

JEAN MOLINO

Dal piacere all'estetica.
Le molteplici forme dell'esperienza musicale

La musica è il desiderio dei desideri.
Edoardo Sanguineti, Luciano Berio, *Sequenza I*

Quali effetti produce la musica sugli ascoltatori? Cosa significa ascoltare musica? È molto difficile saperlo. Le diverse discipline che tradizionalmente si occupavano della musica non s'interessavano affatto a tale aspetto della questione: non certo la *musica theorica*, rivolta alle scienze matematiche, né la *musica practica*, che si preoccupava soltanto della realtà sonora, né tantomeno la *musica poetica*, che corrispondeva a una teoria della composizione. Lo studio della ricezione, che dal Rinascimento in poi aveva ripreso le antiche teorie dell'*ethos* dei modi, era fondato su una *Affektenlehre* ispirata alla retorica: «L'oggetto della musica è il suono. La musica ha lo scopo di divertire e di suscitare in noi diversi sentimenti» [Descartes 1966, trad. it. p. 73]. Le corrispondenze che si cercava di stabilire fra le tonalità e le passioni dell'animo restavano tuttavia al tempo stesso vaghe, incerte e più teoriche che non basate sull'analisi empirica delle reazioni degli ascoltatori. I lavori di psicologia sperimentale, come pure le ricerche influenzate dalle scienze cognitive e dalle neuroscienze, hanno arricchito considerevolmente le nostre conoscenze nel settore; ma abbiamo la certezza di poter così accedere all'insieme delle strategie di ricezione della musica? La teoria musicale europea, che serve più o meno esplicitamente di fondamento a questi lavori, è il risultato di un'evoluzione che ha privilegiato alcune tipologie di musica e d'ascolto. Lo studio comparativo obbliga ad allargare le prospettive e a mettere in evidenza la varietà delle direzioni, nonché del loro radicamento in realtà musicali ignorate o sottovalutate dalla tradizione occidentale.

1. *La testimonianza dei melofobi.*

Di fatto, ciò che può darci un'idea più corretta di cosa la musica rappresenti per un ascoltatore è la tradizione quasi ininterrotta di coloro che la condannano. Accanto all'iconoclastia, occorrerebbe scrivere una storia e un'antropologia del rifiuto e della condanna della musica, una storia della "melofobia". In generale, si tratta comunque di un'ambivalenza più che di un totale rifiuto: è raro che si proscriva ogni forma musicale, mentre si usa

contrapporre la buona musica alla cattiva. È già così per Platone, che riconosce l'importanza della cultura musicale, poiché «il ritmo e l'armonia penetrano profondamente entro l'anima e assai fortemente la toccano» (*La Repubblica*) [1991, III, 401 d, p. 113]. Ci sono soltanto due "modi" musicali accettabili, quelli che corrispondono alla guerra e sviluppano l'eroismo del soldato e quelli che accompagnano l'attività virtuosa del cittadino saggio. Dovremmo già cominciare a interrogarci sulla perennità della musica militare – essa fa in modo che dinanzi a qualsiasi pericolo il guerriero «dimostri coraggio in guerra e in ogni azione violenta; [...] sempre reagisca alla sorte con fermezza e sopportazione» [*ibid.*, 399 a, p. 110] – e della musica civile, ad esempio degli inni nazionali; tali musiche non interessano tutti alla stessa maniera e ciò dipende da numerose circostanze, ma possiamo forse ritenere che non abbiano un effetto brutale sul corpo e sullo spirito degli ascoltatori? In compenso, bisognerebbe bandire tutti gli strumenti a più corde, capaci di sviluppare "armonie" complesse, nonché tutte le musiche che «s'addicono alla bassezza d'animo, alla violenza o alla pazzia e ad altro vizio» [*ibid.*, 400 b, p. 112]. Tali musiche pongono l'animo al di fuori di se stesso conducendo all'eccesso e alla sregolatezza; compare così una tematica presente lungo tutta la tradizione antimusicale: la cattiva musica è in parte legata all'amore carnale, dove l'eccesso di piacere produce sregolatezza – «e sei capace di citare un piacere maggiore e più acuto di quello venereo?» [*ibid.*, 403 a, p. 115]. La musica è essenzialmente pericolosa e può essere accettata in uno stato ben governato soltanto entro limiti assai ristretti, sottomessa a regole precise e a rigidi controlli.

Ecco perché i fondatori delle religioni hanno sempre diffidato della musica. Ne conoscono la forza, ragion per cui desidererebbero imbrigliarla al solo servizio della nuova fede. Il cristianesimo nascente riprende le concezioni della tarda Antichità, offrendo in tal modo alla musica una posizione ambigua; se la musica teorica d'ispirazione pitagorica rivela l'armonia che regna nell'opera divina, e se la prospettiva neoplatonica prevede la presenza della musica nel processo d'ascensione dell'anima che si libera da ogni materialità e si purifica per diventare incorporea, bisogna anche distaccarsi dalla musica pagana e dalle tentazioni demoniache cui essa sottopone i fedeli:

La purificazione dell'anima consiste, in poche parole e in maniera esaustiva, nel trattare con disprezzo il piacere dei sensi; nel non nutrirsi delle esibizioni indecenti dei saltimbanchi o dello spettacolo del corpo che affonda in noi lo sprone al piacere; nell'impedire che le nostre orecchie riversino nell'animo una melodia corruttrice, poiché da quel tipo di musica nascono le passioni, figlie dell'indegnità e della bassezza [Basilio 1885, col. 581].

