

# NUDI DI CANZONE

Navigando tra i generi della canzone italiana  
attraverso il valore musical-letterario

a cura di Paolo Talianca  
prefazione di Franco Fabbri



ZONA

Quando è che una canzone è nuda? Come la si spoglia? Togliendo il superfluo? Cosa è superfluo? A queste domande cerca di rispondere questo libro, ragionando per sottrazione, l'essenziale di una canzone dipende dagli elementi (testo, melodia, interpretazione, strumentazioni, arrangiamenti, armonia etc.) di cui non si può fare a meno, ma che non sono sempre gli stessi: dipende dal genere. Il corpo canzone perciò, varia da genere a genere. C'è un solo denominatore comune perché vi sia una canzone: la presenza di parole e musica, che qui definiamo come il valore Musical-Letterario. Questo è il motivo del titolo. Se la popular music contiene al suo interno tutto quello che non è musica calta, questo libro si occuperà di una parte di essa: cioè della canzone moderna, in particolar modo di quella che presenta parole e musica e in specie di quella italiana. La strada del volume sarà quella che porterà per gradi a giustificare la tesi che vede l'imprescindibilità dei generi della canzone per una corretta valutazione di un brano, partendo da quello che caratterizza questa forma d'arte: il valore Musical-Letterario - appunto, nella fattispecie per quel che concerne la sua applicazione in una manifestazione nazionale come il Premio Lunezia.

© 2010 Editrice ZONA  
**È VIETATA**  
ogni riproduzione e condivisione  
totale o parziale di questo file  
senza formale autorizzazione dell'editore

*Nudi di canzone. Navigando tra i generi della canzone italiana  
attraverso il valore musical-letterario*

a cura di Paolo Talanca

ISBN 978-88-6438-141-1

© 2010 Editrice ZONA

via dei Boschi 244/4 loc. Pieve al Toppo

52041 Civitella in Val di Chiana - Arezzo

tel/fax 0575.411049

[www.editricezona.it](http://www.editricezona.it) - [info@editricezona.it](mailto:info@editricezona.it)

ufficio stampa: Silvia Tessitore - [sitessi@tin.it](mailto:sitessi@tin.it)

Progetto grafico: Serafina - [serafina.serafina@alice.it](mailto:serafina.serafina@alice.it)

Stampa: Digital Team - Fano (PU)

Finito di stampare nel mese di luglio 2010

# NUDI DI CANZONE

Navigando tra i generi della canzone italiana  
attraverso il valore musical-letterario

a cura di  
Paolo Talanca

Interventi di  
Alessandro Alfieri, Marco Di Pasquale, Antonio Piccolo,  
Pierluigi "Piji" Siciliani, Donato Zoppo

ZONA

## PREFAZIONE

di Franco Fabbri

Immagino che chi legge questa prefazione capisca l'imbarazzo suscitato in me dal titolo del paragrafo introduttivo della «Premessa di metodo» di Paolo Talanca: «Da Adorno a Franco Fabbri». Essere accostato al nome di Adorno – e per di più con quel «da... a» che sembra suggerire un percorso, uno sviluppo, magari addirittura un superamento – mi fa sentire come Don Giovanni, se non come Leporello, davanti alla statua del Commendatore. Ma, ripensandoci, nemmeno io mi pen- to. Non è colpa mia se mi sono occupato dei generi musicali, in un'epoca (i primi anni Ottanta) nella quale il tema sembrava, più che scontato, morto, nonostante il concetto di genere imperversasse nei discorsi sulla musica, a ogni livello (posso ricordare, fra l'altro, che il saggio di Adorno sulla popular music, scritto nel 1941, non ha trovato un editore interessato a una traduzione italiana fino al 2006?). Col tempo, quei ragionamenti sono diventati non solo la mia passione, ma anche una specie di persecuzione: dato che due miei saggi teorici sui generi vennero pubblicati in inglese,<sup>1</sup> e data una certa ostinazione degli altri studiosi di musica a continuare a ignorare l'argomento, intere generazioni di studenti in Gran Bretagna, negli Stati Uniti e in Canada, e poi in America Latina<sup>2</sup> hanno letto quello che avevo scritto; varie volte mi è capitato di incontrare studiosi ormai molto noti, ma più giovani di me di qualche anno, che mi hanno detto di aver affrontato i miei saggi sui generi nei loro primi anni di università. Nel mondo anglofono sono «*the guy who wrote about genre*». Da vero impenitente ho continuato a farlo, e lo sto ancora facendo. Mi interessa in modo particolare il processo di formazione dei generi, il loro sviluppo nel tempo. L'idea che un genere si presenti come un insieme di norme socialmente condivise (che regolano insieme di eventi musicali) ha fatto pensare a qualcuno a una concezione statica: ho sempre pensato e scritto, invece, che le norme, i codici, si istituiscono, si contraddicono, evolvono, anche

