali, e le registrazioni di composizioni, che si costruiscono negli studi, spesso con l'impiego di effetti sonori irriproducibili dal vivo: «Thus, two different recordings of Glenn Gould's interpretation on ships to Bach's music and thus have different ontological status of Bach's Goldberg Variations possess distinct functional ratio: Gould's 1981 studio sessions and his 1959 Salzburg live performance furnished a recording of a composition and recording of a performance, respectively. More listening does not necessarily reveal the appropriate category. The functional relationship to performance practice, rather than the kind of musical work that is presented, determines which kind of recording presents the music» (Ivi, 85).

Graczyk e Kania ritengono, quindi, che le registrazioni in studio e di spettacoli impegnano gli ascoltatori con due tipi distinti di opere musicali.

In secondo luogo, vi è la preoccupazione che tanta parte della cultura musicale, ormai, prenda unicamente la forma dell'ascolto di registrazioni. Se Davies (2001) temeva che una musica centrata sulla registrazione potesse desensibilizzare gli ascoltatori gli aspetti interattivi e performativi della musica dal vivo, i due studiosi sono convinti che tali preoccupazioni siano parzialmente mitigate dalla consapevolezza che il pubblico ha una chiara comprensione che si tratta di forme che promuovono valori diversi e rispondono a differenti funzionalità: «Musical performances and recordings are all *alike* in being essentially aimed at providing listeners with musical experiences. But this broad commonality masks a host of differences both between and within each category. Musical performances differ in their nature and aims. Some musical recordings are aimed at replicating the experience of one or another kind of performance. But other recordings are works of art in their own right, to which, in fact, some performances may bear a derivative relation. Philosophers and other theorists of music, particularly those interested in the listener's musical experience, ought not to ignore such matters» (Ivi, 88-89).

7. LE DIMENSIONE DELL'ESPERIENZA ESTETICA

Se i critici musicali e gli ascoltatori ordinari non sempre dedicano del tempo per spiegare i loro criteri per valutare la musica, soprattutto quella popolare, nell'ultimo decennio, si è assistito a un proliferare di vari modelli di valutazione da parte dei filosofi. Un esempio interessante è rappresentato da Richard Shusterman, il quale afferma con determinazione che le «opere d'arte popolare in effetti offrono dei valori estetici che i suoi critici riservano esclusivamente l'arte alta» (2000b, 200). Per questi solo il repertorio classico è una forma musicale che soddisfa le modalità più complesse e avanzate di composizione ed esecuzione e richiede maggiore attenzione alle strutture astratte e, quindi, un ascolto più mirato, mentre la musica popolare è esteticamente carente, funzionale alle esigenze di espressione emotiva e dei ritmi della danza, e per questo più accessibile al pubblico meno colto. A questa tesi, Shusterman ribadisce la necessità di mettere da parte distinzione tra la musica "alta" e quella "bassa", la cui legittimità artistica è accettata socialmente.

Portando una prospettiva più equilibrata, egli cerca di dimostrare che la musica popolare è filosoficamente più interessante di quanto la concezione "modernista" suggerisca. Ispirato dal pragmatismo di Dewey, Shusterman sostiene che la distinzione sociale tra musica "alta" e "bassa" non corrisponde a differenze estetiche, come provano alcuni esempi di musica popolare che soddisfano anche «effetti estetici complessi» (Ivi, 215-216). Va detto che le argomentazioni si basano su un campione molto ristretto di brani rock, hip-hop e country, tentando di confutare una serie di critiche dirette contro la musica popolare: la mancanza di creatività, originalità e autonomia artistica, la promozione di un disimpegno intellettuale che alimenterebbero atteggiamenti acritici e di evasione verso i piaceri immediati. Tutti aspetti che rimandano alla critica di Adorno, che egli menziona esplicitamente (Ivi, 173-177). Shusterman raccomanda l'adozione di criteri estetici così abbastanza ampi da comprendere forme musicali, quali quelle popolari, che la cui struttura fondamentale risiede nelle tonalità, nei ritmi corporei e nei significati dei testi. Esaminando le registrazioni hip-hop, egli ne illustra la complessità verbale, il senso perspicace e la ritmica funky che rendono i brani esteticamente soddisfacenti in una maniera che integra le risposte corporee e intellettuali.