È vero che la debolezza e la corruzione dell'uomo peccatore necessitano del soccorso portato dalla potenza sensibile del suono, ma Sant'Agostino non è sicuro che nello stesso canto religioso l'ascoltatore non provi una sorta di diletto colpevole [Agostino 1965, 10, 33, 49-50, pp. 343-45.]

La maggioranza dei riformatori religiosi reca prova della medesima ambivalenza. Mentre Lutero ama la musica e le riserva un ruolo assai importante nella liturgia, Calvino ammette soltanto il canto all'unisono, privo di accompagnamento strumentale. È perfettamente consapevole della forza della musica:

Poiché difficilmente vi è altro, a questo mondo, che possa maggiormente volgere oppure piegare qua e là i cuori degli uomini, come ha osservato con prudenza Platone. Comprendiamo infatti che essa possiede la virtù segreta e perfino incredibile di commuovere i cuori in un modo o nell'altro.

La musica è un dono di Dio ed è «la prima o una delle principali» cose in grado «di rigenerare l'uomo e trasmettergli il desiderio». È necessario pertanto «moderarne» l'uso

per utilizzarla in tutta onestà e perché non sia per noi occasione di abbandono alla dissolutezza o all'effeminatezza di disordinate delizie, e perché non sia assolutamente strumento della volgarità, né di alcuna impudicizia [Calvin 1876, coll. 169-70].

L'atteggiamento dell'islam non è per nulla diverso [During 1988, pp. 217-47]. Nonostante il Corano non condanni mai apertamente la musica, i discorsi sul suo uso legittimo prevedono argomenti che, malgrado le differenze contestuali, appartengono alla stessa classe tipologica di quelli della tradizione cristiana. Era necessario differenziare la nuova religione da quelle che la circondavano e contrapporla ai costumi lascivi del "paganesimo" (*jāhiliyya*). Gli aspetti austeri della religione debbono essere separati dalle distrazioni della vita profana. Ecco perché i dottori dell'islam s'impegnano a distinguere la cantillazione (*tajwīd*) coranica dalla musica profana, più spesso designata dal termine che rimanda al canto accompagnato (*ghinā*). Gli strumenti musicali sono "distrazioni" (*malāhī*, plurale di *malha*, che significa propriamente divertimento, distrazione). Per i puritani dell'islam, la musica evocava prima di tutto le schiave cantanti (*qiyān*) del Medio Oriente, musiciste e cortigiane: essa era dunque associata a tutto ciò che poteva essere d'ostacolo a una vita virtuosa secondo i precetti della religione, a tutto ciò che era bandito, come il gioco d'azzardo, il vino e la lussuria. Le condanne dei puritani non hanno impedito lo sviluppo della musica nel mondo islamico più che non in quello cristiano; in entrambi i casi si percepisce tuttavia la preoccupazione degli uomini di fede dinanzi agli sconfinamenti che una musica libera da ogni controllo può favorire.

Quando si pone a servizio dello stato, la musica riveste un ruolo essenziale nel mantenimento dell'ordine sociale. Ciò accade nella tradizione cinese, dove essa è associata ai riti, come riporta Sima Qian nelle sue *Memorie storiche*:

Se ci si discosta un istante dai Riti, non c'è più, al di fuori, che crudeltà e arroganza; se ci si discosta un istante dalla Musica, non c'è più, all'interno, che licenza

e perversione. La Musica permette al saggio di far crescere [fra gli uomini il sentimento delle] ripartizioni eque [cit. in Granet 1968, trad. it. pp. 309-10].

2. Dalla "trance" al rock: le musiche dionisiache.

Bisogna diffidare della musica? I melofobi non avevano certo torto, se si considera ciò che avviene quando essa si trae dietro esattamente quanto temevano gli statisti e i fondatori delle religioni. Ciò è vero in primo luogo all'interno della religione stessa, dove la musica accompagna gli stati di *trance* [cfr. During 1988; Rouget 1980]. Quest'ultima, che è presente in numerose religioni tradizionali, riveste un ruolo centrale nel sufismo islamico, che ne ha elaborato descrizioni dettagliate. Gli stati spirituali sono provocati dall'"ascolto" (*samā'*), cioè l'ascolto di poesia cantata, i cui effetti possono raggiungere una straordinaria intensità. In questa maniera, il filosofo e mistico musulmano al-Ghazali evoca un mistico che, dopo aver ascoltato un verso,

si levò ed entrò in *trance*, corse furiosamente e giunse a un campo di canne di bambù tagliate i cui fusti parevano spade. Continuò a correrci e a ripetere il verso fino al mattino, i suoi piedi sanguinavano e le sue gambe si gonfiarono. Dopo di che visse ancora qualche giorno e infine morì [1901-902, p. 716].