muoiono; ma forse non mi sono spiegato abbastanza bene, soprattutto a chi non ha molta familiarità con questo punto di vista (sostanzialmente, quello della semiotica). È chiaro che una teoria dei generi attendibile deve prima di tutto render conto della mobilità del concetto stesso di genere e del campo musicale nel suo complesso: per fare un esempio, il panorama dei generi della canzone italiana che offriro in una delle applicazioni della mia teoria nel 1982<sup>3</sup> è almeno in parte diverso da quello che si trova descritto in questo libro. Spero che le cose che scriverò sull'argomento riescano a spiegare questo e altri cambiamenti in modo convincente.

La questione del rapporto fra lo stato sincronico e lo sviluppo diacronico di un insieme di concetti (nel nostro caso, la relazione tra vari generi distinti fra loro e la «storia» di ciascuno e delle interazioni tra un genere e l'altro) è un punto critico di teorie ben più ampie e sostanziose: quelle che gli studiosi di scienze cognitive hanno sviluppato negli ultimi decenni per descrivere i fenomeni che in quel contesto sono chiamati processi di categorizzazione.<sup>4</sup> Come Umberto Eco ha rimproverato ai cognitivisti, accusandoli di maltrattare una tradizione filosofica millenaria, non si tratta di categorizzazione ma di concettualizzazione,<sup>5</sup> ma basta capirsi. Un buon sunto degli sviluppi più recenti di questi studi, applicati alla musica, si trova nel libro di Daniel Levitin *This is Your Brain on Music*, e in particolare nel quinto capitolo, sottotitolato «How we categorize music». <sup>6</sup> Secondo i cognitivisti, e secondo Levitin (noto per essere lo scienziato che ha messo Sting in uno scanner per la risonanza magnetica per vedere quali aree del cervello si attivano quando un musicista pensa a una canzone), quando riconosciamo che un certo fenomeno, percepito attraverso il nostro sistema sensoriale, è «musica», o «heavy metal», o «canzone d'autore», noi non lo confrontiamo con una definizione di quella categoria, o tipo, o concetto, enumerandone una a una le caratteristiche e verificando se sono rispettate: piuttosto, confrontiamo la nostra percezione con dei prototipi che abbiamo in mente, e constatiamo se esiste una somiglianza, un'«aria di

famiglia» tra la percezione e il prototipo. La descrizione che Levitin dà del modello definitorio è piuttosto goffa e tendenziosa, come spesso accade a questo autore quando invece che manovrare sul terreno della psicologia sperimentale si muove su quello della musica (Levitin è stato musicista e produttore, ma non è mai stato né critico musicale né musicologo); ma il modello prototipico è convincente, anche se poi è tutt'altro che chiaro come funzioni, se cioè il nostro sistema neurale memorizzi letteralmente tutte le nostre percezioni, e il confronto di una nuova occorrenza avvenga con un gigantesco database di occorrenze precedenti, secondo l'ipotesi che gli studiosi chiamano «esemplare», oppure se entrino in gioco modelli astratti, secondo l'ipotesi «costruttivista», o ancora se valgano teorie diverse.