In un altro saggio, Shusterman sostiene che certa musica popolare ha il merito di presentare una "sfida postmoderna" alle categorie estetiche moderniste che hanno dominato l'estetica filosofica. In particolare, l'hip-hop evidenzia sovente strategie postmoderne ed eclettiche di "recycling" e "appropriation" di suoni e stili già esistenti e si immerge

nelle preoccupazioni delle sottoculture e comunità locali, piuttosto che pretendere di esprimere visioni presuntamente universali (2000b, 202).

Ispirato dalle analisi sull'hip-hop di Shusterman, Crispin Sartwell (2004) offre un'interpretazione soddisfacente del valore del blues e del country. Basandosi sul presupposto che l'estetica modernista non può applicarsi alla gran parte delle forme artistiche prodotte in tutto il mondo, egli propone di valutarle secondo il principio deweyano per cui le "arti sane" coinvolgono forma ed espressione e danno una coerenza unificante alle esperienze quotidiane. Anche la musica popolare deve essere giudicata in relazione alla capacità di incarnare e consolidare i rapporti e valori che sono centrali per le loro comunità. Ad esempio, le tradizioni blues e country sono evolute organicamente in risposta a cambiamenti sociali, riadattando continuamente le forme e i contenuti, in modo da rimanere comprensibile ed emotivamente piacevole per un pubblico vario. Questa identità vitale della musica popolare si intende ancor meglio se si osservano le tradizioni non occidentali, che tanto meno possono essere giudicate secondo i canoni estetici dell'alta cultura filosofia eurocentrica.

Un significativo passo in avanti nelle riflessioni sulla musica popolare si deve alla disamina sulle "tre dimensioni dell'esperienza estetica" di Martin Seel (2005; ed. or. 2003). Il filosofo tedesco elabora un'"estetica dell'apparire", per cui le esperienze estetiche sono quegli "incontri" in cui sono coinvolti gli aspetti sensoriali (immagine, suono o tatto), in una forma che è differente da quella concettuale. E ciò può verificarsi sia con oggetti di uso quotidiano che con gli oggetti d'arte; anche musicali, per quanto Seel si soffermi, soprattutto, sulle belle arti e la letteratura. Egli descrive tre differenti percezioni estetiche e, quindi, tre funzioni estetiche: la contemplazione, l'immaginazione e la corrispondenza. In riferimento alla musica: l'attrazione meramente sensuale; ciò che è generalmente indicato come arte; e l'importanza della musica nella vita di tutti i giorni.

In contrasto con l'uso frequente del termine in musicologia, Seel non concepisce la "contemplazione" come un ascolto analitico delle strutture e dei contenuti della musica, quanto piuttosto come un "immergersi" nell'oggetto della percezione, senza che sia coinvolto alcun pensiero intenzionale o significato particolare, come avviene nella contemplazione teorica. La contemplazione estetica non cerca di capire, interpretare e definire qualsiasi cosa: non è interessata ai significati, ma all'esperienza puramente sensuale di un oggetto o di una situazione. Del resto, i ritmi, i suoni, le melodie e le armonie sono state create per portare l'ascoltatore lontano dal mondo quotidiano e dischiudergli l'universo del un particolare brano musicale con le sue regole temporali e codici che gli sono ignoti. E coloro che non sono musicologi né suonano uno strumento sono

