

## STUDIARE LA *POPULAR MUSIC* NELLA NARRATIVA CONTEMPORANEA. UNA PROSPETTIVA INTERDISCIPLINARE

ELENA PORCIANI\*

Obiettivo di questo articolo è fissare alcuni presupposti metodologici di una ricerca sulla rappresentazione della *popular music* a trazione pop/rock nella narrativa degli ultimi settanta anni. In tale direzione, dopo aver presentato un esempio di rete tematica della *popular music* tratto da *A Visit from the Goon Squad* di Jennifer Egan, ragionerò in primo luogo sulle cause della limitata attenzione critica riservata sinora a un'indagine che si pone al crocevia di studi culturali, studi sull'intermedialità e critica tematica, dopodiché, basandomi sulla tipologia musico-letteraria di Werner Wolf, mi volgerò a connettere la componente culturale-materiale della ricerca con la sua dimensione intermediale.

*The purpose of this paper is to establish some methodological assumptions of a research on the representation of pop/rock oriented popular music in the contemporary fiction since the 1950s. In this direction, I will first introduce an example of a thematic network of popular music taken from A Visit from the Goon Squad by Jennifer Egan, then I will survey the possible reasons of the limited critical attention so far paid to a subject that lies at the crossroads of cultural studies, studies on intermediality and thematic criticism. Eventually, I will turn to connecting the cultural-material features of the research with an intermediate framework, based on Werner Wolf's musical-literary typology.*

---

\* Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' - DiLBeC (elena.porciani@unicampania.it)

«La musica pop è ovunque»<sup>1</sup> scriveva nel 2003 Gianni Sibilla in apertura di uno dei primi studi dedicati in Italia ai linguaggi performativi e mediatici della *popular music*<sup>2</sup>. Sono trascorsi più di venti anni, ma la constatazione è tuttora valida, anzi è oggi persino più pertinente al cospetto di un continuo flusso sonoro che non si limita più alla *muzak* un tempo sottofondo di «supermarket o ristoranti, aeroporti o ascensori»<sup>3</sup>, né al *chillout* d'accompagnamento ai riti dell'aggregazione serale. Piuttosto, una sorta di 'alto-continuo', variamente declinato nei generi pop del momento, ci insegue negli spazi pubblici e privati coprendo i *soundscape* naturali<sup>4</sup> o anche il puro piacere del silenzio, mentre intanto i dispositivi individuali di riproduzione musicale – una volta i *walkman*, oggi gli *smartphone* – mediano la nostra esperienza in una messa in posa condivisibile sulle piattaforme *social*.

Si potrebbe ragionare su quanto tale flusso sonoro compartecipi dei processi di estetizzazione del quotidiano diffusi nella nostra società<sup>5</sup>, così come l'intreccio di vissuto e mediale evoca processi di smarginatura dell'esperienza tipici della «Mediagenic Reality»<sup>6</sup> di cui, già nel 1993, Mark Amerika parlava nell'*Avant-Pop Manifesto*. Tuttavia, l'oggetto di studio su cui intendo porre l'attenzione in questo articolo concerne una modalità di diffusione che differisce dall'onnipresenza delle canzoni percepibile in una simile realtà aumentata: la rappresentazione della *popular music* nella narrativa contemporanea. Sono infatti ormai moltissimi i romanzi e racconti che hanno al centro cantanti, *music makers*, agenti dell'industria musicale, ma anche fan e collezionisti o personaggi che semplicemente ascoltano, citano e commentano canzoni, al punto che, di fronte a un fenomeno così espanso, ci si può chiedere, con lo studioso tedesco Carl-Urlich Viol, se «Le influenze della musica pop o le citazioni dei testi delle canzoni hanno mutato il modo di raccontare le storie, hanno contribuito non solo ad accrescere l'intertestualità, ma anche a creare nuove forme di intermedialità o transmedialità» e se la rappresentazione della *popular music* può aver modificato «la nostra esperienza estetica della lettura»<sup>7</sup>.

Nella misura di questo articolo mi propongo di fissare alcuni presupposti metodologici di una ricerca in corso che si interroga sul senso culturale complessivo delle tematizzazioni della *popular music* a trazione pop/rock nella narrativa degli ultimi settanta anni<sup>8</sup> – il che non esclude riferimenti alla poesia, ma nell'ottica che il linguaggio poetico attui riferimenti tematici e strutturali alle canzoni che meritano uno studio a sé, da ricomporsi in un secondo momento in una visione d'insieme delle relazioni *popular* musico-letterarie. In tale direzione, dopo aver

1. SIBILLA 2003, p. 11.

2. Di qui la preferenza accordata a 'pop' rispetto a *popular* per sottolineare la trasmissione *mainstream* delle canzoni, ma sul significato dei due termini vedi *infra*.

3. SIBILLA 2003, p. 317. Lo studioso specifica che la *muzak* «non è identificabile con il pop in senso stretto» dato che si tratta «per lo più di musica strumentale» (*ibidem*), pur potendo assumere la forma canzone. Si può aggiungere che dalla *muzak* – il cui nome proviene dall'etichetta Muzak Holdings – Brian Eno trasse ispirazione per la versione più colta della *ambient music*, come suggerisce il titolo del suo album del 1978 *Music for Airports*.

4. Il concetto di *soundscape* come paesaggio sonoro naturale è stato coniato nel 1977 dal musicista e ambientalista statunitense Raymond Murray Schafer (cfr. SCHAFFER 1994).

5. Cfr. BREGA 2012, DI STEFANO 2018.

6. AMERIKA, *Manifesto*. Sull'utilizzo di 'smarginatura' per indicare la dissolvenza dei confini del reale cfr. FERRANTE. *L'amica geniale*, p. 85: «Il 31 dicembre del 1958 Lila ebbe il suo primo episodio di smarginatura. Il temine non è mio, lo ha sempre utilizzato lei forzando il significato comune della parola. Diceva che in quelle occasioni si dissolvevano all'improvviso i margini delle persone e delle cose».

7. VIOL 2006, p. 10 (la traduzione dei saggi critici che non hanno un'edizione italiana è mia).

8. Una prima parte della ricerca è confluita in una monografia in corso di pubblicazione presso Carocci.

offerto un esempio, tratto da *A Visit from the Goon Squad* di Jennifer Egan, di che cosa possiamo intendere per rappresentazione della *popular music* in un testo narrativo, ragionerò in primo luogo sulla limitata attenzione critica riservata a un'indagine in tal senso, dopodiché cercherò di inquadrare la componente culturale della ricerca nell'ambito degli studi sull'intermedialità, basandomi sulla tipologia musico-letteraria di Werner Wolf.

## IL TEMA DELLA *POPULAR MUSIC*

Seppure meno evidente della musica che senza sosta ci avvolge quotidianamente, anche quello della rappresentazione narrativa della *popular music* è un fenomeno di dimensioni ormai molto vaste<sup>9</sup>, capace di accogliere al suo interno opere diversissime come *Rock Star* della 'sforatrice' di *best sellers* Jackie Collins (1988) e *Never Let Me Go* del Premio Nobel Kazuo Ishiguro (2005), il cui titolo ricalca quello della canzone – finzionale – che fa da *Leitmotiv* alle tragiche vicende dei giovani cloni umani al centro del racconto<sup>10</sup>, passando per *High Fidelity* di Nick Hornby (1995) o *Rosso Floyd* di Michele Mari (2010), rispettivamente rappresentativi di un modo realistico incentrato sull'ascolto della musica e di un modo fantastico che prende a oggetto i processi creativi dei musicisti. Non si creda, tuttavia, che soltanto a partire dal tardo Novecento la letteratura si sia interessata alla *popular music*. Come vedremo più avanti, le canzoni sono entrate nella narrativa già negli anni Venti del secolo scorso mentre, per quanto riguarda più specificamente il contesto pop/rock, si incontrano tematizzazioni già ben prima degli anni Ottanta, come accade in *Great Jones Street* di Don DeLillo (1973), che ruota intorno alle surreali vicende di una popstar in crisi, molto somigliante a Bob Dylan. Ancora prima, in una pagina di *Naked Lunch* di William S. Burroughs (1959) compaiono «Rock'n'Roll adolescent hoodlums»<sup>11</sup>, della stessa specie dei *teddy boys* innamorati del rock che nello stesso 1959 Pier Paolo Pasolini metteva in scena nella sceneggiatura d'ambientazione milanese *La nebbiosa*, pubblicata integralmente solo nel 2013<sup>12</sup>.