Non entro nei dettagli, suggerendo di approfondirli direttamente con la lettura del libro di Levitin (che oscilla fra il banale, l'irritante e il vertiginoso, vi avverto): mi limito a citare un paio di passaggi, dai quali risulta che la questione della formazione dei generi è un punto critico anche per le scienze cognitive. Dice Levitin:

Un altro problema è che, nonostante Rosch non lo dica esplicitamente, le sue categorie sembrano richiedere un certo tempo per formarsi. Per quanto permetta esplicitamente l'esistenza di confini vaghi, *fuzzy*, e la possibilità che un oggetto dato possa occupare più di una categoria («pollo» potrebbe occupare le categorie «uccelli», «pollame», «animali da cortile», «cose commestibili»), nella teoria non è prevista in modo chiaro la nostra capacità di inventare nuove categorie di punto in bianco. E noi lo facciamo in continuazione.<sup>7</sup>

[continua...]

## PREMESSA DI METODO

di Paolo Talanca

Prima di tutto un'avvertenza: questo libro non parlerà in generale di popular music. Meglio: questo libro non parlerà in generale. Se la popular music contiene al suo interno tutto quello che non è 'musica colta', questo libro si occuperà di una parte di essa: cioè della canzone moderna, in particolar modo di quella che presenta parole e musica e in ispecie di quella italiana. Certo, ci saranno esempi tramite musica di ogni tipo e latitudine e i critici presi come fonte saranno i migliori di livello mondiale, ma il nostro campo d'azione sarà ristretto e l'intento sempre finalizzato al *corpus* di riferimento. La strada del volume sarà quella che porterà per gradi a giustificare la tesi che vede l'imprescindibilità del fatto di tener conto dei generi della canzone per la corretta valutazione di quest'ultima, partendo da quello che caratterizza questa forma d'arte: il valore musical-letterario, nella fattispecie per quello che concerne la sua applicazione in una manifestazione nazionale come il Premio Lunezia.

Di seguito, guarderemo da vicino alcuni passaggi di quegli studi sulla popular music che a noi servono per arrivare al discorso sui generi. Anche in questo caso, quindi, il panorama sarà tutt'altro che esaustivo, ma servirà unicamente a delineare un percorso concettuale, corroborato da voci decisamente autorevoli. Partiremo da Adorno, uno dei più importanti studiosi occupatisi di popular music e della canzone; in questa sede lo studioso della Scuola di Francoforte ci servirà principalmente per un concetto: il suo nome e la sua autorevolezza rappresentarono un punto di riferimento imbarazzante per chiunque, dopo di lui, avesse voluto cimentarsi nello studio serio su quest'arte. Per superarlo e storicizzarlo ci serviremo delle riflessioni di uno tra i più importanti studiosi che operano nell'ambito della IASPM (International Association for the Study of Popular Music): Richard Middleton e, in particolare, il capitolo che egli dedica proprio ad Adorno nel suo fondamentale volume

*Studiare la popular music*<sup>1</sup>. Da qui arriveremo allo studio sui generi intrapreso da Franco Fabbri all'inizio degli anni Ottanta, fino al nostro valore musical-letterario.

### *I. Da Adorno a Fabbri*

La posizione di Adorno è abbastanza conosciuta e molto chiara e, a grandi linee, si può riassumere con queste due citazioni:

La musica leggera e tutta la musica destinata al consumo [...] sembra che sia direttamente complementare all'ammutolarsi dell'uomo, all'estinguersi del linguaggio inteso come espressione, all'incapacità di comunicazione. Essa alberga nelle brecce del silenzio che si aprono tra gli uomini deformati dall'ansia, dalla routine e dalla cieca obbedienza. [...] Questa musica viene percepita solo come uno sfondo sonoro: se nessuno più è in grado di parlare realmente, nessuno è nemmeno più in grado di ascoltare. [...] La potenza del banale si è estesa sulla società nel suo insieme<sup>2</sup>.