avvantaggiati. Anche i testi possono essere ascoltati come suono puro, senza curarsi del significato. La contemplazione estetica è essenzialmente un'esperienza di libertà dall'obbligo di interpretare il significato e dai vincoli logici e temporali della vita quotidiana (Ivi, 69-86). Un oggetto di contemplazione diviene oggetto d'arte quando vi è uno sforzo consapevole di comprenderlo, attraverso delle attitudini percettive pertinenti. La considerazione non è banale: non c'è arte, se non la consideriamo come tale in virtù di caratteristiche materiali che consentono di immaginarla in modo inequivocabile. Però, l'oggetto non è artistico in sé ma diventa un'opera d'arte attraverso un atteggiamento che ne interpreta i "segni" come "significanti", ad esempio i criteri di composizione ed esecuzione – l'armonia, il ritmo, la melodia e altre forme, ben noti, al punto che possiamo percepire subito ogni innovazione. Gli individui musicalmente più sofisticati cercano nuovi stimoli nelle avanguardie ma ciò è irrilevante nella definizione di che cosa viene identificato come arte. Nonostante le opere d'arte ricevano un riconoscimento sociale da parte delle istituzioni che ne governano il discorso, una decisione validità in generale sui criteri di brano musicale che ne sanciscano il carattere artistico è impossibile. Nessun argomento o discussione scientifica in grado di convincere qualcuno del carattere artistico di un certo brano se non vi è un'esperienza personale che li conferma (Ivi, 95-104). L'oggetto "corrisponde", inoltre, in qualche modo ai nostri interessi ed è adeguato al momento se esprime uno stato d'animo attuale o corrisponde al carattere o all'immagine di sé, il modo in cui vediamo noi stessi o vorremmo essere visti. Non si tratta di una mera utilità, bensì di una "concordia ideale personale". In tal senso, la musica popolare non ha meno da offrire rispetto ad altre forme d'arte accreditate sul piano della corrispondenza: i temi affrontati non sono meno rilevanti per il bisogno di orientamento e l'intensità dell'esperienza non è certo minore. Dal punto di vista dell'artista, la musica ha avuto successo quando entra in sintonia con un pubblico che vi scorge l'espressione di esperienze ritenute significative sul piano personale, a prescindere dai contenuti che i brani possono dichiarare (Ivi, 92-94).

La prospettiva filosofica di Seel è ripresa dal critico musicale Ralf von Appen (2007), in una ricerca sui criteri che gli ascoltatori di musica rock utilizzano per giudicare i brani. Identificando quali aspetti della musica sono valutati, Appen ha accesso agli elementi di esperienza – tratti da una raccolta delle recensioni pubblicate sul sito amazon.de e da altre fonti dirette – che il pubblico sottolinea come più o meno importanti ed è in grado di cogliere i criteri estetici con cui il rock è vissuto. Quella di von Appen si configura, quindi, come una ricerca empirica orientata filosoficamente sulle preferenze musicali e sulle attrazioni sensoriali, intel-

lettive, emotive e fisiche che la musica rock può offrire – cioè che valore ha la musica per noi. Egli condivide una prima premessa nei confronti dell'estetica musicale, la quale, per la pretesa di individuare valori universali, avrebbe trascurato di approfondire i criteri di valore specifici della musica popolare. Anche per lui, il primo artefice di questo respingimento del pop nell'anticamera delle arti riconosciute è Adorno (Ivi, 5). Il risultato è che, mentre si sono diffuse delle prospettive di accoglienza nei campi della sociologia e degli studi culturali, l'estetica filosofica si sarebbe arroccata su posizioni ideologiche, relegando la musica popolare a un fenomeno privo di valore artistico, anche se sempre più diffuso nell'ascolto: «The image of aesthetics is negative, not only in pop music research: it is seen as normative, and with its concepts of immanent timeless values, disinterested pleasure and contemplation too far removed from the realities of customary music listening. Music aesthetics - although a discipline of systematic musicology - appears to be closer to the conventional middle-class, well-to-do, highly cultured musical historian who legitimizes his art music canon in this way, compared to a more liberal and progressive systematic musicology that often addresses musical forms of greater social relevance» (Ivi, 6).

Ciononostante, la disciplina è molto cambiata nel corso degli ultimi decenni e si possono trovare nella filosofia estetica delle prospettive utili. Tra queste, von Appen egli accoglie con favore il tentativo di fondazione di Seel: «In order to reduce this “blind spot” of popular music research at least to some extent, this paper tries to apply more recent theories of philosophical aesthetics to the field of pop music. Current publications by the German philosopher Martin Seel in particular might be used for an understanding of the assessment and customary reception of popular music, and also to answer questions about the aesthetic functions of this musical style and its attraction and significance to pop music fans» (Ivi, 21-22). Von Appen adotta la proposta di distinguere fenomenologicamente tre tipi di “percezione estetica”: la contemplazione, la corrispondenza e l'immaginazione. Riguardo alla prima dimensione, quella dell'appropriazione preriflessiva dettata non dalla comprensione delle forme e dei significati, bensì dall'attrazione sensuale, egli porta alcuni riferimenti che esemplificano la modalità di esperienza: «We have reached the last step to a level of absolute lack of meaning and an excellent opportunity for contemplation when we pass from sound to noise and rustling - the perfect setting for contemplation in nature as well as in art. In nature we have a splashing stream, rustling trees in a forest, or the roaring surf of the sea. In music we think of the noisy improvisations of Velvet Underground in *White Light/White Heat*, of Lou Reed's *Metal*