Per avere un'idea delle articolazioni della rete tematica *popular* musicale che un simile ampio *corpus* consente di declinare e del tipo di approccio interdisciplinare che essa richiede ci si può volgere verso *A Visit From the Goon Squad* della statunitense Jennifer Egan, che ha vinto nel 2010 il National Book Critics Circle Award e l'anno successivo il Pulitzer Prize per la narrativa. Pur da diverse prospettive, i protagonisti hanno tutti a che fare con il mondo della musica, a partire da Bennie Salazar, produttore discografico di origine messicana, cresciuto nella libreria San Francisco in pieno periodo post-punk, ma in seguito trasferitosi a New York per

---

9. Ne offre conferma, per limitarsi a una semplice rilevazione empirica, il motore di ricerca del sito *goodreads*. Digitando 'narrativa che riguarda il pop o il rock', si ottengono ben 875 titoli di libri che «riguardano una rockstar, qualcuno che ama una rockstar, quelli che dichiarano il loro amore con cassette musicali o cd masterizzati, popstar che lottano con il successo, le droghe e il sesso, o sono ambientati in una certa era musicale, ecc.» ([www.goodreads.com](http://www.goodreads.com)). Si dirà che si tratta di una fonte non affidabile, con criteri di classificazione labili, ma, anche ammettendo che molti titoli siano pretestuosi, abbiamo comunque a che fare con cifre considerevoli, che trovano un riscontro nei circa 350 post dedicati alla narrativa italiana e straniera in sei anni di attività dal blog *Read and Play. Le colonne sonore dei romanzi* ([readandplay.it](http://readandplay.it)).

10. Della canzone esiste una versione ideata dalla compositrice Rachel Portman per la colonna sonora del film di Mark Lee Romanek tratto nel 2010 dal romanzo di Ishiguro.

11. BURROUGHS, *Naked Lunch*, p. 38.

12. Cfr. PORCIANI 2011, PORCIANI 2014.

meglio gestire le proprie attività. Il personaggio entra in scena in *The Gold Cure*, secondo di tredici capitoli distribuiti tra la fine degli anni Settanta del Novecento e gli anni Dieci del nuovo secolo – oltre quindi la data di pubblicazione del libro. I capitoli, tuttavia, non sono concatenati in ordine cronologico, bensì, similmente a tracce di un album, sono suddivisi in due parti che recano i titoli *A* e *B* come le facciate di un vecchio vinile – a suggerire che la *popular music* può offrire anche modelli di *dispositio* diegetica<sup>13</sup>:

Driving to pick up his son, Bennie alternated between the Sleepers and the Dead Kennedys, San Francisco bands he'd grown up with. He listened for muddiness, the sense of actual musicians playing actual instruments in an actual room. Nowadays that quality (if it existed at all) was usually an effect of analogue signaling rather than bona fide tape – everything was an effect in the bloodless constructions Bennie and his peers were churning out. He worked tirelessly, feverishly, to get things right, stay on top, make songs that people would love and buy and download as ring tones (and steal, of course) – above all, to satisfy the multinational crude-oil extractors he'd sold his label to five years ago. But Bennie knew that what he was bringing into the world was shit. Too clear, too clean. The problem was precision, perfection; the problem was *digitization*, which sucked the life out of everything that got smeared through its microscopic mesh. Film, photography, music: dead. *An aesthetic holocaust!* Bennie knew better than to say this stuff aloud. But the deep thrill of these old songs lay, for Bennie, in the rapturous surges of sixteen-year-old-ness they induced; Bennie and his high school gang – Scotty and Alice, Jocelyn and Rhea – none of whom he'd seen in decades (except for a disturbing encounter with Scotty in his office years ago), yet still half believed he'd find waiting in line outside the Mabuhay Gardens (long defunct), in San Francisco, green-haired and safety-pinned, if he happened to show up there one Saturday night<sup>14</sup>.

Nel capitolo, ambientato nel 2006, Bennie ha quarantaquattro anni ed è infelice per varie ragioni che scopriamo nel corso delle pagine: il divorzio dalla moglie Stephanie, l'incapacità di comunicare con il figlio, il calo del desiderio, l'amore non corrisposto per la sua assistente Sasha, la vergogna per le sue origini latine. L'aspetto per noi più rilevante riguarda la connessione emotiva che lega il malessere personale al disincanto nei confronti della propria professione. Pur senza saper rinunciare ai privilegi del suo successo, Bennie sente di aver tradito l'amore per la *popular music* sviluppato durante l'adolescenza: non solo perché ha venduto la propria etichetta a una multinazionale, ma soprattutto perché ha contribuito a trasformare le veraci performance degli artisti di un tempo nella patinata perfezione del pop del nuovo millennio. È un conflitto interiore che riemerge durante la visita allo studio di registrazione delle due sorelle Stop/Go:

Then the sisters began to sing. Oh, the raw, almost-threadbare sound of their voices, mixed with the clash of instruments – these sensations met with a faculty deeper in Bennie than judgment or even pleasure; they communed directly with his body, whose shivering, bursting reply made him dizzy. And here was his first erection in months [...]. He seized the cowbell and stick and began whacking at it with zealous blows. He felt the music in his mouth, his ears, his ribs – or was that his own pulse? He was on fire<sup>15</sup>!

Di fronte alla sgangherata performance della coppia di *music makers*, Bennie fa l'esperienza – corporea – di un'imprevista felicità sonora, la quale però ha una durata assai breve, il tempo necessario affinché la sofferenza della sua vita torni a opprimerlo, deprivandolo di ogni gioia

13. La scrittrice non ha voluto del tutto chiarire se l'opera sia effettivamente un romanzo o una raccolta di *short stories*: «È un “qualcosa tipo un'opera senza genere”, ha detto Egan. “Uno dei miei principi di organizzazione del lavoro è stato sempre che ogni pezzo doveva reggersi da solo in modo robusto, eppure tutti dovevano combaciare. La metafora nella mia testa non è stata ‘nesso’, ma ‘incastro’» (CIABATTARI 2017). Nella stessa intervista Egan spiega anche le ragioni del titolo, che da tempo voleva apporre a una sua opera: il *goon*, l'essere che fa del male, è il tempo, della cui azione non ci si accorge perché ci sono altri *goons* più evidenti.

14. EGAN, *A Visit*, pp. 26-27

15. Ivi, pp. 34-35.

dell'ascolto: «he recalled opening an e-mail he'd been inadvertently copied on between two colleagues and finding himself referred to as a "hairball". God, what a feeling of liquid shame had pooled in Bennie when he'd read that word»<sup>16</sup>.

Si può riconoscere nei roveli psicologici di Bennie una vena di retromania pop, per utilizzare la nota terminologia di Simon Reynolds<sup>17</sup>, ma, a prescindere dalla caratterizzazione del personaggio, il motivo principale dell'interesse del brano risiede nel saggio che esso offre della centralità della *popular music* nel tessuto narrativo del romanzo. Innanzitutto, Bennie bene incarna le contraddizioni di un ruolo chiave della produzione delle canzoni, mettendo in scena nel conflitto fra l'amore per la musica e l'ambizione del successo la statutaria tensione della *popular music* fra autenticità espressiva e logica del profitto. Egli, però, è anche un ascoltatore di musica, fornendo un ottimo esempio di come il medesimo personaggio possa muoversi sia sul piano della produzione che su quello, non meno interessante e articolato, della ricezione. In macchina, mentre guida, Bennie ha messo su la sua musica preferita: due gruppi post-punk che, quando aveva sedici anni, ascoltava insieme ai suoi amici, compagni anche di concerti in locali *indie* tipici di San Francisco che non esistono più – così come non esiste più la sua adolescenza. A sua volta, il corto circuito temporale, abbinato al titolo di una canzone che poco più avanti è esplicitamente citata – *Too Drunk to Fuck* dei Dead Kennedy –, lascia intendere che la vita del personaggio è scandita da una serie di brani che fanno da segnalibro alla sua memoria, evocando ricordi e sentimenti, perlopiù, nel suo caso, di confuso rimpianto o rimosso senso di inadeguatezza sociale, come mostra il crescendo di emozioni provocato dall'esibizione *live* delle Stop/Go.

I ricordi e le emozioni di Bennie richiamano, a ben vedere, una duplice funzione del «racconto sociale»<sup>18</sup> costruito dalle canzoni: da una parte, sin dall'«invenzione» del *teenager* negli anni Cinquanta, la *popular music* costituisce un collante identitario, generazionale e subculturale<sup>19</sup>; dall'altra, essa costituisce la colonna sonora della vita, in virtù di quelle che nel 1964, rispondendo a una inchiesta di «Vie Nuove», Pasolini chiamava le *intermittences du coeur* delle canzonette<sup>20</sup>. Nei romanzi e racconti in cui sono rappresentate, le canzoni non sono quindi un mero accessorio di accompagnamento o di ambientazione della scena; esse costituiscono, piuttosto, il punto di innesco per i pensieri e le reazioni del personaggio che le sta ascoltando. È questa una capacità di creare narrazione che appartiene anche ad altri tipi di musica rappresentata – come

---

16. Ivi, p. 35.

17. «Nel senso più stretto, "rétro" tende a indicare il territorio di esteti, intenditori e collezionisti, persone dotate di una cultura quasi accademica unita a un sottile senso dell'ironia. Il termine, tuttavia, ha finito per essere utilizzato in maniera molto più vaga, come sinonimo di tutto ciò che appartiene al passato relativamente recente della cultura pop» (REYNOLDS 2017, p. 11).