Il termine utilizzato per descrivere tale stato spirituale è la parola *wajd*, il cui senso è abbastanza difficile da definire: al di là dell'accezione tecnica che esso riceve nella prospettiva sufica, designa un'emozione, e in particolare l'emozione amorosa. Bisogna quindi guardarsi dal tradurre la parola araba con *trance* oppure estasi, poiché riveste di fatto l'insieme degli effetti prodotti dalla musica, da quelli fisici e fisiologici più spettacolari fino alle emozioni più discrete. Un altro termine è inoltre utilizzato per designare il piacere musicale profano o, più esattamente, l'effetto prodotto dal canto non religioso: si tratta della parola *ṭarab*, che potremmo tradurre con emozione poetica e musicale - due aspetti inscindibili. L'ascolto profano è capace di produrre gli stessi effetti violenti della *trance* religiosa. L'autore del *Libro delle canzoni* (*Kitāb al-Aghānī*), Abū-l- Faraj al-Iṣfahānī, racconta di una cantante che aveva cominciato a intonare alcuni versi del grande poeta 'Umar ibn Abī Rabi' a alla presenza dell'autore; gli ascoltatori, colti dal *tarab*,

si misero ad applaudire, a battere i piedi a terra con ritmo cadenzato, a dondolare il capo gridando: «Ci offriamo in sacrificio per te, o Jamila, | Per proteggerti da ogni male [...]. Come sono sublimi il tuo canto e le tue parole!» Quanto al poeta 'Umar, si mise a gridare: «Sventura a me. Sventura a me [...]. In uno stato di totale incoscienza, egli si stracciò la tunica dall'alto verso il basso [cit. in Jargy 1971, pp. 25-26].

Tali esperienze estreme non avvengono forse più nel mondo contemporaneo? Si tratta della tesi sostenuta più o meno deliberatamente dagli et-

nologi o dai musicologi: questa maniera di reagire alla musica sarebbe caratteristica delle culture antiche e non più delle civiltà sviluppate d'oggi. Vi è tuttavia un esempio autorevole che contraddice tale tesi: esso è fornito dall'insieme delle musiche cantate e danzate dai giovani, dal jazz al rock, dalla disco alla techno. Il concerto rock, e più recentemente la serata rave, sono stati spesso associati alla *trance* e alla possessione: l'osservatore avvezzo al concerto classico o all'opera può scorgere in quelle grida, in quei gesti e in quei deliri soltanto la traccia della barbarie, e cerca di spiegarli come può con la pressione dell'industria musicale, i mali della società, il disorientamento dei giovani, la droga, ecc. Da un punto di vista antropologico sarebbe molto più interessante scorgervi il ritorno a una forma fondamentale di rapporto con la musica che l'evoluzione particolare della musica colta europea pareva aver cancellato per sempre. Per interrogarsi in maniera pertinente sulla percezione della musica e sui piaceri che essa procura, è necessario basarsi sulla conoscenza del maggior numero possibile di esperienze musicali, senza escludere *a priori* le une o le altre perché "primitive", barbare, isteriche, provocate dalle droghe, dalla psicologia delle masse e dallo scatenamento di corpi liberati da ogni ostacolo.

In tal caso sarebbe ancora una volta meglio rivolgersi ai melofobi, ai nemici della musica, piuttosto che ai suoi amici e specialisti. Nella sua opera sulla crisi intellettuale e morale della società americana, il filosofo Allan Bloom ha dedicato un capitolo al ruolo della musica nella cultura giovanile. Esso si apre con alcune frasi che ne rivelano immediatamente il tono:

Sebbene non abbiano libri, gli studenti hanno, enfaticamente hanno, la musica. Niente è più singolare, a proposito di questa generazione, della sua assoluta dipendenza dalla musica. Questa è l'epoca della musica e degli stati d'animo che l'accompagnano [1987, trad. it. p. 59].

È vero che le nostre città sono invase da ragazze e ragazzi i quali, calzando le cuffie del walkman, camminano, corrono oppure ballano con lo sguardo sperduto, intrappolati in una bolla musicale che li isola dal mondo comune. I giovani comunicano al concerto rock e attraverso la febbre del sabato sera, ma ricostituiscono una comunità virtuale partendo dalla molteplicità dei singoli ascoltatori. La musica non è solo ascoltata, gli ascoltatori vi partecipano col corpo, che l'accompagna anche in solitudine. Tale musica ascoltata e accompagnata dall'azione non è la musica classica, bensì la canzone contemporanea, soggetta al costante rinnovamento della moda e continuamente registrata dalla gerarchia delle *bit-parade*. Secondo Bloom, come si può non riconoscere allora in tali manifestazioni d'onnipotenza della musica un ritorno di quella musica dionisiaca descritta da Nietzsche nella *Nascita della tragedia*, il cui titolo completo nella prima edizione — è opportuno ricordarlo — era appunto: *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*? Ricorderemo che Nietzsche contrappone l'arte, e più in ge-

nerale la civiltà apollinea, alla musica e alla visione del mondo dionisiache. Al mondo plastico del sogno si contrappone l'esaltazione dell'ubriachezza che comporta l'annientamento del soggetto fino a un completo oblio di sé. Di fronte allo spiegamento di tali musiche, l'appassionato di musica classica e il moralista provano lo stesso orrore del Greco apollineo davanti all'intrusione della barbarie dionisiaca:

