

I generi da Aristotele a Yahoo! Possiamo farne a meno?

Relazione presentata al convegno "Popular music, società e comunicazione", Dipartimento di Sociologia e Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione, Università di Roma "La Sapienza", Roma, 6 dicembre 2000.

Il vostro tempo è scaduto

Qualche tempo fa ho avuto occasione di conversare alla radio con Alberto Basso, uno dei più eminenti musicologi italiani. L'argomento era – naturalmente – Johann Sebastian Bach, in riferimento alla pubblicazione di un libro sull' *Arte della fuga* (Dentler, 2000) che Basso aveva cortesemente accettato di presentare. A un certo punto, pensando di fare cosa gradita a una parte degli ascoltatori, ho ricordato che *L'Arte della fuga* è l'ultima opera di Bach, aggiungendo che questa è una cosa che tutti dovrebbero sapere, se nelle scuole italiane si insegnasse un minimo di storia della musica. L'ho fatto anche riferendomi al libro di cui si stava parlando, che rivedeva criticamente e contestava l'opinione comune che la mancanza di indicazioni sull'originale in bella copia di Bach (e perfino di un titolo, che fu dato dal figlio Carl Philip Emmanuel) potesse essere dovuta al carattere incompiuto

dell' "ultima opera" del compositore.

Ci si può immaginare il mio imbarazzo quando, poco più avanti nella conversazione, Basso – rifacendosi a studi basati anche sull'esame della filigrana delle diverse carte – ha annunciato che di fatto *Die Kunst der Fuge* non solo fu iniziata vari anni prima della morte (il che si sapeva), ma comunque non è l'ultima opera alla quale Bach abbia lavorato: questo attributo spetta, semmai, alla *Messa in si minore*. Il gentilissimo musicologo non aveva nessuna intenzione di mettermi in imbarazzo: anzi, il tono della sua voce e il modo di riferire queste ricerche sembravano voler attenuare la forza conclusiva della sua affermazione, che *L'Arte della fuga* non è l'ultima opera di Bach. Sto parlando di un mio sentimento personale: pur non essendo un esperto di Bach, avevo letto con molto piacere il libro di cui stavamo parlando, conoscevo molto bene anche un altro saggio che si era occupato sotto lo stesso profilo (la costruzione matematica, le influenze pitagoriche) delle *Variazioni Goldberg* (Bizzi, 1982: per inciso, il libro sull' *Arte della fuga* non lo riportava in bibliografia), e ritenevo di avere una conoscenza discreta dell'opera e dell'influenza di Bach sulla musica che l'avrebbe seguito: non esclusa la citazione del corale BWV 645 (*Wachet auf, ruft uns die Stimme*) nella linea dell'organo di *A Whiter Shade Of Pale*, e quel pezzo fondamentale dei Residents, *Bach Is Dead*. Ma, nonostante tutto, avevo detto una sciocchezza, ed ero stato colto in fallo da uno dei maggiori esperti sull'argomento.

Non importa che poi, tornato a casa, abbia potuto verificare che non solo opere divulgative, ma testi di consultazione di vario livello (da varie storie della musica, alla *Garzantina*, al *Dizionario Utet* nel quale la voce Bach è curata da Alfred Dürr e dallo stesso Alberto Basso, fino al mitico *Grove*) quando non indicano espressamente che *L'Arte della fuga* fu proprio l'ultima opera di Bach, non dicono comunque nulla che possa far ritenere il contrario. Per avere quell'informazione che Basso mi comunicava in diretta radiofonica, avrei dovuto leggere quegli studi specialistici che lui citava, o forse il secondo volume del suo *Frau Musika* (Basso, 1983: dove però si dice che "la *Messa in si minore*" sarebbe "nella sua definitiva sistemazione contemporanea all' *Arte della fuga*"). Quello che conta è la convinzione che quando ci si

occupa di un campo della conoscenza, o – in musica – di un repertorio, di un genere, di un autore col quale non si ha la massima familiarità, sarebbe meglio evitare le affermazioni che pretendano di essere apodittiche: sarebbe meglio evitarle del tutto, è chiaro, ma nel mio caso (pur con tutte le attenuanti che ho appena citato) avrei potuto fare a meno di mostrarmi tanto sicuro, soprattutto in presenza di una persona che a quegli studi ha dedicato la propria vita.