E, ancora, dopo aver esposto ed analizzato il materiale musicale denominato 'popular music', avanza una *Teoria dell'ascoltatore*:

Le abitudini di ascolto di massa gravitano oggi sul riconoscimento. La musica *popular* e la sua 'popolarizzazione' (*plugging*) si focalizzano sul processo di formazione dell'abitudine. Il principio fondamentale soggiacente è che sia sufficiente ripetere qualcosa fino a che questo diventi riconoscibile per farlo accettare. Ciò si applica alla standardizzazione del materiale come alla sua promozione. Per comprendere le ragioni della popolarità del tipo attuale di musica di successo è dunque necessaria un'analisi teorica dei processi in gioco nella trasformazione della ripetizione in riconoscimento e del riconoscimento in accettazione.<sup>3</sup>

[continua...]

# 1. LA CANZONE A TEATRO

di Antonio Piccolo

La classificazione per generi e la distinzione tra le varie arti sono due strumenti utili e imprescindibili per il critico ai fini della chiarezza, ma nessuna forma espressiva d'arte può somigliare a una formula matematica o ad una voce del dizionario, se non quando miseramente fallisce. Questa verità si palesa nel Teatro-Canzone, una forma che spazia da un'arte all'altra, abbracciando per ognuna di esse generi di volta in volta diversi.

Cos'è il Teatro-Canzone se non una sorta di concerto, di vecchio recital se vogliamo, in cui il cantante esegue dal vivo una selezione dei suoi brani, alcuni inediti, intervallandoli talvolta con un parlato? È (quasi) tutt'altro. Perché queste caratteristiche non sono le caratteristiche del Teatro-Canzone, ma quelle della *canzone a teatro*. Una forma che si distingue, sì, dalla canzone tout court, e che può adoperare tecniche teatrali (a maggior ragione se la canzone eseguita è già edita in forma registrata), ma che non nasce con l'insito fine di essere espressa in teatro.

## *1.1. Gaber e la canzone per il teatro*

Procediamo con ordine. Il Teatro-Canzone, nella sua attuale dicitura, nasce e si sviluppa compiutamente negli anni '70 grazie alla esperienza artistica di Giorgio Gaber e Sandro Luporini. Ma in maniera parziale (anche se non cosciente e strutturata) esiste almeno dal sedicesimo secolo, quando i nobili della Camerata de' Bardi<sup>34</sup> coniarono l'espressione "recitar cantando" per una forma di canto divenuta poi tecnica principale del melodramma e dei drammi per musica.

Cos'ha in comune il recitar cantando con il Teatro-Canzone? Ciò che li distingue dalla canzone *a teatro*: quella di avere come fine l'evento teatrale e solo come mezzo la forma musicale. Anche filologicamente l'aspetto teatrale è anteposto a quello musicale: *recitar cantando* è

ben diverso da *cantar recitando* e *Teatro-Canzone* ha ben altro valore rispetto a *Canzone a Teatro*. Dunque possiamo dire semmai che la canzone del Teatro-Canzone è una canzone *per* il teatro, piuttosto che una canzone *a* teatro.

Se l'evento teatrale è il fine, può esserci utile chiederci di cosa ha bisogno il teatro per esistere: uno spazio, un attore, uno spettatore<sup>35</sup>. Questo vuol dire che l'azione teatrale deve tenere in conto la presenza di un osservatore ed entrare in contatto con lui, attimo dopo attimo, *mentre* l'azione viene eseguita. È una prima differenza non da poco con la canzone che non nasce per il teatro. Prendiamo in proposito alcune dichiarazioni di Gaber (alla cui esperienza - anche se limitata, rispetto ad un genere che soprattutto oggi sta allargando i suoi orizzonti - faremo ricorso spesso per le vette artistiche e popolari raggiunte con il Teatro-Canzone):