18. SIBILLA 2003, p. 12. Tornando più di venti anni dopo su questi temi, lo studioso ha ampliato il discorso a un «racconto sociale e mediale» (SIBILLA 2024, p. 29), nel quale l'approccio sociologico incontra più consistentemente gli studi sulla comunicazione.

19. «Ad accompagnare il suo ingresso trionfale nel mondo l'adolescente si porta dietro una colonna sonora: e quale misoca poteva accompagnare la nascita del teenager se non il rock'n'roll?» (DONADIO - GIANNOTTI 1996, p. 12). In seguito, con l'affermarsi di subculture giovanili sempre più sfaccettate, «L'identità musicale [...] distingue i vecchi dai giovani, ma distingue anche un gruppo di coetanei da un altro» (SIBILLA 2003, p. 72).

20. «Niente di meglio delle canzonette ha il potere magico, abietamente poetico, di rievocare un "tempo perduto". Io sfido chiunque a rievocare il dopoguerra meglio di quel che possa fare il Boogie-Woogie, o l'estate del '63 meglio di quel che possa fare *Stessa spiaggia stesso mare*. Le "intermittences du coeur" più violente, cieche, irrefrenabili sono quelle che si provano cantando una canzonetta» (citato in CALABRETTO 1999, p. 199). Per un approccio musicale-psicologico alla questione delle canzoni come colonna sonora della vita cfr. ISTVANDITY 2019.



in *The String Quartet* di Virginia Woolf, citato di frequente negli «studi musico-letterari»<sup>21</sup> –, ma che in chiave *popular* abbina agli aspetti squisitamente musicali questioni relative alla diffusione delle merci culturali.

Da questo punto di vista, *A Visit from the Goon Squad* si rivela un romanzo *popular* musicale che esemplarmente distribuisce citazioni e riferimenti alla *popular music* in una sfaccettata casistica di questioni della produzione e di situazioni dell'ascolto, come si può vedere anche in altri capitoli del libro in cui entrano in scena dilettanti falliti, musicisti che vogliono morire in scena, promoter allo sbando, bambini autistici che commentano le più grandi pause del rock'n'roll. Al contempo, proprio l'insistenza sui destini interrotti o sulle esistenze quantomeno complicate dei personaggi dà la misura della circostanza che il romanzo non è descrivibile come una semplice *fiction* con colonna sonora; piuttosto, la capacità di Egan è di piegare, non senza tratti di caustica ironia<sup>22</sup>, il tema *popular* musicale a una sottile satira sociale. Esempio al riguardo è il dialogo tra Stephanie, nel capitolo *A to B* ancora sposata con Bennie, e il fratello Jules, promettente giornalista rovinato dalle molestie rivolte a un'attrice durante un'intervista:

“I don't get it, Jules” Stephanie said “I don't get what happened to you.”

Jules stared at the glittering skyline of Lower Manhattan without recognition. “I am like America,” he said.

Stephanie swung around to look at him, unnerved. “What are you talking about?” she said. “Are you off your meds?”

“Our hands are dirty”, Jules said<sup>23</sup>.

Al contempo, comprendiamo che la relazione intermediale in atto nella rappresentazione narrativa della *popular music* è da leggersi non come letterale compresenza di più *media*, bensì nei termini di una presenza tematizzata all'interno dell'opera appartenente al *medium* letterario o, detto altrimenti, nei termini di una *popular music* traslata nella «casa»<sup>24</sup> del testo: un aspetto di cui dovremo ricordarci nel momento in cui si tratterà di posizionare l'approccio tematico nella famiglia degli studi intermediali.

## UN'INTERMEDIALITÀ MINORE

Di fronte al variegato panorama di romanzi e racconti *popular*-musicali, da intendersi come lavori che citano canzoni o mettono in scena situazioni e personaggi inerenti al mondo della *popular music*, di narrazioni con colonna sonora, nei quali la musica contribuisce alla caratterizzazione dei personaggi e agli snodi dell'intreccio, o anche di opere volte a tematizzazioni perturbanti, colpisce il limitato numero di lavori critici che, al di là dei singoli casi di studio, hanno affrontato sistematicamente la rappresentazione della *popular music*. In ambito internazionale, nella premiente area di studio anglosassone, oltre alla sopra citata monografia *Jukebooks. Contemporary British Fiction, Popular Music, and Cultural Value* di Viol del 2006, di impostazione però più culturale-teorica che non stringentemente tematico-letteraria, si segnalano *Music in Contemporary British Fiction* di Gerry Smyth del 2008, che ha ricostruito l'affermazione sempre più cospi-

21. RUSSI 2005, p. 7. Nel racconto di Woolf «il flusso di coscienza è innescato dall'esperienza del concerto fatta dal personaggio» (WOLF 2008, p. 141).

22. Come accade nel capitolo *Selling the General*, incentrata sull'agente di *celebrities* caduta in disgrazia che si risollewa curando l'immagine di un sanguinario dittatore.

23. EGAN, *A Visit*, p. 142.

24. WOLF 2008, p. 143.

cua di romanzi *popular-musicali* sulla scena letteraria britannica, *Dancefloor Driven Literature. The Rave Scene in Fiction* di Simon A. Morrison del 2020, che si focalizza sulla subcultura dei *rave*, e la miscellanea *Write in Tune. Contemporary Music in Fiction* del 2014, curata da Erich Hertz e Jeffrey Roessner, che offre una serie di contributi dedicati a singole opere, come quelle di Bret Eaton Ellis o Jonathan Franzen, ma anche all'intreccio della rappresentazione della *popular music* con tematiche trasversali quali la mascolinità, il queer, il discorso razziale<sup>25</sup>. In Italia, è di recente apparso il meritorio «*Con un piede sulle note e l'altro sulle parole*». *Sguardi incrociati tra letteratura e musica* di Chiara Tavella, nel quale tuttavia solo alcuni dei casi trattati, provenienti dalla letteratura italiana, presentano un'impostazione tematica<sup>26</sup>.

Negli ultimi anni sono state pubblicate alcune corpose miscellanee che hanno inteso offrire un'aggiornata visione d'insieme degli studi musico-letterari. Al loro interno, tuttavia, la questione della *popular music* rappresentata occupa uno spazio limitato: o perché è inserita *en passant* in una trattazione ad ampio raggio della relazione fra letteratura e musica oppure perché si trova giustapposta ad altri indirizzi di ricerca affini<sup>27</sup>, come lo studio dei riferimenti letterari nelle canzoni, che procede nella direzione opposta a quella che qui si persegue, o degli aspetti linguistici dei testi. Sono filoni di studio che in Italia hanno avuto una spiccata fortuna<sup>28</sup>, ereditando un interesse verso il cantautorato che data già agli anni Settanta<sup>29</sup> e che oggi trova nuova linfa, sulla scorta del Premio Nobel assegnato a Bob Dylan nel 2016, nell'orizzonte del dibattito sui margini di confine fra poesia e testi delle canzoni. Ulteriori prospettive in chiave *popular* sono offerte poi dagli studi sui 'cantascrittori' o 'narratori'<sup>30</sup> e sulle collaborazioni tra scrittori e musicisti. Sul primo fronte, sono oggetto di indagine gli artisti e le artiste che si dedicano alla letteratura scritta sulla spinta di un riconosciuto – e variabile – doppio talento, come nel caso di cantautrici-scrittrici quali Patti Smith, P.J. Harvey o, da noi, Nada, ma più spesso, in verità, sulla base di un autobiografismo, non alieno da sospetti di *ghost writing*, funzionale al *branding* delle popstar<sup>31</sup>; sul secondo, si prendono in esame gli effettivi contatti autoriali, come, per rimanere in Italia, le collaborazioni dei Cantacronache con Franco Fortini o Italo Calvino<sup>32</sup>.

---

25. Cfr. HERTZ - ROESSNER 2014, MORRISON 2020, SMYTH 2008, VIOL 2006. È invece dedicato alla rappresentazione della musica classica nella narrativa contemporanea BENSON 2006.

26. Soprattutto appaiono in linea con un'indagine sulla rappresentazione narrativa della *popular music* i capitoli su Pavese e Tondelli. A questo volume se ne possono aggiungere in area italiana due di carattere più giornalistico e divulgativo: CONCA 2018, STEFANINI-ZOPPAS 2018. Sono dedicati invece alla musica classica i recenti CARRETTA 2019, BERNARDONI-ROSSI 2022.

27. Cfr. ad esempio BACHLEITNER - WERNER 2022, CARROL - HANSEN 2014, CIOMPI - FERRARI - GIOVANNELLI 2018, DURKIN - DAYAN - ENGLUND - CLAUSIUS 2024, SNAITH 2020.