Purtroppo, non mi risulta che questi scrupoli siano molto diffusi, forse soprattutto tra i musicologi. Negli ultimi tempi mi è capitato varie volte di assistere a discussioni – e varie altre mi sono state riferite – in cui musicologi che non si occupano abitualmente di popular music, anzi, che con essa hanno una familiarità di gran lunga inferiore alla mia con Bach (sia per quanto riguarda la conoscenza degli studi che, perfino, della musica stessa) si sono lanciati in teorizzazioni sconclusionate, in affermazioni talmente infondate che il mio imbarazzo per *L'Arte della fuga* diventa veramente ridicolo. Spesso vicini alla soglia del ridicolo, invece, sono loro. Quando non sostengono di evitare di leggere gli studi sulla popular music per paura di incappare in qualche panegirico per fan (questo è, ovviamente, un problema vero), quando non ti invitano a segnalargli i libri che val la pena di leggere (come se io chiedessi ad Alberto Basso di telefonarmi ogni volta che esce un nuovo contributo sulla filigrana delle carte che Bach usava a Lipsia nel 1749-50), sciorinano nei dibattiti la loro conoscenza di uno dei pochi saggi che si sono presi la briga di considerare, magari vecchio di qualche lustro. Così, allibiti, dopo aver partecipato a convegni internazionali, dibattiti su liste di discussione, letto e scritto saggi, libri e voci di enciclopedie, curato bibliografie, supervisionato tesi di laurea, fatte ricerche su campioni rappresentativi, discusso con musicisti, dopo aver considerato e soppesato per quella che ormai è quasi la maggior parte della nostra vita i limiti, i contesti e le modalità in cui si può dire che la popular music o almeno alcuni suoi sottogeneri siano oggetto di attenzione estetica (citando da Jakobson e Mukarovsky fino a Tagg e Moore), dobbiamo sentirci dire da uno di questi musicologi senza aggettivo – perché un musicologo popular è un musicologo popular, un musicologo che si occupa di musiche etniche

è un etnomusicologo, ma uno che conosce solo il repertorio eu-rocolto ed è autorizzato a non sapere nulla di jazz, di rock, di musica colta indiana o araba, o medioevale o elettronica rimane comunque un musicologo tout court – ecco, ci dobbiamo sentir dire in un’aula di università che il consumo della popular music non è di natura estetica. E chi l’ha detto? Un sociologo, in un libro degli anni Settanta pubblicato in Italia nell’82. Questo, per il nostro musicologo sarebbe un giudizio definitivo. E intendiamoci, non sto rinfocolando la polemica tra musicologi popular e sociologi (specialmente in questo contesto), anche se mi è parsa sempre sospetta questa spartizione preventiva dei campi di studio, come se si dicesse: la popular music non ha nessun interesse estetico, quindi musicologico (e non viene nessun dubbio che questo “quindi” celi un abisso epistemologico?), e perciò ci si guardi bene dall’introdurne lo studio negli istituti di storia della musica e di musicologia; e contemporaneamente sia chiaro che gli unici strumenti possibili per occuparci di questi repertori sono quelli della sociologia, così per favore, musicologi popular, non andate a rompere le scatole nemmeno lì.