Machine Music, Neil Young's collage *Arc* - and many examples from heavy metal and techno with high volume and speed and a large percentage of deliberate noise, that aim to overtax the senses and stimulate some loss of physical control, which makes it easier to listen with the senses only. There is much to hear in that music but hardly anything to comprehend» (Ivi, 12). L'attrazione della musica popolare è basata sul valore della contemplazione estetica, che è un'esperienza liberatoria dal gioco della significazione e del finalismo: «this is the experience of freedom - freedom from the obligation to interpret meaning and from the logical and temporal constraints of everyday life. The end-in-itself attention for sensual abundance, the wealth of the moment enables music listeners to free themselves from their conventional ties to external purpose» (Ivi, 13). Il secondo tipo di esperienza estetica concerne la "corrispondenza" tra l'oggetto, ad esempio una musica, e un modo d'essere che esprime un'ideale di noi che troviamo gratificante personalmente e comunica agli altri certe sensazioni: «From a long-term perspective, we seem to prefer music that reflects what we see in ourselves: there is much empirical proof that the preference for certain musical styles correlates significantly with certain character traits [...] The chosen music can demonstrate to ourselves and to others a non-conformist attitude, for example, toughness or emotionality, a basically positive or negative outlook on life and so on» (Ivi, 14). Come accada che i prodotti musicali siano considerati oggetti artistici dipende, infine, dalla terza esperienza estetica, quella dell'"immaginazione", ovvero dal processo di attribuzione di significati attraverso una codificazione convenzionale delle forme e dei contenuti. Ciò vale per la musica, così come per la letteratura, di cui si cerca di comprendere non solo il contenuto delle parole, ma anche le forme espressive - la struttura formale, i versi, le rime, i termini, le metafore, etc. In ogni caso, si tratta di esperienze estetiche dirette che richiedono grande attenzione: «If *Eric Clapton* told us in private about the heavy blows that affected his personal life the impression on us would remain rather faint. But if we attentively follow the multidimensional effect of his song „Tears in Heaven” with its powerful, suggestive metaphors, if we yield to the simultaneous richness of the emotional characterization resulting from vocal sound, harmonies, rhythm, melody, dynamics, formal structure of instruments and sound, then we meet a dense image of the present – provoked by the musician through these parameters – that conveys in aesthetic perception how it feels to lose a beloved person. A verbal description of the content and substance of this song is not enough to reflect what we have experienced as attentive listeners in the appearance of his performance. Consequently,

reviews or interpretations of a piece of music can never replace attentive listening; both can only point out what is worth looking for. We do not have to experience personally what is presented – we experience it playfully as listeners, we can absorb outlooks, irrespective of real contexts» (Ivi, 16). Se un critico musicale valuta un brano di poco conto, sul piano estetico, il pubblico può, quindi, tenere in considerazione il suo giudizio e cercare di percepire come e cosa sente l'esperto. Tuttavia, sono le esperienze ritenute significative sul piano personale da parte di ascolta il brano che, in ultima istanza, gli fanno ritenere che quella musica è una creazione artistica, perché «Any musical style can provide a valuable experience of art too somebody - even if I personally feel no attraction because the essence of this music does not concern my way of life or because it does not contribute anything new or original to me» (Ivi, 20).

In termini propositivi, la proposta di Von Appen non è promuovere la conoscenza di un catalogo rigorosamente limitato di capolavori musicali. Occorre, piuttosto, sostenere la produzione e diffusione di una vasta gamma di stili musicali in modo che ognuno possa trovare la propria esperienza estetica e bisogna, altresì, favorire un'educazione musicale che insegni ai giovani e agli adulti il significato di tutti e tre i livelli di esperienza, ovvero una «musical education that conveys the necessary skills for productive and receptive engagement with the artistic appearance but without artistic value as the overriding criterion, and with a proper appreciation of contemplative and corresponsive practice» (Ivi, 21).