28. Cfr. ad esempio DE ROSA - SIMONETTI 2003, CIABATTONI 2016, MENNELLA BETTINO 2016, PANTALEI 2016 sul fronte dei riferimenti letterari; ANTONELLI 2010, PATERNOSTRO-CAPITUMMINO 2023, ZULIANI 2019 su quello degli aspetti linguistici.

29. Cfr. DESSI 1976, DE MAURO 1977. Tra gli studi pionieristici cfr. CORTI 1982.

30. Cfr. TAVELLA 2023, p. 2.

31. Caratteristica delle autobiografie della popstar sembra essere peraltro la premonizione infantile della futura personalità pop: per fare esempi di cantanti italiane, Loredana Bertè è una bambina già irrimediabilmente danneggiata; Gianna Nannini è una incontenibile Gianna in miniatura; Nicoletta Strambelli bambina ha la *curiositas* trasgressiva della futura Patty Pravo, e così via (cfr. rispettivamente Bertè, *Traslocando*; Nannini, *Cazzi miei*; Pravo, *La cambio io*).

32. Cfr. FERRARI 2014.

Un'ulteriore area di indagine è offerta infine da quella che si può descrivere come memoria-listica *popular* musicale degli scrittori e delle scrittrici, che si manifesta nei racconti autobiografici relativi al rapporto con le canzoni e le pratiche dell'ascolto<sup>33</sup>.

L'impressione che si ricava da una visione d'insieme del panorama musico-letterario è quella di una accumulazione di modalità e oggetti di ricerca, non sempre dettagliata metodologicamente, che sembra tradire una reazione nei confronti dei tentativi che sono stati fatti di una minuziosa sistemazione teorica della relazione musico-letteraria<sup>34</sup>. Ad esempio, Pierpaolo Martino, che molto ha lavorato sui rapporti fra musica e letteratura in area anglosassone, afferma che al centro degli studi musico-letterari non dovrebbero risiedere «tanto le modalità in cui la musica diventa argomento e metafora all'interno del discorso letterario, quanto la capacità della letteratura di muoversi in direzione della musica»<sup>35</sup>. Tuttavia, di fronte alla messe di testi narrativi che affrontano la *popular music* come 'argomento' – e un argomento così ricorrente e sfaccettato da creare una rete tematica – si impone di necessità una sorta di mozione d'ordine metodologica che riconduca la relazione musico-letteraria nei territori della letteratura comparata. Ciò non significa, tuttavia, che gli studi letterari e comparatistici prendano il sopravvento rispetto al versante musicale: più che di una lotta per la *leadership* intermediale, siamo al cospetto di una circoscrizione di ambiti che casomai favorisce un'equa ripartizione dei campi di ricerca.

Peraltro, nemmeno nel settore critico-letterario le ricerche sulla rappresentazione della *popular music* godono di un particolare successo. Al riguardo, si potrebbe ipotizzare che sia ancora diffusa una diffidenza relativa al giudizio di valore: nel senso che a tratti riaffiora, con un rigurgito adorniano<sup>36</sup>, il pregiudizio sulle canzonette come «musica gastronomica»<sup>37</sup>, ma soprattutto in ragione del fatto che non poche opere narrative che conferiscono spazio alla *popular music* si inseriscono in un filone di sin troppo alta leggibilità e facile identificazione per i lettori, del quale proprio il nome sopra ricordato di Nick Hornby, con la sua scrittura lineare e il suo stile semplice, offre un esempio<sup>38</sup>. Sarà pertanto da ricordare che, come la *popular music* include al suo interno differenti generi e usi della musica, così non tutta la narrativa che rappresenta la *popular music* rientra nella tipologia del romanzo con colonna sonora. Come si è sopra accennato, si danno lavori non solo di grandi maestri del postmodernismo come Don DeLillo o Thomas Pynchon, ma anche di autori di generazioni successive come Bret Easton Ellis e, in Italia, Gabriele Frasca o Tommaso Pincio, nei quali le canzoni e l'industria musicale sono rappresentate con modalità che abbracciano il fantastico o l'allegorico, decostruendo la stessa nozione

33. Cfr. POLESE 2005, LICODEI 2014.

34. Cfr. RUSSI 2005, pp. 11-16, in particolare in riferimento ai lavori di Calvin S. Brown e Steven Paul Scher.

35. MARTINO 2015, p. 14.

36. Persino pleonastico precisare che il riferimento è alle note posizioni di condanna della *popular culture* di Theodor W. Adorno. Al riguardo cfr. ad esempio ADORNO 2004.

37. ECO 2013, p. 275. L'espressione, di origine brechtiana (cfr. SPAMPINATO 2022, p. 185), ricorre all'inizio del capitolo *Le canzoni di consumo*, che ripropone la prefazione al volume del 1964 *Le canzoni della cattiva coscienza. La musica leggera in Italia* di Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Giorgio De Maria e Emilio Jona, animatori anche del gruppo dei Cantacronache, che all'inizio degli anni Sessanta si spese «per il rinnovamento della musica leggera nel nostro paese» (ECO 2013, p. 279).

38. Al contempo, sarà da ricordare che il possibile lettore modello appassionato di musica che riconosce facilmente – e apprezza – i riferimenti *popular* inseriti da un autore o un'autrice appartiene generalmente alla sua stessa generazione, mentre i medesimi riferimenti possono apparire oscuri a lettori e lettrici di generazioni successive, come ho sperimentato leggendo Pier Vittorio Tondelli nei miei corsi universitari.



di colonna sonora e presupponendo un atto di lettura più straniato e critico<sup>39</sup>.

Non di meno, l'interesse nei confronti della rappresentazione narrativa della *popular music* appare esiguo anche nell'ambito più stringentemente relativo alla grande area dei *cultural studies*, anche se, a onor del vero, programmaticamente questi studi si esercitano sull'extraletterario piuttosto che sulle opere letterarie che rappresentano i fenomeni culturali, come comprova proprio l'affermazione degli studi sulla *popular music*, un campo di ricerca ormai consolidato, che spazia dall'analisi musicale dei brani a un discorso più contestuale. Al contempo, lo studio dei fenomeni *popular* musicali è spesso riassorbito all'interno di un più ampio discorso sul rapporto fra letteratura e *mass-media*, sollecitato dalla collaborazione dei vari comparti dell'industria dell'*entertainment*. Ha notato Jacopo Tomatis, a proposito dell'industria musicale in Italia, che essa ha costantemente attivato una strategia multimediale di promozione delle canzoni, diffuse grazie all'interazione con altri *media* quali la televisione, la radio, la stampa e il cinema<sup>40</sup>, ma l'alleanza mediatica è un fenomeno globale, le cui origini sono da collocarsi negli Stati Uniti. Si pensi all'esplosione della fama di Elvis Presley dopo le sue apparizioni televisive del 1956, più volte in gennaio e febbraio al *Dorsey Brothers Stage Show* della CBS e poi il 9 settembre all'*Ed Sullivan Show*.

Questa rilevazione sulla diffusione mediatica della *popular music*, perfezionata nel tempo con l'invenzione dei videoclip e l'avvento della rete, apre a un ultimo aspetto che può contribuire a rendere conto della limitata diffusione degli studi *popular* musico-letterari e che, paradossalmente, ha a che fare proprio con il loro situarsi all'interno degli studi sull'intermedialità. Negli ultimi decenni, ricorda Fabio Vittorini nell'introduzione a un recente volume sulle nuove narrazioni medial, moltissimi studi hanno indagato l'accelerazione esponenziale di quei «processi di osmosi tra culture e semiosfere» che hanno reso «sempre più urgente una riflessione sulle ricadute sostanziali che la dimensione sociale di ogni messaggio [...] ha sulla sua stessa strutturazione»<sup>41</sup>. Da questa tendenza appare però generalmente assente la relazione *popular* musico-letteraria, nonostante la sua ampia diffusione; essa non è nominata né fra gli indirizzi di ricerca rivolti alle più note interrelazioni della letteratura con il cinema, le serie televisive, le arti figurative e la fotografia, né tra quelli dedicati al patrimonio «meno ovvio» delle «nuove forme di mimesi» e dei «nuovi immaginari generati dai media audiovisivi e dalla rete (nella versione *social*), in un quadro di irreversibile trasformazione cognitiva ed epistemologica dell'uomo contemporaneo»<sup>42</sup>. Tuttavia, se l'intermedialità *popular* musico-letteraria sembra scontare una forma di minorità rispetto alle varie declinazioni del *visual turn* secondo-novecentesco, allo stesso tempo si dovrà registrare un altro dato che sembra non meno decisivo, e cioè che nelle varianti sopra menzionate si assiste a un'effettiva compresenza di *media* diversi, mentre, come si è visto a proposito di Egan, nella rappresentazione narrativa della *popular music* l'intermedialità è più concettuale che concretamente realizzata. Si può supporre, cioè, che questo sia stato un ulteriore fattore penalizzante, sebbene le relazioni intermediali comprendano anche una simile opzione, riconducibile a quella che Jens Schröter ha definito «intermedialità trasformativa», imperniata sulla «rappresentazione di un *medium* da parte di un altro»<sup>43</sup>.