Fra pochi mesi saranno passati vent’anni dalla prima conferenza internazionale di studi sulla popular music (Amsterdam, 1981) e dalla fondazione della IASPM. Vent’anni che non sono passati invano, se si guarda alla mole di lavori pubblicati, all’esistenza di centri di ricerca e studio interamente dedicati, e soprattutto ad alcuni capisaldi teorici che sembrano capaci di reggere a validissimi per quanto ostinati tentativi di falsificazione. Se le teorie sono reti, e chi le butta pesca (i versi di Novalis citati da Popper in capo alla sua *Logica della scoperta scientifica*), gli studiosi di popular music di reti ne hanno buttate, eccome. Per farsi un’idea delle modalità di un possibile rapporto estetico con la popular music il nostro collega (mi permetto rispettosamente di chiamarlo così) avrebbe potuto dare un’occhiata all’ottantina di pagine fitte di esempi musicali che Philip Tagg ha dedicato (nel 1981!) all’analisi musematica della canzone degli Abba *Fernando*: un classico in tutto il mondo, altrettanto stagionato dello studio sociologico che ama citare, e anche questo disponibile (pur se solo da sei anni) in edizione italiana (Tagg, 1994).

In questi vent’anni chi si occupa di studi sulla popular music

ha mostrato – credo che lo si possa unanimemente riconoscere – un atteggiamento di grande disponibilità e umiltà, che nei confronti della musicologia tradizionale, quella che si occupa del repertorio eurocolto scritto, grosso modo fra il Cinquecento e il Novecento, si è tradotto nel sollevare timidamente il problema di come mai argomenti di vitale importanza per quello stesso repertorio fossero così poco studiati: l'improvvisazione, il rapporto con le fonti orali, la questione dei generi e del pubblico, e – da Edison in poi – il disco e i media. Una disponibilità e un desiderio di progredire insieme che si sono tradotti in ottime relazioni istituzionali, testimoniate dalla partecipazione a iniziative comuni come le conferenze internazionali sull'analisi musicale, o in gruppi di studio trasversali come il GATM, e precorse dall'ampio spazio dedicato alla popular music in riviste musicologiche come "Musica/Realtà". D'altra parte, però, non si può fare a meno di notare che a fronte di centri come quello di Berlino o di Liverpool, e ai numerosissimi insegnamenti universitari collegati a studi sulla popular music in molti paesi del mondo, in Italia possiamo considerare un numero di cattedre per le quali sono sufficienti le dita di una sola mano, mentre l'atteggiamento di una parte non trascurabile del mondo accademico è quello che ho appena riferito. Ebbene, nel frattempo *noi* (sto parlando collettivamente di chi si occupa seriamente di popular music, da vent'anni a questa parte: personalmente mi metto in un angolo) abbiamo studiato l'improvvisazione, *noi* abbiamo studiato le fonti orali, *noi* abbiamo elaborato teorie sui generi e il pubblico, *noi* abbiamo riflettuto sui valori estetici e sociali della cosiddetta riproduzione del suono: problemi dei quali ora, svegliandosi da un lungo torpore, quella parte del mondo accademico constata l'esistenza. Credo che sia mio compito (soprattutto ora, che non ricopro più una carica istituzionale nella IASPM, dopo essere stato uno di quelli che l'hanno costruita) che il tempo della timida riverenza, e dello svillaneggiamento superbo in cambio, è definitivamente scaduto. Cari colleghi musicologi senza aggettivi, d'ora in poi non lasceremo più passare le leggerezze e le superficialità, che finora abbiamo accettato come un segno di interesse ai nostri studi. Chi si alzerà a dire cose non vere sul nostro campo, qualunque sia la sua autorevolezza in quello suo proprio,

troverà la nostra opposizione. Personalmente mi impegno ad alzarmi e a dire: “È falso”, come ho già fatto, e a usare gli aggettivi appropriati, indirizzandoli a chi si permette di contrabbandare informazioni scorrette e teorie falsificate contando sulla scarsa familiarità del pubblico con gli argomenti discussi. Anche se, lo prometto con altrettanta fermezza, continuerò a essere gentile e tollerante come il grande Alberto Basso ogni volta che riconoscerò la buona fede.