E ora immaginiamo come gli accenti estatici delle feste di Dioniso risuonassero, in questo mondo costruito sull'illusione e la moderazione e ingegnosamente arginato, con melodie incantate e sempre più allettanti, come in queste tutto l'eccesso della natura si palesasse in gioia, dolore e conoscenza, fino al grido lacerante; immaginiamo che cosa potesse significare, rispetto a questo demoniaco canto popolare, il salmodiante artista di Apollo, con il suono spettrale della sua arpa! Le Muse delle arti dell'"illusione" impallidirono davanti a un'arte che nella sua ebbrezza diceva la verità, la saggezza di Sileno gridò il suo dolore contro i sereni dei olimpici. L'individuo con tutti i suoi limiti e le sue misure sprofondò qui nell'oblio di sé degli stati dionisiaci e dimenticò i canoni apollinei. L'eccesso si svelò come verità; la contraddizione, la gioia nata dal dolore parlarono di sé sgorgando dal cuore della natura [Nietzsche 1872, trad. it. pp. 37, 38].

La tipologia di Nietzsche sembra descrivere abbastanza precisamente i due poli fra cui si distribuiscono i piaceri della musica: a un'estremità si situano gli ascolti attivi, dove il soggetto partecipa con tutto se stesso a un'esaltazione collettiva, reale o virtuale, di tipo religioso o erotico; all'altra si trovano i comportamenti più disparati degli appassionati di musica classica. Si verifica così una sorta di *continuum* che va dalle forme più spettacolari della *trance* all'ascolto passivo di un disco o della radio da parte di un intellettuale che necessita di un accompagnamento sonoro senza sorprese per riflettere oppure scrivere.

3. Il linguaggio dei sentimenti.

Vorrei ora considerare il nostro ascolto moderno della musica classica europea rivolgendomi a un amatore, la cui testimonianza può a prima vista sembrare troppo singolare per essere affidabile: Stendhal. La sua passione per la musica è indubbia: «la musica, forse la mia passione più ardente e più costosa, che perdura a 52 anni più viva che mai» [1955a, trad. it. p. 198]. Egli ha inoltre il vantaggio di detestare l'ipocrisia e la vanità: si propone di dire e scrivere ciò che pensa, anche se non manca di aggiungervi un certo dandismo della provocazione. All'analisi delle proprie reazioni egli aggiunge soprattutto una fresca "spontaneità", in antitesi con l'affettazione generale che caratterizza le testimonianze di cui disponiamo, sull'effetto prodotto dalla musica. In questo settore la disposizione più frequente consiste, per riprendere la formula utilizzata da Molière a proposito della tragedia, nel

«pavoneggiarsi coi grandi sentimenti» (*La Critica della Scuola delle mogli*, scena VI) e, per ragioni più o meno plausibili (dalla vergogna fino al senso delle convenienze), nel non cercare di esprimere semplicemente ciò che si prova. È la ragione per cui nessun musicologo, psicologo, o filosofo serio oserebbe riferirsi a Stendhal per illuminarci sulle realtà della ricezione musicale. Il filosofo Étienne Gilson non esita a fare di lui – a proposito della pittura, ma il giudizio sarebbe *a fortiori* lo stesso per la musica – il simbolo stesso di un certo “filisteismo”, cioè di quell’errore che consiste «nel non riconoscere il bello e l’arte là dove effettivamente sono e nel riconoscerli invece là dove sono assenti», nel non riconoscerlo durante il suo farsi per porlo indebitamente nel significato o nell’immagine che esso presenta. La variante di filisteismo che rappresenterebbe la colpa di Stendhal è il filisteismo sentimentale, consistente nell’associazione di arte e sessualità:

L'autore della *Storia della pittura in Italia* amava profondamente la pittura, così come amava l'Italia, e si trattava peraltro dello stesso amore che faceva tutt'uno con l'amore della donna e del piacere mediante cui ella colpisce sempre l'immaginazione, anche se non sempre lo trasmette ai sensi [Gilson 1963, p. 266].

Ponendosi in una prospettiva “rettificante”, il filosofo condanna senza remore tale maniera di percepire l’arte, ma il musicologo e lo psicologo non sono da meno: ci sono modi buoni e cattivi di ascoltare musica, per non parlare poi di ciò che avviene veramente nello spirito delle persone; dove andremmo a finire, infatti, se la musica servisse soprattutto a favorire negli ascoltatori l’eccitazione erotica? Inoltre, da cosa dipenderebbe il fascino che il *Tristan und Isolde* di Wagner ha esercitato da subito, se non da tale alleanza fra musica e sessualità? Ascoltiamo quindi Stendhal e prendiamolo sul serio. Il suo diletantismo dipende dalla varietà dei gusti: siccome non esiste il bello assoluto e nemmeno criteri immutabili per giudicare un’opera, non bisogna affidarsi agli altri, alle convenzioni e alle convenienze, non resta che essere se stessi e restare fedeli soltanto a ciò che si prova personalmente.