---

39. Cfr. PORCIANI 2008, 2021.

40. Cfr. TOMATIS 2019.

41. VITTORINI 2019, p. 8. Per una sintetica ricognizione sugli studi sull'intertestualità cfr. LINO 2020.

42. Ivi, pp. 8-9. In effetti, nel volume la *popular music* è trattata solo in rapporto al suo utilizzo nelle serie tv, nel cinema e nei musical (cfr. CARDINI-SIBILLA 2019, LOMBARDI VALLAURI 2019, RIZZUTI 2019).

43. SCHRÖTER 2012, p. 26.

## POP E POPULAR

Uno studio in chiave comparatistica delle rappresentazioni della *popular music* che intenda superare l'impasse dell'esigua attenzione critica si pone, a mio avviso, al crocevia di perlomeno tre ambiti di studio: gli studi culturali, gli studi sull'intermedialità e la critica tematica. Se da una parte, sul lato dei contenuti di realtà che si offrono alla rappresentazione letteraria, è necessaria una prospettiva in grado di cogliere la costitutiva ambivalenza della *popular music* come merce culturale – prodotto industriale-mediatico capace di creare, oltre al profitto, un mutevole racconto sociale –, dall'altra, si tratta di rendere conto che la rappresentazione narrativa della *popular music* costituisce una variante delle relazioni tra letteratura e musica e, pertanto, si inserisce nell'orizzonte dell'intermedialità, al cui interno dovrà quindi essere consapevolmente posizionata. Al contempo, terzo e ultimo aspetto solo in ordine di esposizione, le competenze culturali sulla *popular music* e le competenze intermediali sulla relazione musico-letteraria si intrecciano col piano dell'analisi della rete tematica creata dalle rappresentazioni: non una mera rilevazione di contenuti, ma una presa in esame con strumenti critico-letterari delle tematizzazioni, ossia dei modi e delle forme del trattamento finzionale-narrativo a cui, con un evidente investimento poetico, scrittori e scrittrici hanno sottoposto la *popular music*.

Riguardo alla componente che rientra, per così dire, nella giurisdizione culturale, si possono in questa sede menzionare alcune questioni che hanno a che fare con la necessità di definire che cosa dell'ampio universo *popular* musicale sia effettivamente pertinente per circoscrivere la rete tematica della narrativa degli ultimi settanta anni. Innanzitutto, è da precisare che la terminologia inglese non costituisce un vezzo anglofilo. Come spiega Franco Fabbri in un intervento del 2001 sull'«Unità» intitolato *Perché la chiamiamo popular music?*, non si dà in italiano una locuzione in grado di indicare con altrettanta efficacia e oggettività «la musica di larga diffusione che circola attraverso media come il disco, la radio, la televisione»<sup>44</sup>. L'espressione, infatti, è intraducibile alla lettera, in quanto in Italia la musica popolare concerne piuttosto il folklore e le tradizioni studiate da etnomusicologi e antropologi, a volte persino in contrapposizione con la *popular music* di ambito urbano-industriale<sup>45</sup>. Appurata l'inadeguatezza di altre formule come 'musica leggera' o 'musica rock'<sup>46</sup>, risulta parziale anche la traduzione con 'musica pop: non tanto perché, come accadeva tra gli anni Venti e Cinquanta del Novecento, indichi un genere melodico e *easy listening*, ma perché 'pop' marca in primo luogo l'aspetto economico-industriale e il carattere *mainstream*, sia in termini mass-mediali che di *koiné* musicale diffusa – ad esempio, in Italia la macchina mediatica del Festival di Sanremo –, in opposizione, almeno virtuale, al

44. FABBRI 2008, p. 17. Cfr. anche CARUSI (2021, p. 13) che definisce *popular music* la «“musica popolare nell'epoca della riproducibilità e della comunicazione di massa”. Qualcosa di diverso, dunque, dalla musica colta – che viaggia nel tempo scritta sulle righe di una partitura – e dalla musica *folk* e tradizionale, che si tramanda per via orale; una musica, invece, concepita per essere venduta (su spartito, disco e poi su altri supporti) sul mercato».

45. Cfr. DEI 2018, pp. 36-40.

46. Riguardo a 'musica leggera', «L'aggettivo denota un campo in modo molto impreciso e ideologico (ovvero parziale), spesso implicando, di fatto, che la musica compresa in questo in questo “recinto” non sia rilevante né artisticamente né intellettualmente» (SIBILLA 2003, p. 21). 'Musica rock', invece, ha a lungo indicato «una musica generazionale, romantica e trasgressiva [che] porta con sé tre grandi “valori”: *ideologia dell'autenticità, connotazione musicale specifica e opposizione vs. il pop*» (ivi, pp. 22-23), che sono stati di fatto smentiti dalla circostanza che anche il rock è soggetto a strategie di *marketing* (vedi nota successiva). Pertanto, 'rock' sopravvive per indicare un genere «connotato soprattutto dall'uso delle chitarre e uno stile di canto aggressivo» (ivi, p. 23).

circuito *indie*, legato a etichette discografiche indipendenti dalle *major* ed erede della forza controulturale di un certo rock d'antan<sup>47</sup>.

Al contempo, in analogia con *pop art* o *pop culture*, l'espressione può cogliere l'appartenenza della *popular music* dalla seconda metà del Novecento in poi a una produzione culturale di massa in cui sono cadute le barriere dell'*high* e *lowbrow* a vantaggio di una più stratificata fluidità e della consueta tensione fra produzione industriale e espressione artistica. Con ciò entra in gioco un altro fattore da considerare per circoscrivere la *popular music* rappresentata, e cioè che è necessario tenere di conto anche che essa ha ormai una storia secolare. Tra le periodizzazioni che sono state elaborate, la più articolata appare quella che si legge in *Studiare la popular music* (1990) di Richard Middleton, che adotta un approccio articolatorio in grado di coniugare le questioni socioculturali ed economiche con l'analisi musicologica.

Secondo lo studioso, la storia della *popular music* è scandita in tre fasi. La prima è legata, nell'Ottocento, alla «diffusione del sistema di mercato in pressoché tutte le attività musicali e dallo sviluppo ed eventuale predominio di nuove tipologie musicali associate alla nuova classe [borghese] dominante»<sup>48</sup>. Ai nostri fini, sono però più rilevanti le due fasi successive, a partire da quella che prende avvio alla fine del secolo XIX, in concomitanza con l'avvento di nuovi strumenti tecnologici quali il grammofono, inventato da Edison nel 1877, e la radio, riconducibile agli esperimenti degli anni Novanta dell'Ottocento di Guglielmo Marconi e Aleksandr Stepanovič Popov. Altri tratti distintivi, destinati a essere ereditati dalla terza fase, sono il legame con la «cultura di massa, caratterizzata dallo sviluppo del capitalismo monopolistico», la «crescente internazionalizzazione culturale, associata in particolare alla nascita dell'egemonia americana», in virtù dell'affermazione sia di nuovi contenuti musicali come il ragtime, il jazz e le canzoni della Tin Pan Alley – dal nome della strada di New York dove erano concentrate le sedi delle prime etichette musicali – sia di «nuovi metodi di produzione, pubblicitaria e distribuzione di massa»<sup>49</sup>. La terza fase, che è quella che ci interessa più da vicino, prende avvio dopo la Seconda Guerra Mondiale: «mentre sullo sfondo si sviluppa un mercato mondiale secondo una logica di “economia globale” dominata dalle multinazionali, la formazione culturale monopolistica già esistente si riconferma ma, a un altro livello, si frammenta, attraverso la nascita di una molteplicità di sottoculture passeggere»<sup>50</sup>. Nel frattempo, nel «campo tecnologico i sistemi elettronici sostituiscono quelli elettromeccanici tipici della “cultura di massa”»<sup>51</sup>.

Altri elementi caratteristici sono la germinazione di un sistema di genere derivati dall'avvento del rock'n'roll e, come abbiamo anticipato, la «combinazione di una “cultura pop”»<sup>52</sup>,

---

47. Al riguardo, peraltro, in continuità con la nota precedente, è da rimarcare che, nel momento in cui si parla di artisti di fama globale e di scuderia multinazionale, la contrapposizione tra la presunta autenticità del rock e l'esibita qualità *manufactured* del pop appare spesso più romantica che realistica: non bastano i look selvaggi, le schitarrate o i turpiloqui rap a garantire per l'immacolatezza *popular*. Piuttosto, si tratta di varianti che prefigurano un *target* di pubblico diverso da quello che ascolta *easy listening* melodico, secondo strategie di vendita che rielaborano in chiave di *marketing* le specificità subculturali: l'assunto che «Tra stile di vita e musica vige una legge di circolarità espressiva basata sull'omologia tra scelte sociali e i messaggi dei testi pop», come scrive Sibilla (2003, p. 73), rielaborando le posizioni a suo tempo sviluppate da Dick Hebdige in *Subcultures* (1979).