La legge e i generi

La buona fede sembra una merce rara, anche nei rapporti tra musica “colta” e popular music. Chi è attento a queste cose, in Italia, ha avuto varie occasioni di constatarlo, negli ultimi tempi. Il contesto è quello della formulazione della nuova legge sul finanziamento delle attività musicali, che per la prima volta prevede fondi a disposizione della cosiddetta “musica popolare contemporanea”: ma non voglio annoiare ascoltatori e lettori (alcuni dei quali non italiani) con le polemiche sugli “assalti alle diligenze” e sugli attacchi agli studi sulla popular music troppo evidentemente strumentali, improntati al timore che una credibilità scientifica di quegli studi darebbe fiato ai sostenitori di quell'erogazione di fondi. Del resto, purtroppo, queste cose sono vere: mi è capitato di ricevere richieste di possibili corsi e seminari, mai realizzati, da parte di enti che poi hanno speso il mio nome perché una loro richiesta di finanziamento avesse maggiore peso. Quale peso non saprei: mi occupo di queste cose da un certo tempo, ma non ho mai pensato di essere abbastanza conosciuto da permettere a qualcuno di ottenere favori speciali facendo il mio nome, come se mi chiamassi Picone. Fatto sta che il dirigente della SIAE sulla cui scrivania quella pratica era arrivata, sapeva benissimo chi ero e mi chiamò per avere notizie. Non è una scena da *Ombre rosse*, ma l'assalto alla diligenza era pienamente in corso, e ben prima di quanto il maestro Berio paventasse.

Vorrei occuparmi, invece, di teoria. Durante uno dei numerosi convegni sulla nuova legge sulla musica, feci notare con argomentazioni che posso solo riassumere brevemente che l'im-

pianto della legge dal punto di vista dei generi musicali era debole e si prestava a interpretazioni distorte. Non sarebbe stato un problema se il testo non avesse contenuto nessun riferimento a generi; conteneva invece numerosi riferimenti ad alcuni di essi, specialmente attraverso il ricorso ad un costrutto (“attività musicali liriche e concertistiche”) che per il suo impiego in un articolo discriminante e strategico rischiava addirittura di rendere la nuova legge più restrittiva della vecchia legge Corona. Sostenni che sarebbe stata opportuna una premessa che eliminasse qualsiasi discriminazione gerarchica fra generi, e che specificasse con più attenzione e aderenza allo stato dei fatti i generi sui quali la legge avrebbe esercitato la sua attività disciplinatrice. Non dissi – anche perché pensavo che fosse una nozione implicita nell’invito che avevo ricevuto – che mi occupavo di generi musicali e delle loro definizioni da un bel po’ (vedere Fabbri 1981, 1982a, 1982b, 1983, 1985, 1989, 1996, 1998, 2000a, 2000b). Questi argomenti furono ripetuti e articolati con precisione in una lettera pubblicata su “Musica”. La risposta di Oberdan Forlenza, importante funzionario ministeriale che aveva curato la redazione del testo dell’attesissimo provvedimento praticamente da solo, arrivò in un dibattito radiofonico, e fu: “I generi non si definiscono per legge”. Fatto sta che la legge contiene – se non delle definizioni vere e proprie – il riconoscimento dell’esistenza di alcuni generi specifici, il che corrisponde (come dimostrerò meglio più avanti) a una definizione. Oltre alle “attività musicali liriche e concertistiche” appare la “musica popolare contemporanea”, e su quest’ultimo termine vorrei soffermarmi.

Luciano Berio l’ha definito letteralmente “imbecille”, epiteto e tono sui quali dissento radicalmente. È invece una soluzione possibile e ragionevole al vecchio problema della traduzione italiana di “popular music”, che la comunità degli studiosi ha considerato con attenzione e anche usato, molti anni fa. Decidendo poi di fare diversamente. Chi vuole può rileggersi gli atti della Conferenza IASPM di Reggio Emilia del 1983 (Fabbri, 1985), e riconsiderare i motivi per cui quella stessa conferenza (atti compresi) venne intitolata *What Is Popular Music?* anche per il pubblico italiano. O chiedersi perché il libro di Richard Middleton (*Studying Popular Music*) sia stato pubblicato da Feltrinelli come