Il punto di partenza è chiaro: «In musica come in amore, è bello ciò che piace» [Stendhal 1970, trad. it. p. 140]. In Stendhal, l’associazione di musica e amore sembra venir da sé, e tale piacere è inizialmente d’ordine fisico:

Mi sembra che la musica differisca, in ciò, dalla pittura e dalle altre belle arti: che in essa il piacere fisico sia dominante e più essenziale dei godimenti intellettuali. La base della musica è il piacere fisico, e tendo a credere che il nostro orecchio goda ancor più del nostro cuore ascoltando la signora Barilli che canta:

Voi che sapete

Che cosa è amor.

Mozart, *Figaro* [ibid., trad. it. p. 86].

Il primo criterio della bellezza musicale è dunque il piacere dell’udito, poiché

tutto ciò che non piace subito all’orecchio non è musica. La scienza dei suoni è così vaga che con loro non si è sicuri di niente, se non del piacere che effettivamente procurano [ibid., trad. it. p. 73].

Ecco perché gli esseri più rozzi sono anche sensibili, forse anche più sensibili, alla musica rispetto ai cosiddetti conoscitori:

C'è forse più amore per la musica in venti di quei pezzenti spensierati di Napoli, detti “lazzaroni”, che cantano la sera lungo la riva di Chiaja, che in tutto il pubblico elegante che si riunisce la domenica nel Conservatorio della rue Bergère. Perché arrabbiarsi? Da quando si è così orgogliosi di qualità puramente fisiche? [ibid., trad. it. p. 55].

In realtà il conoscitore non sa nulla di musica, proprio perché crede di sapere, e il virtuoso pensa soltanto alla difficoltà superata. L’amatore, piuttosto che cercare di apprendere la musica, deve seguire un’altra strada che consiste nell’approfondire la propria esperienza e quindi nel conoscersi meglio. Nel libro consacrato a Stendhal, il filosofo Alain aggiunge a proposito di questa maniera di ascoltare:

Non potrei dire se si tratti di quella buona, tanto di questi tempi la pretesa di conoscere la musica ha falsato il giudizio; non sono tuttavia lungi dal considerare come un mostro colui che leggerebbe un romanzo per sapere come è fatto, e per imparare a scriverne. Siamo ben lontani dal giudicare da noi stessi. Siamo convinti che ciò equivalga a giudicare secondo ragione. In realtà significa voler in primo luogo uniformarsi agli altri, ciò che Stendhal non fa mai [1958, p. 790].

Stendhal ci rivela sinceramente ciò che gli piace e ciò che non gli piace:

Non ho nessuna inclinazione alla musica puramente strumentale [...]. Soltanto la melodia vocale mi sembra il prodotto del genio. Uno stupido ha un bel diventare sapiente, secondo me non può trovare un bel canto [1955a, trad. it. pp. 312-13].

Tale preferenza, generale fino al XIX secolo – e ancor oggi condivisa dai più – si fonda sullo stretto legame di parentela che unisce la voce e la parola alla musica: insieme esprimono i sentimenti, le emozioni e le passioni con una fedeltà e un’intensità di cui la parola e la musica non sarebbero capaci da sole. Grazie alla congiunzione delle due arti, poesia e musica, il musicista

non esprimerà soltanto il movimento principale della passione del personaggio, ma alcune delle cento maniere in cui il suo cuore cambia mentre parla alla persona amata [Stendhal 1970, trad. it. p. 245].

Vi è una specie di complementarità fra le due, poiché la sola musica è troppo vaga e necessita della parola per precisare il sentimento, mentre la poesia non saprebbe esprimere da sola le infinite sfumature di una vita affettiva in perpetuo movimento:

L'aria «Deh! signor!» di Paolino nel *Matrimonio segreto* non dipinge esattamente l'infelicità nel vedersi portar via l'amante da un gran signore, ma una tri-

stezza profonda e tenera. I ruoli che sottolineano questa tenerezza tratteggiano i contorni del quadro e l'unione delle parole e della musica, che rimangono per sempre inseparabili nei nostri cuori, non appena l'abbiamo sentita una sola volta, forma l'illustrazione più vivace che sia dato tracciare dei suoi sentimenti all'uomo appassionato [ibid., trad. it. pp. 128-29].

Oltre a tale ascolto guidato dalle parole, dall'azione e dai personaggi di un'opera, Stendhal conosce tuttavia un'altra maniera di amare la musica:

La buona musica mi porta a fantasie deliziose su quel che in quel momento occupa il mio cuore. Donde agli attimi ineffabili ch'io ebbi alla Scala tra il 1814 e il 1821 [1955a, trad. it. p. 317].

Comprendiamo per quale ragione gli studi di psicologia sperimentale siano condannati a ignorare tali inconfessabili confidenze... Questo trasognamento sentimentale si accende al solo suono di una campana:

Fu a Rolle, mi pare, che giunto di buon'ora, pazzo di felicità alla lettura della *Nouvelle Héloïse* e all'idea di poter passare da Vevey, forse scambiando Rolle per Vevey, sentii tutto a un tratto suonare a distesa la solenne campana di una chiesa situata sulla collina a un quarto di lega sopra Rolle o Nyon. Salii lassù. Vedevo stendersi sotto i miei occhi quel bel lago, il rintocco della campana era una musica deliziosa che accompagnava i miei pensieri e dava loro un'impronta sublime. Là, credo, mi sono accostato di più alla *felicità perfetta* [ibid., trad. it. p. 359].