48. Ivi, pp. 19-20.

49. Ivi, p. 33.

50. Ivi, pp. 34-35.

51. Ivi, p. 35.

52. *Ibidem*.

nel quale l'elemento popolare si interseca con nuove strategie di mercato quali l'invenzione del *teenager* in quanto *target* primario dell'industria musicale: un inedito gruppo sociale reso riconoscibile dall'età, che spinge le pratiche di ascolto verso generi e comportamenti in grado di canalizzare musicalmente il proprio «margine di ribellione»<sup>53</sup>, come dimostra il successo del «rhythm and blues afroamericano, che presenta molti aspetti volti a connotare da una parte i sentimenti di “oppressione” e dall'altra un uso non alienato del corpo (potenzialmente sovvertitore delle discipline del lavoro capitalistico)»<sup>54</sup>.

Dato che risale al 1990, la ricostruzione storiografica di Middleton non tiene conto dello scenario degli ultimi decenni, il quale potrebbe essere descritto nei termini di un'ulteriore fase – o sottofase – digitale, caratterizzata dalla progressiva dematerializzazione dei supporti della riproduzione e dalla diffusione delle canzoni, oltre che da una estremizzazione delle modalità capitalistiche di produzione, avviatasi già negli anni Ottanta, quando ha preso corpo «una maggiore consapevolezza dell'industria stessa e del proprio potere di determinazione dei gusti del pubblico»<sup>55</sup>. In secondo luogo, non solo si riconosce un certo anglocentrismo nella prospettiva di Middleton, ma soprattutto la sua prospettiva appare, per così dire, 'pre-postcoloniale', non problematizzando l'appropriazione da parte del pubblico e degli artisti bianchi della musica nera, un fenomeno ambivalente che con ogni evidenza trentacinque anni poneva meno problemi etici di oggi<sup>56</sup>. Anche per questo conviene continuare a parlare di *popular music* anziché di musica rock o di musica pop: perché, pur riconoscendo la trazione pop/rock del periodo – in termini di modalità di produzione e diffusione e di appartenenza a una più generale cultura pop da un lato, di genere progenitore dall'altro –, un discorso impostato sulla *popular music* può meglio rendere conto dei contatti, degli scambi, persino dei 'furti' che il *mainstream* delle canzoni ha intessuto con altre forme ed aree musicali negli ultimi settanta anni.

Certo è che, a partire dall'ultima parte del Novecento, sono stati pubblicati come mai in precedenza romanzi e racconti nei quali sono presenti molteplici «citazioni di canzoni, allusioni o espliciti riferimenti»<sup>57</sup> alla *popular music* a trazione pop/rock e ai suoi rapporti con ciò che pop/rock non è. Viol menziona *The Commitments* di Roddy Doyle (1988), *High Fidelity* di Nick Hornby (1995) e *Buddha of Suburbia* di Hanif Kureishi (1993) come esempi capofila di «una tendenza generale che ha trascinato innumerevoli testi finzionali sulla sua scia»<sup>58</sup>, nella quale, sul fronte italiano, non si può non inserire Pier Vittorio Tondelli, la cui produzione presenta un fittissimo reticolato *popular*-musicale. Se invece considerassimo la *popular music* novecentesca nel suo insieme, dovremmo situare il suo ingresso nella *fiction* letteraria durante i *roaring Twenties*, ad esempio in Francis Scott Fitzgerald<sup>59</sup>, all'inizio di quello che Jason Toynebee, sulla

---

53. *Ibidem*.

54. *Ibidem*.

55. Ivi, p. 77.

56. Ad esempio, Michel Faber dedica a questo tema una cospicua sezione del suo recente *personal essay* dedicato alla musica, intervistando vari musicisti neri (cfr. FABER, *Listen*, pp. 110-164).

57. VIOL 2006, p. 11.

58. *Ibidem*.

59. Si pensi solo alla raccolta *Tales of Jazz Age* (1922), alla scena della colossale festa di *The Great Gatsby* (1925) e alle continue citazioni di canzoni in *Tender is the Night* (1934).

scorta di Eric Hobsbawm, ha chiamato «secolo breve della *popular music*»<sup>60</sup>, avviatosi nel 1921 con le prime trasmissioni radiofoniche della BBC e terminato, nella visione apocalittica – o semplicemente retromane – di Simon Firth, alla fine degli anni Ottanta<sup>61</sup>. Ma forse la *popular music* ha semplicemente mutato l'intreccio di un racconto sociale che appartiene adesso a generazioni ormai indifferenti alle abitudini musicali del Novecento.

#### PER UNA TEMATICA MUSICOLETTERARIA

Una volta circoscritto, sul versante culturale, l'oggetto delle tematizzazioni, la rappresentazione della *popular music* non di meno è caratterizzata da una dimensione intermediale, per comprendere la quale conviene rifarsi all'approccio teorico di Werner Wolf, lo studioso tedesco che alla fine degli anni Novanta ha avuto l'intuizione di collegare gli studi musico-letterari all'intermedialità. Wolf, concentrato sul «reciproco scambio tra musica e letteratura, due mezzi espressivi e comunicativi (*media*) diversi tra loro, ma capaci di contaminarsi potenziandosi vicendevolmente»<sup>62</sup>, ha posto le basi del suo discorso nel volume *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* del 1999, ma è in seguito più volte tornato sulla sua tipologia per perfezionarla, ad esempio in un denso saggio del 2008 dal titolo *Relations Between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality*, al quale farò soprattutto riferimento.

Secondo Wolf, i rapporti intermediali di letteratura e musica possono essere suddivisi in due categorie: la *extracompositional intermediality* e la *intracompositional intermediality*. La prima, alla quale possiamo riferirci nei termini di 'intermedialità esterna' o 'indiretta', raggruppa fenomeni di combinazione di elementi mediali esterni ai processi compositivi, come accade nelle pratiche culturali della transmedialità e della trasposizione. Con quest'ultima Wolf si riferisce alla traduzione di un testo di un certo *medium* in un testo appartenente a un altro, ad esempio di un'opera letteraria in un'opera lirica, senza che ci sia una commistione nel testo trasposto di elementi del «medium fonte» e del «medium obiettivo»<sup>63</sup>. Nel caso della transmedialità, lo studioso ha invece in mente la ricorrenza di elementi formali e/o contenutistici in più *media*, ad esempio di tratti strutturali come la narratività, comune sia alla letteratura che alla musica, oppure di temi di lunga durata come l'espressione delle passioni. Parlando invece dell'«intermedialità interna» o 'diretta', Wolf si riferisce alle relazioni intermediali in senso stretto, nelle quali l'intreccio di modalità di *media* diversi ha luogo nelle singole opere prese in esame in virtù di una precisa strategia compositiva. Due sono le grandi famiglie intermediali considerate in questo ambito: la plurimedialità o, con termine più diffuso, multimedialità, quando un'opera contiene al suo interno elementi ascrivibili a più *media*, come ad esempio l'opera lirica – o la poesia sonora, potremmo aggiungere –, e il riferimento intermediale, quando invece un'opera contiene un riferimento a un altro *medium* che può essere esplicito o implicito.

---

60. Citato in SIBILLA 2003.

61. Cfr. FRITH 1990.

62. RUSSI 2005, pp. 19-20.

63. WOLF 2008, p. 140.



Il riferimento esplicito riguarda, secondo Wolf, i soli testi verbali, in quanto l'esplicitezza è legata al codice linguistico: «In linea di principio, esso si dà ogni volta che un altro *medium* (o un'opera prodotta in un altro *medium*) è menzionata o discussa ('tematizzata')»<sup>64</sup>, come accade con «le rappresentazioni di altri *media*, come pittori o musicisti come personaggi in un romanzo»<sup>65</sup>. Il riferimento implicito può essere invece di tre tipi. Innanzitutto, un'opera può inscenare una riproduzione (parziale) dell'altro *medium* o di un'opera appartenente a tale *medium*, come accade nel caso di «un romanzo che contiene una citazione del testo di una canzone molto conosciuta, in modo da presentare l'intera canzone (inclusa la musica) all'orecchio interno del lettore»<sup>66</sup>. In secondo luogo, nel caso dell'evocazione, si possono imitare «gli effetti di un altro *medium* o di un artefatto appartenente a un altro *medium* attraverso i mezzi esclusivi del *medium*»<sup>67</sup> in cui il riferimento è presente, come quando un testo narrativo «evoca una composizione musicale nell'orecchio interno del lettore descrivendone gli effetti su certi personaggi»<sup>68</sup>, nei termini di *ekphrasis* musicale o di una insistenza sulle «reazioni emotive o sulle immagini»<sup>69</sup> suscitate dalla musica, come nel già menzionato *The String Quartet* di Virginia Woolf. Infine, si può assistere a una imitazione formale, quando un *medium* cerca di emulare tratti tipici di un altro, attraverso ad esempio, in letteratura, effetti sonori e fonosimbolici, come mostra esemplarmente un altro maestro del modernismo come James Joyce nel capitolo *Sirene* dell'*Ulisse*.