Studiare la popular music (Middleton, 1994), e perché il libro con gli scritti di Philip Tagg curato da Roberto Agostini e Luca Marconi (Tagg, 1994) si intitoli *Popular music. Da Kojak al Rave*, e non *Musica popolare contemporanea. Da Kojak al Rave*. E il convegno per il quale ho scritto queste note, come si intitola? Detto brevemente, “musica popolare” è da troppo tempo patrimonio degli etnomusicologi (anche nel senso comune) perché se ne possa cambiare l’accezione con un giudizio semiotico, per quanto autorevole (si veda anche Ala e Fabbri, 1982). A orecchio (ma l’orecchio è fondamentale, in questo campo) “musica popolare contemporanea” può essere il revival della pizzica nel Salento, non Eros Ramazzotti, non la Italian Instabile Orchestra, non Paolo Angeli e la sua chitarra sarda modificata, non gli Osatura, e questo è un vero guaio perché sempre a orecchio tutti quelli che ho citato (escluso Ramazzotti, che non ne ha bisogno) sarebbero i più naturali destinatari di una legge che non finanzia solo le “attività liriche e concertistiche”. E poi, al di fuori della cerchia di chi ha scritto la legge e ne sostiene la parte così intitolata, nessuno usa la dizione “musica popolare contemporanea”. Immaginatevi la più classica delle conversazioni da treno: “Lei cosa fa?” “Studio musica” “Che genere di musica?” “Musica popolare contemporanea”. È credibile? Mi ricorda un analogo scambio di battute, pubblicato da poco in una raccolta di strafalcioni: “Signora, che lavoro fa suo marito?” “È socialmente utile”. Del resto, al fondo della scarsa attendibilità di questa come dell’altra conversazione, c’è lo stesso sound burocratico-politico. E, infine, l’estensione semantica dell’espressione, implicata dal testo della legge, è praticamente inaccettabile. Molto difficilmente oggi un jazzista (e ancor più difficilmente uno studioso del jazz) accetterebbe che la sua sia definita come popular music, anzi, la tendenza più riconoscibile – che personalmente non condivido, ma di cui prendo atto – è che il jazz sia considerato dai suoi praticanti e studiosi come una musica colta in senso abbastanza restrittivo. E se il jazz non è popular music, può forse essere “musica popolare contemporanea”?

Ma torniamo ai generi definiti per legge. “Le categorie di genere e di specie consentono di formulare classificazioni e quindi di stabilire regole generali, valide per tutti gli elementi di un in-

sieme”. Traggio questa citazione da un saggio di Jean Gaudemet, che si occupa della formazione e della diffusione del diritto romano (in Braudel, 1987, p. 171). Quindi, se vogliamo credere a questa ricostruzione, non è che i generi non si definiscano per legge: è che non si può forse nemmeno immaginare non dico una singola legge, ma l'intero diritto così come la nostra civiltà lo ha praticato (a cominciare dal diritto romano classico), senza fare ricorso a “ciò che si predica secondo l'essenza di molti che differiscono specificamente” (Aristotele, *Topici* è la definizione di “genere”). Una legge stabilisce “regole generali, valide per tutti gli elementi di un insieme”: va da sé che se l'insieme o gli insiemi che la legge vuole regolamentare sono mal definiti, la legge sarà debole e confusa. Quindi la questione non è se i generi vadano definiti per legge: è che *prima* di fare una legge sulla musica – preso atto che nella musica esistono dei generi (e se no cosa sono le “attività liriche e concertistiche” o la “musica popolare contemporanea”?) – è necessario riconoscere quali sono, come si articolano, come si organizzano, che significato ha l'esistenza di ciascuno e dei relativi raggruppamenti, e *dopo* si scrivono le regole. Altrimenti si è dei dilettanti.

Aristotele e Yahoo!