Nel concludere questo intervento in un ambito di studio nel quale mi muovo a tentoni, possiamo osservare che la risposta alla domanda se ci può essere una estetica della musica rock è certamente positiva. Tuttavia, la letteratura critica pare ancora divisa tra due posizioni. Si tratta di comprendere se dobbiamo applicare i criteri di interpretazione e valutazione tradizionali, ben consolidati nel campo della musica classica, oppure se occorre seguire una strada originale, individuando, al di là della mera fenomenologia delle espressioni della musica rock dei criteri estetici specifici, ovvero che siano soltanto per essa adeguati.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- APPEN, R. VON (2007). On the Aesthetics of Popular Music. *Music Therapy Today*, 8(1), 5-25.
- BAUGH, B.R. (1993). Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 51(1), 23-29.
- (1995). Music for the Young at Heart. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53, 81-83.
- (2009). In Adorno's Broken Mirror: Towards a Theory of Musical Reproduction. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 40(1), 81-98.
- BECKETT, A. (1966). Popular music. *New Left Review*, 39, 87-90.
- (1969). Mapping pop. *New Left Review*, 54, 80-84
- (1968). Stones. *New Left Review*, 47, 24-29.
- BELZ, C. (1969). *The Story of Rock*. New York: Harper and Row.
- BENNET, H.S. (1980). *On Becoming a rock musician*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- BENNETT, T. (1984). Really Useless Knowledge: A Political Critique of Aesthetics. *Thesis Eleven*, 12, 28-52.
- BERGER, M. (2008). Scholarly monographs on rock music: a bibliographic essay. *Collection Building*, 27(1), 4-13.
- BICKNELL, J. (2005). Just a Song? Exploring the Aesthetics of Popular Song Performance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(3), 261-270.
- BIRCHALL, I. (1969). The Decline and Fall of British Rhythm and Blues. In J. Eisen (ed.), *The Age of Rock, I. Sounds of the American Cultural Revolution - A Reader* (pp. 94-102). New York: Random House.
- CHAMBERS, I. (1981). Pop music: a teaching perspective. *Screen Education*, 39, 35-46.
- (1982). Some Critical Tracks. *Popular Music*, 2, 19-36.
- (1985), *Ritmi urbani. Pop music e cultura di massa*. Genova: Costa e Nolan, 1996.
- CHAPPLE, S., GAROFALO, R. (1977). *Rock'n'roll is Here to Pay: The History and Politics of the Music Industry*. Chicago: Nelson Hall.
- CHESTER, A. (1970a). For a Rock Aesthetic. *New Left Review*, 59, 83-87.
- (1970b). Second Thoughts on a Rock Aesthetics: The Band. *New Left Review*, 62, 75-82.
- CHRISTGAU, R. (1969). Rock Lyrics Are Poetry (Maybe). In J. Eisen (ed.), *The Age of Rock, I. Sounds of the American Cultural Revolution* (pp. 2230-243). New York: Random House.
- (1970), R. Meltzer. *Village Voice*, 23.6.1970.
- CLARKE, P. (1983). 'A Magic Science': Rock Music as a Recording Art.

- Popular Music*, 3, 195-214.
- COHEN, S. (1991). *Rock culture in Liverpool. Popular Music in the making*. Oxford: Clarendon Press.
- COHN, N. (1969). *Awopbaloobop alopbamboom. Pop from the beginning*. Paladin: Frogmore, 1972².
- CORCHIA, L. (2017a). I Post-Subcultural Studies e le identità giovanili. Restrospettiva di un dibattito. *Studi Culturali*, 14(2), 293-320.
- (2017b). La critica di Adorno alla popular music. *The Lab's Quarterly*, 19(4), 31-56.
- CURTIS, J. (2001).. *Rock Eras: Interpretations of Music and Society, 1954-1984*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- DAVIS, S. (1987). Authenticity in Musical Performance. *The British Journal of Aesthetics*, 27, 39-50.
- (1999). Rock versus Classical Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57(2), 193-204.
- (2001). *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Clarendon Press.
- DE NORA, T., RICHEY, W. (1999). *Reading Rock and Roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics*. New York: Columbia University Press.
- DOWD, T.J. (2000). Diversificazione musicale e mercato discografico negli Stati Uniti 1955-1990. *Rassegna Italiana di Sociologia*, 41(2), 223- 263.
- EISEN, J. (1969, ed.), *The Age of Rock, vol. I. Sounds of the American Cultural Revolution - A Reader*. New York: Random House.
- (1970, ed.), *The Age of Rock, vol. II. Sights and sounds of the American cultural revolution*. New York: Vintage Books.
- FABBRI, F. (1997). Il compositore e il rock. La musica d'oggi tra valore e mercato. *Musica/Realtà*, 53, 30-36.
- (2001), Introduzione. In R. Middleton, *Studiare la popular music*. Milano: Feltrinelli.
- FILHO CARDOSO, J. (2010). From Performance to Recording: Assumptions of the Aesthetics of Rock Debate. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 13(2), 1-13.
- FRAME, P. (1983). *Rock Family Trees*. London: Omnibus Press.
- FRITH, S. (1978). *Sociologia del rock*. Milano: Feltrinelli, 1982.
- (1981a). *Sound effects. Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*. New York: Pantheon.
- (1981b). "The Magic that Can Set You Free": The Ideology of Folk and the Myth of the Rock Community. *Popular Music*, 1, 159-168.
- (1987). Towards as Aesthetic of Popular Music. In R. Leppert, S. McClary (eds.), *Music and Society* (pp. 133-150). Cambridge: Cambridge University Press.
- (1988). *Il rock è finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop*. Torino: EDT, 1990.
-