Come si può notare, Wolf contempla un panorama musico-letterario prevalentemente colto e *high brow* nel quale le componenti *popular* rimangono perlopiù marginali. Ciononostante, la tipologia da lui proposta contribuisce a legittimare la qualità intermediale di una ricerca incentrata sulle rappresentazioni narrative della *popular music*, *in primis* per ciò che concerne l'intermedialità interna ai processi compositivi e, in special modo, i riferimenti espliciti e impliciti al *medium* musicale, laddove la multimedialità fuoriesce dall'orizzonte della musica rappresentata nei testi narrativi. Nel caso dei riferimenti espliciti, Wolf pensa soprattutto ai *music makers*, ma si possono aggiungere, in chiave *popular*, anche tutti gli attori che contribuiscono alla produzione delle canzoni. L'esplicita tematizzazione delle canzoni non si esaurisce tuttavia nella rappresentazione di personaggi che a vario titolo creano musica; in questo ambito si possono inserire anche fenomeni della ricezione come le discussioni fra personaggi appassionati, i commenti di personaggi che scrivono professionalmente di musica, le situazioni di ascolto personale o collettivo di musica, a casa o a un concerto. Da questo punto di vista, il riferimento esplicito si intreccia con l'evocazione della musica, che Wolf considera un tipo di riferimento implicito: nella misura in cui un personaggio che parla di una canzone descrive anche le sensazioni provate nell'ascoltarlo, oppure se la voce narrante, dopo aver presentato le canzoni che un personaggio ascolta, si dedica a rappresentare le sue reazioni nell'ascolto. A loro volta, tali riferimenti si intersecano con quella che Wolf definisce come citazione, in grado di stimolare l'orecchio interno di chi legge: di solito, la citazione di un titolo o di parti del testo, molto più raramente di un pentagramma o di una trascrizione di elementi musicali della canzone.

---

64. Ivi, p. 141.

65. *Ibidem*.

66. Ivi, p. 142.

67. *Ibidem*.

68. Ivi, p. 143.

69. *Ibidem*.

Molte di queste opzioni di rappresentazione sono presenti, come si è visto, in *A Visit from the Goon Squad*, con l'avvertenza, per così dire, che anche quelli che Wolf si limita a chiamare riferimenti costituiscono di fatto, dal punto di vista di uno studio comparatistico, modalità di tematizzazione. Detto altrimenti, i vari riferimenti, sia espliciti che impliciti, contribuiscono alla rete tematica della *popular music*, con la dovuta differenziazione dei fenomeni relativi all'imitazione, che concerne più un piano strutturale-formale, come il modello sincopato del *be bop* nella scrittura della Beat Generation<sup>70</sup> o il «fattore P»<sup>71</sup> con cui il giovane Tiziano Scarpa si riferiva al punk come modello di scrittura giovanile degli anni Novanta, ma anche la struttura ad album del romanzo di Egan. Al contempo, il focus sugli aspetti tematici dell'intermedialità intracompositiva non esclude che non sia possibile ragionare in termini di trasposizione o transmedialità. Da una parte, possono darsi romanzi o racconti che derivano da una canzone, come *The 1963/1982 Girl from Ipanema* (1982) e *Norwegian Wood* (1988) di Murakami Haruki, anche se più in termini di *mood* narrativo adombrato dal titolo o di una memoria associata al brano che non in una stingente corrispondenza di canzone e intreccio; dall'altra, la stessa rappresentazione della musica può essere considerata un macrotema transmediale le cui radici si perdono nella più remota antichità, fino ad Achille che suona davanti a Patroclo nel Libro IX dell'*Iliade*.

In conclusione, perlomeno di questo articolo, l'auspicio è che mettere a fuoco la componente intermediale di una ricerca sulle rappresentazioni narrative della *popular music* susciti maggiore attenzione nei confronti delle relazioni intermediali che, per tornare alla tipologia offerta da Schröter, differiscono dal più appariscente modello dell'intermedialità sintetica, in cui si dà una «fusione di diversi *media* dentro un nuovo *medium* – l'*intermedium* – che si suppone sia qualcosa in più della somma delle sue parti»<sup>72</sup>. L'intermedialità può darsi anche nella forma di riferimenti che configurano una «intermedialità trasformativa»<sup>73</sup>, contraddistinta da una compresenza concettuale anziché materiale del *medium* rappresentato, tali da sollecitare l'immaginazione del pubblico piuttosto che la sua percezione. Detto altrimenti, siamo pienamente nell'ambito di quella che potremmo definire *popular music ficta*, che risuona nei libri come fosse suonata.

---

70. Cfr. BEVILACQUA 1999, HOPKINS 2005.

71. SCARPA 2000, p. 60.

72. SCHRÖTER 2012, p. 16.

73. Ivi, p. 26.

## ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ADORNO 2004 = T.W. Adorno, *Sulla popular music*, a cura di M. Santoro, Roma 2004.
- AMERIKA 1993 = M. Amerika, *Avant-Pop Manifesto*, <https://www.altx.com/manifestos/avant.pop.manifesto.html>
- ANTONELLI 2010 = G. Antonelli, *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato*, Bologna 2010.
- BACHLEITNER - WERNER 2022 = *Popular Music and the Poetics of Self in Fiction*, edited by Norbert Bachleitner - Juliane Werner, Leiden-Boston 2022.
- BENSON 2006 = S. Benson, *Literary Music. Writing Music in Contemporary Fiction*, Burlington, 2006.
- BERTÈ, *Traslocando* = L. Bertè, *Traslocando. È andata così*, Milano 2015.
- BEVILACQUA 1999 = E. Bevilacqua, *Beat & Be Bop. Jack Kerouac, la musica e le parole della Beat Generation*, Torino 1999.
- BERNARDONI - ROSSI 2022 = V. Bernardoni - L.C. Rossi, *Letteratura, musica, poesia. Scambi e corrispondenze fra Otto e Novecento*, Roma 2022.
- BREGA 2012 = M.G. Brega, *L'estetizzazione del quotidiano. Dall'Ars and Craft all'Art Design*, Milano-Udine 2012.
- BURROUGHS, *Naked Lunch* = W.S. Burroughs, *Naked Lunch: The Restored Text*, ed. James Grauerholz and Barry Miles, with an introduction by J.G. Ballard, New York 2005.
- CALABRETTO 2019 = R. Calabretto, *Pasolini e la musica*, Pordenone 2019.
- CARDINI - SIBILLA 2019 = D. Cardini - G. Sibilla, "Play it again". *Forme e modelli narrativi della canzone pop nelle serie tv*, in *Nuove narrazioni mediali. Musica, immagine, racconto*, a cura di F. Vittorini, Bologna 2019: 19-48.
- CARRETTA 2019 = S. Carretta, *Il romanzo a variazioni*, Milano-Udine 2019.
- CARROL - HANSEN 2014 = *Litpop. Writing and Popular Music*, edited by Rachel Carrol - Adam Hansen, New York 2014.
- CARUSI P. 2021 = P. Carusi, *Storia, popular music e immaginario. Un melting pot interdisciplinare*, in *Note tricolori. La storia dell'Italia contemporanea nella popular music*, a cura di P. Carusi - M. Merluzzi, Pisa 2021: 13-27.
- CIABATTARI 2017 = J. Ciabattari, *Jennifer Egan Interview, A Visit from the Goon Squad*, in «Daily Beast», 14.7.2017, <https://www.thedailybeast.com/jennifer-egan-interview-a-visit-from-the-goon-squad>.
- CIABATTONI 2016 = F. Ciabattani, *La citazione è un sintomo d'amore. Cantautori italiani e memoria letteraria*, Roma 2016.
- CIOMPI - FERRARI - GIOVANNELLI 2018 = *Interconnecting Music and the Literary Word*, edited by F. Ciompi - R. Ferrari - L. Giovannelli, Cambridge 2018.
- CONCA 2018 = L. Conca, *Rock Lit. Musica e letteratura: legami, intrecci, visioni*, Roma 2018.
- CORTI 1982 = M. Corti, *Parola di rock*, in *Alfabeta*, I, n. 34, 1982: 3-4.