Il fatto è che intorno ai generi musicali si è creato un senso comune confuso, un intreccio perverso di aspirazioni libertarie e desideri di regolamentazione che purtroppo esemplifica alla perfezione le incongruenze di una parte della sinistra. Detto schematicamente, un conto è postulare che non si debbano istituire gerarchie fra culture e sottoculture musicali (fra generi e sottogeneri), un conto è sostenere che fra i diversi generi non ci siano differenze, che non esistano pratiche musicali simili fra di loro sotto qualche aspetto e diverse da altre, che in sostanza i generi musicali non esistano. Un conto è osservare che le vecchie classificazioni non sono più adeguate, perché esiste una musica leggera che è tutt'altro che leggera, perché esiste una musica colta tutt'altro che colta, perché esiste una “unpopular popular music”, perché la distinzione fra commerciale e non commerciale

spesso non dice nulla sulla natura dei generi, e così via; e un conto è affermare che qualsiasi classificazione è inutile, e che i generi sono etichette apposte per ragioni commerciali o accademiche a espressioni per loro natura libere e inclassificabili. La parola d'ordine è "abbattere le barriere" fra i generi; la musica interessante è "di confine", "di frontiera", "trasversale". Se i generi esistono è per "trasgredirli". Benissimo. Il guaio è che questo linguaggio libertario, che ha cominciato a diffondersi una ventina di anni fa o poco più in diretta polemica con le accademie che ancora postulavano uno sviluppo lineare dell'arte e della cultura (al singolare, naturalmente) non è andato molto oltre l'elaborazione di una metafora spaziale che estende su due dimensioni ciò che prima veniva ridotto su una. Certo, ai tempi in cui la storia della musica nel Novecento veniva identificata nella dialettica Schönberg (prosecutore della "linea" Bach, Beethoven, Wagner) versus Stravinskij (interruttore della "linea"), era davvero una boccata d'aria fresca intravedere un mondo di "territori" sterminati al di là della "linea": da Bartók a Varèse, da Ives al jazz, dal mugham azerbaijano al punk islandese. Ma ora chi insiste in questo pensiero superficiale (da "superficie", naturalmente, ma se la connotazione è troppo maliziosa si potrebbe dire topografico) rischia di apparire come uno degli abitanti della letteraria Flatlandia (Abbott, 1966), incapaci di percepire gli enti a tre dimensioni se non attraverso le buffe e inspiegabili intersezioni con il piano nel quale vivono. Non ci vuole molta teoria per capire che le dimensioni di un evento musicale, e quindi le dimensioni di qualunque insieme che raggruppi gli eventi musicali simili fra loro sotto qualche aspetto, sono molte più di una, di due, di tre. E che quindi una metafora topografica, una proiezione del pensiero (Fauconnier, 1997) su due dimensioni è una riduzione molto radicale e arbitraria della complessità del mondo musicale (vedere anche Fabbri, 2000a e, soprattutto, 2000b). Specialmente se esercitata non in seguito a una riflessione epistemologica caso per caso, ma applicata così, grossolanamente, un tanto al chilo, perché è così che si parla e si scrive, "come dire", "in un certo modo", "straordinario".

I musicisti sanno benissimo cosa siano i generi, anche perché è implicita nella loro attività e nel loro pensiero la nozione di

norma e di limite, e conoscono (e a volte innovano) la gerarchia delle trasgressioni possibili; anche il pubblico ha di questo sistema di norme una propria competenza, e la usa per orientarsi nell'insieme sempre più vasto delle musiche esistenti. I generi non servono solo alle leggi, ma tanto per cominciare servono a comunicare: sono gli universali del discorso sulla musica. Hanno una fondamentale utilità comunicativa, e non a caso vengono impiegati dagli strumenti che usiamo per mettere ordine nella quantità sempre crescente di informazioni alle quali possiamo accedere: i motori di ricerca. Un paio d'anni fa, cercando di aggiornare il mio lavoro teorico sui generi musicali in vista di convegni di studio all'estero, e volendo essere sicuro di riferirmi a classificazioni generalmente note (e non, che so, ai generi della canzone italiana), ho cominciato a esplorare Internet in cerca di tassonomie esistenti. Ne ho rintracciate, fra l'altro, sul sito di Amazon.com e nel motore di Yahoo! Da allora le ho rivisitate spesso, e ogni volta le ho trovate accresciute. Curioso, no? I generi non erano in crisi? Destituiti di fondamento? "Pseudo-concetti" come diceva Benedetto Croce, vero antesignano dell'abbattimento dei generi (per una rassegna del dibattito storico sui generi, v. Fabbri, 1981)? Forse non proprio. A quanto sembra, la nozione di genere non solo "funziona" nelle conversazioni quotidiane, negli scaffali dei Megastore, nelle biblioteche, nel grande monumento ad Aristotele che si costruisce giorno per giorno sulla Rete: è uno stimolo costante alla pratica musicale, all'intreccio di adesioni e trasgressioni a norme che fa del suonare, del comporre, ma anche dell'ascoltare qualcosa con cui valga la pena di passare il proprio tempo. Forse chi studia le musiche potrebbe far qualcosa di più che domandarsi della legittimità dei generi: potrebbe cercare di capire come funzionano. Nel marzo del 1998 all'Università di Udine si è tenuta la quinta *International Film Studies Conference*; il titolo della conferenza era: "La nascita dei generi cinematografici". Dal titolo, e dal volume degli atti (quasi cinquecento pagine) mi sembra che i partecipanti abbiano concluso che esistono tuttora. E quelli musicali?