-
- (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- (2003). Music and Everyday Life. In M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds.), *Cultural study of music. A critical introduction* (pp. 92-101). New York: Routledge.
- , GOODWIN, A. (2000, eds.). *On record. Rock, pop, and the written world*. London: Routledge.
- GANS, H. (1973). *Popular Culture and High Culture*. New York: Free Press.
- GILLETT, C. (1970). *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll*. New York: Outerbridge & Dienstfrey.
- GRACYK, TH.A. (1993). Romanticizing Rock Music. *The Journal of Aesthetic Education*, 27(2), 43-58.
- (1996). *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Durham: Duke University Press.
- (1997). Listening to Music: Performances and Recordings. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55, 139-150.
- (1999). Valuing and Evaluating Popular Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57(2), 205-220.
- (2001). *I Wanna Be Me: Rock Music and the Politics of Identity*. Philadelphia: Temple University Press.
- (2007). *Listening to Popular Music*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- (2008). The Aesthetics of Popular Music. *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, 6.
- (2013a). Meanings of Songs and Meanings of Song Performances. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71, 23-33.
- (2013b). Music, Indiscernible Counterparts, and Danto on Transfiguration. *Evental Aesthetics*, 2, 3, 58-86.
- GROSSBERG, L. (1984a). Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life. *Popular Music*, 4, 225-258.
- (1984b). The Social Meaning of Rock and Roll. *OneTwoThreeFour*, 1, 13-21.
- (1984c). Rock and Roll in Search of an Audience. In J. Lull (ed.), *Popular Music and Communication* (pp. 175-197). Sage; Newbury Park.
- (1985). If Rock and Roll Communicates, Then Why Is It so Noisy?. In D. Horn (ed.), *Popular Music Perspectives* (pp. 451-463). Goteborg: International Association for the Study of Popular Music.
- (1986). Is There Rock after Punk. *Critical Studies in Mass Communication*, 3, 50-74.
- HATCH, D., MILLWARD, S. (1987). *From Blues to Rock*. Manchester: Manchester University Press.
- HEBDIGE, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.
-

- HENNION, A. (2003). Music and Mediation. Toward a New Sociology of Music. In M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds.), *Cultural study of music. A critical introduction* (pp. 80-91). New York: Routledge.
- HESMONDHALGH, D. (2012²). Towards a Political Aesthetics of Music. In M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds.), *Cultural study of music. A critical introduction* (pp. 364-374). New York: Routledge.
- , NEGUS, K. (2002, eds.). *Popular Music Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- INGLIS, I. (1996). Ideology, Trajectory & Stardom: Elvis Presley & The Beatles. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 27(1), 53-78.
- JONES, S. (1992). *Rock Formation: Music, Technology, and Mass Communication*. New York: Sage.
- KAJANOVÁ, Y. (2013). The Rock, Pop and Jazz in Contemporary Musicological Studies. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 44(2), 343-359.
- KANIA, A. (2006). Making Tracks: The Ontology of Rock Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(4), 401-414.
- , GRACYK, Th.A. (2011). Performances and Recordings. In Id., Id. (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (pp. 80-90). New York: Routledge.
- KANIAM, A. (2005). *Pieces of Music: The Ontology of Classical, Rock, and Jazz Music*. College Park: University of Maryland.
- KAPLAN, E.A. (1987). Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture. New York: Methuen.
- KEALY, E.R. (1974). *The real rock revolution: sound mixers, social inequality, and the aesthetics of popular music production*. PhD Thesis. Evanston: Northwestern University.
- KEYGHTLEY, K. (2001). Reconsidering rock. In S. Frith, W. Straw, J. Street (eds), *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (pp. 109-142). Cambridge: Cambridge University Press.
- KOLLOGE, R. (1999). *The Times they are a-Changin': The Evolution of Rock Music and Youth Cultures*. Frankfurt a.M.-New York: Peter Lang.
- KOS, K. (1972). The Dilemmas of Current Musicology. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 3(2), 260-263.
- KRAMER, M.J. (2012). Rocktimism?: Pop music writing in the age of rock criticism. *Journal of Popular Music Studies*, 24(4), 590-600.
- KÜPPER, J., MENKE, Ch. (2003). Einleitung. In Id., Id. (eds.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung* (pp. 7-15). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- LAING, D. (1969). *The Sound of Our Time*. Chicago: Quadrangle Books.
- LEWIS, G.H. (1977). Taste Cultures and Culture Classes in Mass Society: Shifting Patterns in American Popular Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 8(1), 39-48.
-