La musica mette in moto l'immaginazione, incanalata dal sentimento:

I miei sentimenti tessono un canto che, secondo la passione dominante, può arrecare il piacere maggiore al mio animo [Stendhal 1955b, p. 1068].

Tale canto, che evoca sentimenti e ricordi in un'atmosfera meditativa più o meno vaga, ruota sempre intorno all'amore:

Stasera ho sentito come la musica perfetta metta il cuore esattamente nella stessa disposizione in cui si trova quando gioisce della presenza dell'amata; voglio dire, che la musica dà la gioia certamente più viva che esiste sulla terra [1969, trad. it. p. 37].

Il canto giunge all'anima soltanto sotto forma di malinconica tenerezza, di ricordo, di rimpianto o di speranza amorosa. Ecco perché la passione trionfante fa scomparire il potere e il fascino della musica:

I miei ricordi erano incantevoli, e vivi; ora si cambiano in realtà. Mi accorgo di essere innamorato della signora P[ietragrua]. Non appena fatta questa scoperta, mille piccole circostanze che mi interessavano a Milano, impallidirono. Le campane, le arti, la musica, ecc., tutto ciò che incanta un cuore disoccupato, diviene di colpo insipido e senza valore, una volta che la passione lo riempie [1955b, trad. it. p. 366].

Il piacere della musica non è un piacere di sostituzione, come suggerisce Gilson, bensì un piacere "periferico" paragonabile ai preliminari amorosi, sul filo della passione e della soddisfazione, prima o dopo, ma mai durante... Possiamo ricavare quattro insegnamenti dal "caso" Stendhal: il pia-

cere è in primo luogo fisico; esso scatena associazioni guidate dall'affettività e dipende fortemente dall'esperienza individuale; esso è inoltre strettamente legato all'amore. È chiaro perché Platone e i fondatori delle religioni avessero ragione di diffidare della musica: Stendhal è d'accordo con loro nello scorgervi un fondamento erotico.

Respingeremo forse la testimonianza di Stendhal perché troppo singolare, troppo isolata? Vorrei ora trasferirmi nello Yemen d'oggi per sapere come si ascolti la musica in questo paese e in questa cultura che non hanno molto a che vedere con l'Italia e la Francia dell'inizio dell'Ottocento [cfr. Lambert 1997]. Nel corso del *majāl*, assemblea pomeridiana che si svolge nei salotti delle case di Sanaa, gli uomini riuniti masticano il *qāt*, arbusto le cui foglie hanno un effetto stimolante; nel tardo pomeriggio, all'"ora di Salomone", ha inizio la seduta musicale (*jalsa*), durante la quale dei musicisti cantano versi accompagnandosi con il liuto ('*ūd*). A designare l'effetto prodotto dalla musica sono le stesse parole già incontrate a proposito dell'estasi religiosa, *wajd* (emozione) e *ṣarab* (trasporto). Ma le reazioni sono piuttosto moderate rispetto agli aneddoti tradizionali che descrivono i poteri della musica. Risulta chiaro che la musica è il linguaggio dei sentimenti e che l'esecuzione del musicista-cantante produce una comunione emotiva. Lo stato d'animo che assale allo stesso tempo il musicista e gli ascoltatori conserva, in questa cultura profondamente impregnata di puritanismo *zaydīta*, un certo gusto del proibito: come la donna, la musica è tentazione (*fitna*), cioè attrazione quasi incontenibile esercitata dalla bellezza e insieme minaccia di disordine. Ancora una volta la musica è strettamente legata all'attrazione sessuale: secondo un musicista di Sanaa, ascoltare musica equivale a fare l'amore, se non fosse che dura più a lungo. L'emozione è provocata dall'unione fra poesia e musica; le tematiche sviluppate sono quelle tradizionali della poesia araba classica: desiderio appassionato, separazione, malattia amorosa... il tono più caratteristico è quello della gaia tristezza - è il titolo di una canzone della vocalista libanese contemporanea Fayrouz (*al-ḥuzn as-sa'īd*) - dove si confondono il desiderio della bellezza, l'attesa del piacere e il ricordo nostalgico delle gioie trascorse. In questo senso la musica è, secondo formule tradizionali, rimedio dello spirito (*dawā' an-nafs*) e medicina dell'anima (*ṭibb al-arwāb*). Non siamo così distanti dalla catarsi aristotelica delle passioni: la musica eccita, fa ammutolire, e al contempo riposa e purifica nella malinconia dei ricordi. Ancor oggi è sufficiente vedere, in un caffè del Nord Africa o del Medio Oriente, uomini che ascoltano Farīd al-Aṭraṣh e Umm Kulthūm per pensare immediatamente a quella «tristezza profonda e tenera» cui faceva riferimento Stendhal.

Al di là, o piuttosto al di qua, delle differenze culturali, le forme del piacere musicale sembrano addirittura ricongiungersi e offrire la testimonianza di un radicamento comune in una natura umana universale, anche se quest'ultima è filtrata e incanalata dal contesto sociale e culturale: la musica,

concepita come linguaggio dei sentimenti, si ritrova nelle culture piú disparate, dalla teoria dell'*ethos* nell'Antichità classica all'*Affektenlehre* barocca, in Stendhal e nello Yemen, ma anche presso i Kaluli della Nuova Guinea, per i quali la musica è «un sentimento esteticamente codificato» [Feld 1982, p. 273].