STUDIARE LA *POPULAR MUSIC* NELLA NARRATIVA CONTEMPORANEA.  
UNA PROSPETTIVA INTERDISCIPLINARE

- DEI 2018 = F. Dei, *Cultura popolare in Italia. Da Gramsci all'Unesco*, Bologna 2018.
- DE MAURO 1977 = T. De Mauro, *Note sulla lingua dei Cantautori dopo la rivoluzione degli anni '60, in C'era una volta una gatta. I cantautori degli anni '60*, a cura di G. Borgna, S. Dessì, Roma 1977: 39-40.
- DE ROSA - SIMONETTI 2003: F. De Rosa - G. Simonetti, "Innovazione linguistica e visione del mondo nella canzone di consumo degli ultimi anni. Il caso degli 883", in *Contemporanea*, I, 2003: 115-140.
- DESSÌ 1976 = S. Dessì, *Quel che occorre è il metodo della brezza e della rugiada*, in *Cercando un altro Egitto. Canzonettiere ad uso delle giovani e giovanissime generazioni*, Roma 1976.
- DI STEFANO 2018 = E. Di Stefano, *Che cos'è l'estetica quotidiana*, Roma 2018.
- DONADIO - GIANNOTTI 1996 = F. Donadio - M. Giannotti, *Teddy-boys rockettari e cyberpunk. Tipi mode e manie del teenager italiano dagli anni Cinquanta a oggi*, Roma 1996.
- DURKIN - DAYAN - ENGLUND - CLAUSIUS 2024 = *The Routledge Companion to Music and Modern Literature*, edited by R. Durkin - P. Dayan - A. Englund - K. Clausius, New York 2024.
- ECO 2013 = U. Eco, *Le canzoni di consumo*, in *Apocalittici e integrati* (1964), Milano 2013: 275-294.
- EGAN, *A Visit* = J. Egan, *A Visit from the Goon Squad* (2010), New York 2011.
- FABER, *Listen* = M. Faber, *Listen. On Music, Sound and Us*, Edinburgh-London 2023.
- FABBRI 2008 = F. Fabbri, *Perché la chiamiamo popular music?* (2001), in *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Milano 2008: 17-18.
- FERRANTE, *L'amica geniale* = E. Ferrante, *L'amica geniale*, Roma 2011.
- FERRARI 2014 = *Politica e protesta in musica. Da Cantacronache a Ivano Fossati*, Milano 2014.
- FRITH 1990 = S. Frith, *Il rock è finito*, Torino 1990 (ed. or. *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*, New York 1988).
- HERTZ - ROESSNER 2014 = *Write in Tune. Contemporary Music in Fiction*, edited by E. Hertz - J. Roessner, London 2014.
- HOPKINS 2005 = D. Hopkins, "To Be or Not to Bop: Jack Kerouac's *On the Road* and the Culture of Bebop and Rhythm 'n' Blues", in *Popular Music*, XXIV, 2, 2005: 279-86.
- ISTVANDITY 2019 = L. Istvandy, *The Lifetime Soundtrack. Music and Autobiographical Memory*, Bristol 2019.
- LICODEI 2014 = P. Licodei, *Ascolti d'autore. La narrativa contemporanea e la musica. Interviste a venticinque scrittori*, Giulianova (Te) 2014.
- LINO 2020 = M. Lino, "Preface: De-Marging Methodologies, Blurring Media-Texts", in *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition*, edited by H.-J. Backe, M. Fusillo, M. Lino, in *Between. Journal of the Italian Association for the Theory and Comparative History of Literature*, X, n. 10, 2020, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/4424/4531>.
- LOMBARDI VALLAURI 2019 = S. Lombardi Vallauri, *La narrazione timbrica: il contributo del sound design alla costruzione del racconto audiovisivo*, in *Nuove narrazioni medialità. Musica, immagine, racconto*, a cura di F. Vittorini, Bologna 2019: 49-62.

- MARTINO 2015 = P. Martino, *Note sui rapporti tra letteratura e musica in ambito anglofono*, in *Word and Music. Studi sui rapporti tra letteratura e musica in ambito anglofono*, a cura di P. Martino, Roma 2015: 7-23.
- MENNELLA BETTINO 2016 = D. Mennella Bettino, *Miti pop. Il mito classico nella popular music dagli anni Cinquanta a oggi*, Roma 2016.
- MIDDLETON 2001 = R. Middleton, *Studiare la popular music*, Milano, 2001 (ed. or. *Studying the Popular Music*, Buckingham 1990).
- MORRISON 2020 = S.A. Morrison, *Dancefloor Driven Literature. The Rave Scene in Fiction*, New York-Londra-Dublino 2020.
- NANNINI, *Cazzi miei* = G. Nannini, *Cazzi miei*, Milano 2016.
- PANTALEI 2016 = G.C. Pantalei, *Poesia in forma di rock. Letteratura italiana e musica angloamericana*, Prefazione di C. e P. Verdone, Roma 2016
- PATERNOSTRO - CAPITUMMINO 2023 = G. Paternostro - E. Caputummino, *La lingua della canzone italiana*, Firenze 2023.
- POLESE 2005 = *La musica che abbiamo attraversato*, a cura di R. Polese, Parma 2005.
- PORCIANI 2008 = E. Porciani, *Dal Leitmotiv al sample. Colonne sonore e insonore della postmodernità* (2003), *Le voci del testo. Identità letteraria e differenza culturale*, Soveria Mannelli (CZ) 2008.
- PORCIANI 2011 = E. Porciani, "Il rock, la morte e il diavolo nel romanzo della popstar", in *Oblio. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca*, I, nn. 2-3, 2011: 36-53, <https://www.progettoblio.com/porciani-il-rock-la-morte-e-il-diavolo-nel-romanzo-della-popstar>.
- PORCIANI 2014 = E. Porciani, *Milano, teddy boys e rock'n'roll. "La Nebbiosa" di Pier Paolo Pasolini*, in *Intra et Extra Moenia. Sguardi sulla città fra antico e moderno*, a cura di R. Cioffi, G. Pignatelli, Napoli 2014: 133-140.
- PORCIANI E.. 2021 = *Canzoni, pensieri e parole. Sulla rappresentazione della popular music nella narrativa italiana*, in *Note tricolori. La storia dell'Italia contemporanea nella popular music*, a cura di P. Carusi - M. Merluzzi, Pisa 2021: 291-307.
- PRAVO, *La cambio io* = P. Pravo, *La cambio io la vita che... Tutta la mia storia*, Torino 2017.
- REYNOLDS 2017 = S. Reynolds, *Retromania. Musica, cultura pop e la nostra ossessione per il passato*, Roma, 2017 (ed. or. *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York 2011).
- RIZZUTI 2019 = M. Rizzuti, "Ascoltare la seduzione, vedere la gelosia. Racconto delle passioni in musica: *The Phantom of the Opera* e *Moulin Rouge!*", in *Nuove narrazioni mediali. Musica, immagine, racconto*, a cura di F. Vittorini, Bologna 2019: 65-82.
- RUSSI 2005 = R. Russi, *Letteratura e musica*, Roma 2005.
- SCARPA 2000 = T. Scarpa, *Cos'è questo fracasso*, Torino 2000.
- SCHAFFER 1994 = R.M. Schaffer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977), Rochester 1994.
- SCHRÖTER 2012 = J. Schröter, *Four Models of Intermediality*, in *Travels in Intermediality: ReBlurring the Boundaries*, edited by B. Herzogenrath, Hannover 2012: 15-36.



STUDIARE LA *POPULAR MUSIC* NELLA NARRATIVA CONTEMPORANEA.  
UNA PROSPETTIVA INTERDISCIPLINARE

- SIBILLA 2003 = G. Sibilla, *I linguaggi della musica pop*, Milano 2003.
- SIBILLA 2024 = G. Sibilla, *L'industria della canzone*, Bari-Roma 2024.
- SMYTH 2008 = G. Smyth, *Music in Contemporary British Fiction*, Londra 2008.
- SNAITH 2020 = *Sounds and Literature*, edited by A. Snaith, Cambridge 2020.
- SPAMPINATO 2022 = S. Spampinato, "Contro la «musica gastronomica». Il modello brechtiano, i Cantacronache e la canzone popolare in Italia", in *Allegoria. Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca*, XXXIV, n. 85, 2022: 174-193.
- STEFANINI - ZOPPAS 2018 = M. Stefanini - M. Zoppas, *Da Omero al rock. Quando la letteratura incontra la canzone*, Palermo 2018.
- TAVELLA 2023 = C. Tavella, «Con un piede sulle note e l'altro sulle parole». *Sguardi incrociati tra letteratura e musica*, Alessandria 2023.
- TOMATIS 2019 = J. Tomatis, *Storia culturale della canzone italiana*, Milano 2019.
- VIOL 2006 = C.-U. Viol, *Jukebooks. Contemporary British Fiction, Popular Music, and Cultural Value*, Heildberg 2006.
- VITTORINI 2019 = F. Vittorini, *Questioni di intermedialità. Un'introduzione*, in *Nuove narrazioni mediali. Musica, immagine, racconto*, a cura di F. Vittorini, Bologna 2019: 7-16.
- WOLF 2008 = W. Wolf, *Relations Between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality*, in *Comparative Literature: Sharing Knowledge for Preserving Cultural Diversity. Encyclopedia of Life Support Systems (EOLSS)*, edited by L. Block de Behar, P. Mildonian, J.-M. Djian, D. Kadir, A. Knauth, D. Romero Lopez, M. Seligmann Silva, New York 2008: 133-155.
- ZULIANI 2019 = L. Zuliani, *L'italiano della canzone*, Roma 2019.