In teatro ogni canzone è, musicalmente, un'avventura inedita. Il disco, per sua natura, si presta a diversi ascolti e dunque a diverse letture. Sul palcoscenico, invece, il problema fondamentale è che devi fare colpo subito, devi importi a tutti i costi all'attenzione della platea, altrimenti è un guaio. E devi ottenere questi risultati con un prodotto che il pubblico non ha mai ascoltato in precedenza, che gli giunge completamente nuovo. Così alcuni lussi che ti puoi permettere sul disco, dove confidi in una maggiore possibilità di "comprensione" da parte di chi ti può ascoltare più di una volta, in teatro te li devi scordare. Hai bisogno di una musica che sia insieme semplice, immediata e molto suggestiva, che catturi l'attenzione del pubblico e non la lasci più fuggire.<sup>36</sup>

Abbiamo individuato una prima peculiarità della canzone per il teatro: l'immediatezza. Di certo non basta per distinguerla da tante altre forme di canzone. Affinché l'osservatore possa rivolgere la propria attenzione all'azione teatrale attimo dopo attimo, deve anche avere l'opportunità di potere collegare gli attimi tra loro. L'autore di uno spettacolo di Teatro-Canzone provvede quindi, se non alla creazione di una vera e propria trama, perlomeno alla composizione di una fabula, una

struttura dotata di inizio, svolgimento e conclusione, nella quale la sequenza delle canzoni (e dei monologhi anche, nel caso specifico di Gaber e Luporini) non sia casuale o guidata da una scelta puramente estetica, bensì risponda ad una logica consequenziale. Pertanto, una canzone per il teatro può essere anche ascoltata da sola, proprio come il noto monologo del “To be or not to be” può essere estratto dall’*Amleto*, ma acquista valore pieno e organico solo all’interno della struttura nella quale è inserita. Una struttura che, oltre a contenere una selezione di brani aventi un proprio titolo, ha un titolo essa stessa, tanto da poter essere considerata a buon diritto una vera e propria drammaturgia.

Nel caso specifico di Gaber e Luporini poi – ma anche di esempi più antichi come i Gufi e il Quartetto Cetra o di più moderni come Cisticchi, Rivera, la Banda Osiris e i Virtuosi di San Martino – la presenza negli spettacoli di veri e propri monologhi o dialoghi privi di accompagnamento musicale rende il contatto con la drammaturgia ancora più stretto. Ma, a parte che non possiamo tecnicamente definire “monologhi” molti dei brani non cantati nei primissimi spettacoli del Teatro-Canzone (su stessa ammissione di Gaber<sup>37</sup>), la loro presenza o assenza non è un discrimine per identificare il genere.

Dunque, abbiamo individuato le qualità dell’immediatezza e dell’inserimento in un unico filo conduttore. Potrebbero essere anche le caratteristiche delle canzoni di un concept album. Dunque, non basta ancora. [continua...]

## GLI AUTORI

ALESSANDRO ALFIERI (Roma, 1982) è saggista e studioso di cinema e popular music. Cultore in Estetica alla ‘Sapienza’ e Dottorando in Scienze sociali e filosofiche a “Tor Vergata”, consegue il master in critica giornalistica presso l’Accademia d’arte drammatica ‘Silvio d’Amico’. Ha pubblicato saggi per ‘Cinecritica’ e ‘Musica & Parole’, e collabora per diverse testate. Autore di *Dogville. Della mancata redenzione* (Caravaggio, 2008) e di *Vita e tensione dell’immagine. Saggio su Warburg, il cinema e l’arte contemporanea* (Edimond, 2010), è fondatore e direttore della rivista ‘Ipercritica’.

MARCO DI PASQUALE (Ortona, Ch, 1983), è scrittore, saggista e critico musicale. Laureato in ‘Filologia moderna’, ha avuto diverse poesie pubblicate in antologie di concorsi, quali *Premio nazionale di poesia Città di Corciano 2004* (Perugia, Edizioni Guerra, 2007) e *Premio Fiur’lini 2005* (Empoli, Ibiskos, 2005). Il secondo posto al “Premio Patrizia Brunetti” (Senigallia) nel 2008 ha portato alla pubblicazione della sua silloge poetica *Addio Postmoderno* (Biblioteca di Testi Brevi, 2008). Ha pubblicato nel libro *Cantautori novissimi* (Bastogi, 2008) di Paolo Talanca, un saggio sul rock progressive e la canzone d’autore dal titolo *Due avanguardie musicali*. Assieme a Federico Zazzara ha pubblicato nel 2010 il prosimetro *Lavoro e altre piccole tragedie* (Pendragon, 2010). È redattore della rivista ‘Ipercritica’.