- (1982). Popular Music: Symbolic Resource and Transformer of Meaning in Society. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 13(2), 183-189.
- LYNN STOEVEER, J. (2004). Bad Reputation: Rock Studies Rethinks American Identity. *The Iowa Journal of Cultural Studies*, 4, 92-105.
- MABEY R. (1969). *The Pop Process*. London: Hutchinson Educational.
- MAGAUDA, P., SANTORO, M. (2013). Dalla popular music ai sound studies: lo studio delle culture sonore. *Studi Culturali*, 10(1), 3-12.
- MARCUS, G. (1969, ed.), *Rock and Roll will Stand*. Boston: Beacon Press.
- (1975). *Mystery Train: Images of America in Rock 'n' Roll Music*. New York: E.P. Dutton.
- (1991). *Dead Elvis: A Chronicle of a Cultural Obsession*. New York: Doubleday.
- (1997). *Invisible Republic: Bob Dylan's Basement Tapes*. London: Picador.
- (2005). *Once upon a Time: Bob Dylan's Like a Rolling Stone*. New York: PublicAffairs.
- MARTIN, P. (1995). *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.
- MCCLARY, S., WALSER, R. (1990). Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock. In S. Frith et al. (eds.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word* (pp. 277-292). London: Routledge.
- MELTZER, R. (1970). *The Aesthetics of Rock*. New York: Something Else Press.
- MERTON, R. (1968). Comment on Beckett's 'Stones'. *New Left Review*, 47, 29-31
- (1970). Comment on Chester's 'For a Rock Aesthetic'. *New Left Review*, 59, 88-96.
- MIDDLETON, R. (1990). *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano, 1994.
- (2001). Pop, rock and interpretation. In S. Frith, W. Straw, J. Street (eds), *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (pp. 213-225). Cambridge: Cambridge University Press.
- NEGUS, K. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. New York: Routledge.
- ORMAN, J.M. (1984). *The Politics of Rock Music*. Chicago: Nelson-Hall.
- PAGLIA, C. (1992). *Sex, Art, and American Culture: New Essays*. New York: Vintage Books.
- PETERSON, R.A. (1990). Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music. *Popular Music*, 9, 97-116.
- , BERGER, D.G. (1975). Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music. *American Sociological Review*, 40, 158-173.
- PRATT, R. (1990). *Rhythm and Resistance: Explorations in the Political*
-