4. Dal piacere all'interesse.

Ci sono tuttavia molte altre risposte possibili alla musica, molti altri piaceri che essa può procurare. Tali risposte variano secondo gli individui e i gruppi cui appartengono. In questo caso si crea una rottura decisiva qualora si passi dalle comunità omogenee alle società statali stratificate. Avviene dunque una separazione fra la cultura alta e quella popolare e, per gli amatori appartenenti agli strati superiori, il gusto musicale si definisce non soltanto in rapporto alla musica che apprezzano, ma anche attraverso quella che rifiutano: la prima è bella, elevata, distinta; la seconda, quella delle classi inferiori, è brutta, bassa, volgare. La dicotomia della società si associa a un dualismo metafisico: vi è una musica che innalza, una musica spirituale, e un'altra che abbassa e fa sprofondare nella materialità del corpo. A tale dualismo si accompagna un netto contrasto fra i modi in cui le classi inferiori e quelle superiori concepiscono il rapporto con la musica e con la cultura. Per gli individui appartenenti alle classi superiori la cultura è «una cosa seria» che esige una «volontà fermamente applicata»:

La musica appartiene alla cultura, cioè a qualcosa che bisogna imporre, strappare con violenza paziente alla pesantezza e al torpore animali; si può giungere, come ho detto, alla vera musica, a questa dimensione di alta spiritualità in cui si ricostituisce l'anima, soltanto al prezzo di uno sforzo sostenuto, di una vera e propria ascesi, che non può non comportare fatica [Davenson 1942, p. 141].

Invece gli individui appartenenti alle classi inferiori «si abbandonano» – sono naturalmente i termini usati dalle classi alte – a ciò che piace da subito, a quella musica «leggera», «nauseante», «sciroposa» condannata dagli intenditori della sola vera musica, la «grande», la «sublime», la musica pura. Lo stesso dilettante beneducato ha vergogna del piacere che non può a volte fare a meno di provare ascoltando queste musiche di cattivo gusto, e la sua diffidenza nei confronti del piacere «facile» rasenta il senso di colpa qualora si senta troppo facilmente, troppo fisicamente «solleticare» dalla linea melodica troppo sentimentale e troppo ornata di un Notturmo di Chopin.

È nella stessa tradizione che s'inscrive il rifiuto del piacere, l'*edonefobia*, caratteristica delle musiche d'avanguardia a partire dagli inizi del Novecento. Il vecchio desiderio di sorprendere e «colpire il borghese», atti-

vato dal dadaismo e dal surrealismo, si unisce al rinnovamento piú rapido del linguaggio musicale, mentre le idee di un'opera dell'avvenire, d'avanguardia e di rivoluzione, legittimano rotture e innovazioni. La musica non deve piú essere una piacevole distrazione per dilettanti ben pasciuti – come non si peritava di essere in epoca barocca e classica – ma piuttosto una protesta contro le contraddizioni dell'esistenza sociale contemporanea. Sforziamo così nell'interpretazione hegel-marxista di Adorno, che ha trionfato nell'Europa del secondo dopoguerra mondiale: la distrazione è reazionaria e la musica autentica deve rifiutare il piacere, così come deve respingere l'organizzazione capitalistica della società. Le dissonanze spaventano gli ascoltatori perché

parlano della loro condizione personale, e unicamente per questo riescono loro insopportabili [Adorno 1949, trad. it. p. 14].

La verità di quella musica appare esaltata in quanto essa smentisce, mediante un'organizzata vuotezza di significato, il senso della società organizzata che essa ripudia, piuttosto che per il fatto di essere di per se stessa capace di un significato positivo. Nelle condizioni attuali essa è tenuta alla negazione determinata [*ibid.*, p. 25].

Potremo solo sorprenderci del posteriore successo conseguito da tale ideologia così poco in accordo con la realtà, ma abbiamo avuto, e abbiamo ancora, molti altri esempi della volontà di accecamento dell'*intelligencija* europea quando si tratti di panneggiarsi negli orpelli della Rivoluzione. A tal proposito è sufficiente ricordare come la storia recente abbia smentito tutte le profezie: rivoluzionari duri e puri, come Boulez, hanno riscoperto il piacere della musica che creatori originali come Berio non avevano mai respinto, mentre le musiche d'oggi non ne rifiutano piú sistematicamente l'uso. Peggio ancora, ci accorgiamo ora che la musica di Webern, il cui rigore senza concessioni era motivo di vanto, è piena di lirismo e di seduzione: il Quartetto per archi op. 28 e le due Cantate op. 29 e 31 sono belli e piacevoli da ascoltare.