ANTONIO PICCOLO (Napoli, 1987) è un critico e uno studioso di canzone d’autore, oltre che attore e regista di teatro. È membro della giuria del Premio Tenco; fa parte della redazione musical-letteraria del Premio Lunezia. Ha collaborato alla stesura del *Dizionario completo della canzone italiana* (Giunti, 2006) e al volume *Luigi Tenco. Il mio posto nel mondo* (Rizzoli, 2007). Per Bastogi ha pubblicato nel 2007 il saggio *La storia siamo noi. Francesco De Gregori*.

PIERLUIGI “PIJI” SICILIANI (Roma, 1978) è cantautore e conduttore radiofonico. Il suo primo saggio *La canzone jazzata. L'Italia che canta sotto le stelle del jazz* (Zona, 2007, prefazione di Stefano Bollani) ha vinto il premio “Miglior saggio sulla musica italiana” al Festival internazionale dell’Editoria Musicale di Sanremo. Come cantautore è stato 12 volte primo classificato in festival dedicati alla canzone d’autore (tra gli altri *Premio Lunezia*, *Premio Bindi*, *Premio L’artista che non c’era*, *Premio Augusto Daolio*, *Premio Botteghe d’autore*). È stato ospite del *Premio Tenco* ’09 e ha all’attivo due EP (*Lentopede* e *Prove di Metamorfofi*). Laureato in Scienze della comunicazione, dal 2005 lavora a Radio Città Futura, dove attualmente conduce *Quartiere Latino* e *Tempi moderni*.

PAOLO TALANCA (Pescara, 1979) è saggista e critico musicale. Si è laureato in Lettere moderne con una tesi dal titolo *Influenze e coincidenze letterarie nelle canzoni di Francesco Guccini: da Gozzano a Montale*. Ha specializzato le proprie competenze grazie a un master in critica giornalistica organizzato dall’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica ‘Silvio d’Amico’. È nella giuria che assegna le targhe al Premio Tenco e direttore della Redazione musical-letteraria e della sezione ‘Autori di testo’ e ‘Musicare i poeti’ del Premio Lunezia. Collabora stabilmente con la rivista specializzata sulla canzone d’autore ‘Musica & Parole’, edita da Bastogi, e ‘L’ISOLA’, free press cartaceo di musica italiana, in cui gestisce una rubrica dal titolo *Cantautori novissimi*. Ha all’attivo la pubblicazione dei due volumi *Immagini e poesia nei cantautori contemporanei* (Bastogi, 2006) e *Cantautori novissimi. Canzone d’autore per il terzo millennio* (Bastogi, 2008). È fondatore e condirettore della rivista ‘Ipercritica’.

DONATO ZOPPO (Salerno, 1975): vive e opera a Benevento, collabora con numerose testate musicali (Jam, L’Isola, Totemblueart, L’Idea), è speaker radiofonico (Radio Città BN) e coordinatore del webmagazine

“MovimentiProg”, dedicato al mondo del rock progressivo. Ha scritto alcuni libri come *Premiata Forneria Marconi. 1971-2006 - 35 anni di rock immaginifico* (Editori Riuniti, 2006), *La musica dei Lingalad* (Bastogi, 2007), *Prog 40 - 40 anni di progressive rock nel mondo* (Applausi, 2009).