ABBOTT, E. A., 1966, *Flatlandia*, Adelphi, Milano

ALA, N., FABBRI, F., 1982, *Prefazione*, in Frith, S., *Sociologia del rock*, Feltrinelli, Milano

- BASSO, A., 1983, *Frau Musika. La vita e le opere di J. S. Bach. Vol. 2: Lipsia e le opere della maturità (1723 – 1750)*, EDT, Torino
- BIZZI, G., 1982, *Specchi invisibili dei suoni. La costruzione dei canoni: risposta a un enigma*, Edizioni Kappa, Roma
- BRAUDEL, F., 1987, *Il Mediterraneo. Lo spazio la storia gli uomini le tradizioni*, Bompiani, Milano
- DENTLER, H., *L'Arte della fuga di Johann Sebastian Bach. Un'opera pitagorica e la sua realizzazione*, Skira, Milano
- FABBRI, F., 1981, *I generi musicali: una questione da riaprire*, in "Musica/Realtà" n. 4, Dedalo, Bari
- FABBRI, F., 1982a, *A Theory Of Musical Genres: Two Applications*, in HORN, D., TAGG, P. (eds.), *Popular Music Perspectives*, Iaspm, Göteborg and Exeter
- FABBRI, F., 1982b, *What Kind Of Music?*, in "Popular Music" n. 2, Cambridge University Press, Cambridge
- FABBRI, F., 1983, *Musikalische Gattungen und ihre Metasprachen*, in "Musik und Bildung" n.7/8, Schott, Mainz
- FABBRI, F., 1985, *Nota di cura*, in Fabbri, F. (a cura di), *What Is Popular Music? 41 saggi, ricerche, interventi sulla musica di ogni giorno*, Unicopli, Milano
- FABBRI, F., 1989, *The System Of Canzone In Italy Today*, in FRITH, S. (ed.), *World Music, Politics And Social Change*, Manchester University Press, Manchester
- FABBRI, F., 1996, *Il suono in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano
- FABBRI, F., 1998, *Generi in trasformazione: l'elettrificazione di alcune musiche nel Mediterraneo*, in MICELI, S., (a cura di), *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano
- FABBRI, F., 2000a, *Navigando per gli spazi musicali: le categorie e la mente musicale*, in "Musica/Realtà" n. 61, Lim, Lucca
- FABBRI, F., 2000b, *Musiche, categorie, e cose pericolose*, in "Annex" n. 3, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia
- FAUCONNIER, G., 1997, *Mappings In Thought And Language*, Cambridge University Press, Cambridge
- MIDDLETON, R., 1994, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano
- QUARESIMA, L., RAENGO, A., VICHI, L. (a cura di), 1999, *La nascita dei generi cinematografici*, Forum, Udine
- TAGG, P., 1994, *Popular Music. Da Kojak al Rave. Analisi e interpretazioni*, Clueb, Bologna