- Uses of Popular Music*. New York: Praeger.
- RAČIĆ, L. (1981). On the Aesthetics of Rock Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 12(2), 199-202.
- REGEV, M. (1994). Producing Artistic Value: The Case of Rock Music. *The Sociological Quarterly*, 35(1), 85-102.
- (1997). Rock aesthetics and musics of the world. *Theory Culture & Society*, 14(3), 125-142.
- (2007). Ethno-National Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism Made from Within. *Cultural Sociology*, 1(3), 317-341.
- (2013). *Pop-rock music: aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Cambridge: Polity Press.
- RICHTER, G. (2000). The Question of Music: Reflections on Roger Scruton's The Aesthetics of Music. *Literature & Aesthetics*, 10, 149-164.
- SARTWELL, C. (2004). *Six Names of Beauty*. New York: Routledge.
- SCOTT, D.B. (2009, ed.). *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Farnham: Ashgate.
- SEEL, M. (1996). *Ethisch-ästhetische Studien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2003). *Aesthetics of Appearing*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- SCRUTON, R. (1999). *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- SHEPHERD, J. (1991). *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press.
- SHUSTERMAN, R. (2000a). *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the End of Art*, Ithaca: Cornell University Press.
- (2000b). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- STRATTON, J. (1983). What is 'Popular Music'? *Sociological Review*, 31, 293-309.
- TAGG, P. (1982). Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music*, 2, 37-65.
- WARD, E., STOKES, G., TUCKER, K. (1986). *The Age of Rock: The Rolling Stone History of Rock and Roll*. New York: Summit Books.
- WICKE, P. (1982). Rock Music: A Musical-Aesthetic Study. *Popular Music*, 2, 219-243.
- (1990). *Rock music. Culture, aesthetics and sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WINNER, L. (1969). The Strange Death of Rock and Roll. In G. Marcus (ed.), *Rock and Roll will Stand* (pp. 38-55). Boston: Beacon Press.
- YOUNG, J.O. (1995). Between Rock and a Harp Place. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53, 78-81.
- ZAK III, A.J. (2001). *The Poetics of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. Oakland: University of California Press.
-

Numero chiuso il 18 maggio 2018

2017/4 (ottobre-dicembre):

1. GIOVANNI ZANOTTI, *Adorno's negative dialectics as a philosophy of real possibility*;
2. LUCA CORCHIA, *La critica di Adorno alla popular music*;
3. MAURIZIO MERICO, *Futuri in movimento. Prospettive temporali e orientamenti al futuro dei giovani*;
4. SERENA QUARTA, *Il genere dei neet. Uno sguardo di genere sui giovani che non studiano e non lavorano*;
5. ELENA GREMIGNI, *ICTs e Istruzione. Qualche considerazione in merito al Piano Nazionale Scuola Digitale*;
6. FRANCESCO GIACOMANTONIO, *Ruggero D'Alessandro, Per una nuova teoria critica della società. Jürgen Habermas prima dell'agire comunicativo*.
7. DEBORA SPINI, *Rahel Jaeggi, Forme di vita e capitalismo. A cura di Marco Solinas*;

2018, 1 (gennaio-marzo)

1. FEDERICO SOFRITTI, *Pitirim Aleksandrovich Sorokin. Ascesa, declino e ritorno di un maestro del pensiero sociologico*;
2. MAURO LENCI, *Considerazioni sul metodo storico-sociale. Problemi di storia intellettuale e del pensiero politico*;
3. FRANCESCO GIACOMANTONIO, *Dalla coscienza del tragico alla tragedia della coscienza. Evoluzioni e questioni della sociologia della conoscenza*;
4. MASSIMO CERULO, *Il luogo terzo caffè come spazio di interazioni. Il comportamento in pubblico tra socievolezza, sfera pubblica e capitale sociale*;
5. SANDRO VANNINI, *Media education e insegnanti 2.0*;
6. IRENE PAGANUCCI, *Franco La Cecla, Elogio dell'Occidente*;
7. LUCA CICCARESE, *Anselm Strauss, Specchi e maschere. La ricerca dell'identità, a cura di Giuseppina Cersosimo*.

2018/2 (aprile-giugno):

1. ILARIA IANNUZZI, *L'ebraismo nella formazione dello spirito capitalistico. Un excursus tra le opere di Werner Sombart*;
 2. NICOLÒ PENNUCCI, *Gramsci e Bourdieu sul problema dello Stato. Dalla teoria della dominazione alla sociologia sto-rica*;
 3. ROSSELLA REGA, ROBERTA BRACCIALE, *La self-personalizzazione dei leader politici su Twitter. Tra professionalizzazione e intimizzazione*;
 4. STEFANO SACCHETTI, *Il mondo allo specchio. La seconda modernità nel cinema di Gabriele Salvatores*;
 5. GIULIA PRATELLI, *La musica come strumento per osservare il mutamento sociale. Dylan, Mozart, Mahler e Toscanini*;
 6. LUCA CORCHIA, *Sugli inizi dell'interpretazione sociologica del rock. Alla ricerca di un nuovo canone estetico*
 7. LETIZIA MATERASSI, *Social media e comunicazione della salute, di Alessandro Lovari*.
-