# SOMMARIO

Prefazione, di Franco Fabbri	5
Premessa di metodo, di Paolo Talanca	10
<i>I. Da Adorno a Fabbri</i>	11
<i>II. Perché i generi?</i>	17
<i>III. Cos'è il valore musical-letterario?</i>	27
<i>Bibliografia</i>	30
1. La canzone a teatro, di Antonio Piccolo	30
<i>1.1. Gabor e la canzone per il teatro</i>	32
<i>1.2. Verso il Teatro</i>	35
<i>1.3. Equivoci e conclusioni</i>	36
<i>Bibliografia</i>	37
2. La canzone jazzata, di Pierluigi 'Piji' Siciliani	39
<i>2.1. Il problema dei generi</i>	39
<i>2.2. Cos'è la canzone jazzata</i>	40
<i>2.3. Gli ingredienti</i>	41
<i>2.4. Brevissima storia della canzone jazzata</i>	45
<i>2.5. Conclusioni</i>	49
<i>Bibliografia</i>	50
3. La canzone pop, di Alessandro Alfieri	51
<i>3.1. Pop art e musica pop</i>	51
<i>3.2. La centralità dell' "esteriorità" nella canzone pop e l'assenza di codice</i>	54
<i>3.3. La logica dell'identico: l'icona musicale al servizio di quella visuale</i>	57
<i>3.4. Le opportunità della musica pop: l'osmosi di icona visiva e icona musicale</i>	60

3.5. Conclusioni	62
Bibliografia	63
4. La canzone d'autore di Paolo Talanca	64
4.1. La svolta di de Angelis e i due motivi 'normativi' della fortuna di un'espressione nuova	64
4.2. Verso una poetica	68
4.3. Motivi codicologici	71
4.4. Motivi sociali e riconoscimento da parte di una comunità: il Premio Tenco	76
4.5. Conclusioni	77
Bibliografia	78
5. La canzone rock, di Marco Di Pasquale	79
5.1. Strumenti per una definizione	79
5.2. Timbrica, originale e struttur	80
5.3. Il momento dell'aria	83
5.4. Conclusioni	84
Bibliografia	86
6. La canzone progressiva, di Donato Zoppo	87
6.1. Il rock progressivo italiano: alcuni cenni	88
6.2. La canzone progressiva: premessa e alcuni esempi	90
6.3 Canzone progressiva oggi	92
6.4. Conclusioni: la canzone progressiva	94
Bibliografia	95
7. La canzone pop d'autore, di Marco Di Pasquale e Paolo Talanca	96
7.1. Uso di fattori differenti della teoria di Jakobson	96
7.2. Strutture e schemi ricorrenti nel pop: l'icona musicale	99
7.3. Canzone pop e canzone d'autore: il diverso ruolo della musica e delle parole	102

<i>7.4. Il pop d'autore e un caso emblematico: Claudio Baglioni</i>	104
<i>Bibliografia</i>	108
8. Premio Lunezia: Il valore Music-Letterario in un Premio nazionale, di Paolo Talanca	109
Note	114
Gli autori	127



Paolo Talanca - L'Espresso

**Paolo Talanca** (Pescara, 1979) è saggista e critico musicale. Laureato in Lettere moderne con una tesi sulle influenze e coincidenze letterarie nelle canzoni di Francesco Guccini: da Gozzano a Montale, ha frequentato il master in critica giornalistica dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico. È nella giuria del Premio Tenco e direttore della redazione e delle sezioni "Autori di testo" e "Musicare i poeti" del Premio Lunezia. Collabora con la rivista "Musica & Parole" (ed. Bastogi) e con "L'Isola", free press di musica italiana. Ha già pubblicato *Immagini e poesia nei cantautori contemporanei* (Bastogi, 2006) e *Cantautori novissimi. Canzone d'autore per il terzo millennio* (Bastogi, 2008). È fondatore e condirettore della rivista "percritica".

la canzone a teatro  
di Antonio Piccolo  
la canzone jazzata  
di Pierluigi "Piji" Scittani

La canzone pop  
di Alessandro Alfieri

la canzone d'autore  
di Paolo Talanca

la canzone rock  
di Marco Di Pasquale

la canzone progressiva  
di Donato Zoppo

la canzone pop d'autore  
di Marco Di Pasquale  
e Paolo Talanca

**EURO 14**

ISBN 978 88 6438 141 1



9 788864 381411