La ragione è che i piaceri sono al contempo variati e variabili: «Ci si abitua, ecco tutto», cantava Brel, e sappiamo che è possibile amare ciò che fa male. L'opera di Sade reca l'esempio di una ricerca del piacere che, perseguendo un ideale di crescente intensità, resta intrappolata negli inferi del sado-masochismo. La musica europea dei secoli XIX e XX ha seguito, come le altre arti, la via di un'estetica del trauma e della provocazione, dal *crescendo* di Mannheim al violino di Paganini e al pianoforte di Liszt, fino alla violenza espressionista di *Erwartung*. Vi è un piacere dell'eccesso, che si manifesta allo stesso modo nel numero degli strumenti dell'orchestra, nelle opposizioni d'intensità e ritmo, nella ricerca del cromatismo e della dissonanza. La ragione è che nelle società statali la musica vive sotto il regime della storicità, e che c'è sempre bisogno di novità. Appare così comprensibile il ruolo essenziale attribuito allo snob, che difende una musica nuova

non perché gli piaccia veramente, ma piuttosto perché deve sforzarsi di ammirarla. In fondo egli mette in pratica l'insegnamento rivolto da Pascal a coloro che non credono ma intendono farlo:

Seguite il metodo con cui hanno cominciato, ossia facendo ogni cosa come se credessero, prendendo l'acqua benedetta, facendo dire delle messe, ecc. Ciò solo vi farà credere in modo naturale e intuitivo [1963, trad. it. pp. 529-31].

Di fatto tutti procediamo allo stesso modo quando ci troviamo dinanzi a un'opera al cui stile non siamo avvezzi. Si comincia a credere che finirà per piacerci, e lo snobismo è un buon motivo per insistere.

Come possiamo osservare, la nozione di piacere è troppo vaga, troppo dilatabile; occorre associarle quella di interesse. È senz'altro una delle formule che si ascoltano più spesso a proposito di lavori contemporanei; non si sa bene se piacciono o se siano belli, e allora si dice: «Ah, com'è interessante!» Vi è un piacere dell'interesse che nasce dalla curiosità, dal desiderio di novità. Amiamo tutti i grandi e piccoli maestri del lontano passato, e anche di quello prossimo, ma capiamo bene che non si possono sempre recuperare le ricette già utilizzate, perfino le più recenti; allora bisogna in un certo senso affidarsi al nuovo. Certo è difficile scegliere, ma occorre scommettere e dirsi che forse un giorno ci piacerà. Anche nel dubbio può emergere un altro interesse, la speranza di puntare su un buon cavallo. In una lettera ad Alma Mahler, dopo aver espresso quanto di peggio pensava sulla musica di Schönberg, Richard Strauss conclude che è comunque meglio assegnargli la sovvenzione della Fondazione Mahler: «Non si può mai sapere che cosa potranno pensare i posteri» [cit. in Rosen 1975, trad. it. p. 17]. Vi è dunque una straordinaria varietà di piaceri e interessi che confluiscano nell'ascolto di un'opera musicale.

Non si è trattato finora del piacere o dell'interesse musicale che potrebbe apparire come il più naturale e il più specifico: il piacere del musicista di professione o del conoscitore. Questi sono sicuramente capaci di provare tutta la gamma di piaceri degli altri ascoltatori, ma vi si aggiungono altri interessi più intellettuali: essi sono in grado di seguire la condotta delle voci in una fuga o la costruzione di un movimento di sonata. È allora concesso chiedersi come nello spirito del musicista possano coesistere il piacere dell'ignorante e la conoscenza dell'intenditore. La risposta si trova in ciò che chiamerò, metaforicamente, sindrome della personalità multipla. L'io o la coscienza non sono un teatro classico dove si rispettano le tre unità d'azione, di tempo e di luogo: essi sono costituiti da molteplici abbozzi contrastanti e in continuo movimento, alla cui superficie affiora un'attenzione più o meno fissa [Dennett 1991]. All'interno stesso della corporazione più ristretta degli specialisti, i piaceri e gli interessi sono estremamente vari. I primi specialisti, allo stesso tempo compositori ed esecutori che si esibivano entro la propria comunità, partecipavano direttamente all'attività e al-

le emozioni del gruppo. La crescente specializzazione, l'invenzione della notazione e la comparsa di teorie sempre più complesse hanno gradualmente tracciato un solco fra il compositore, l'esecutore e il pubblico. L'interesse dello specialista si rivolge sempre più verso le proprie tecniche: l'esecutore diventa virtuoso e il compositore ascolta nella musica degli altri soltanto ciò che potrebbe essergli utile per comporre la propria. L'evoluzione della musica occidentale ha nel contempo posto al centro della produzione la musica strumentale, che è divenuta in tal modo la forma "pura" della musica. Da quel momento in poi si sono sviluppate le concezioni formalistiche della musica, da Hanslick a Stravinskij: l'ascolto più adeguato è quello che s'interessa soltanto alle strutture immanenti dell'opera, è l'analisi. Il piacere, in questo caso, è in primo luogo piacere di conoscenza e di creazione.

Per completare tale tipologia schematica dei piaceri della musica, non bisogna dimenticare ciò che potremmo definire il grado zero del rapporto con la musica, quando essa funge da sfondo sonoro per un'attività fisica o mentale, quella della casalinga occupata in cucina, come pure quella dell'intellettuale impegnato nella lettura, nella scrittura o immerso nella riflessione. Almeno per quest'ultimo, la musica è relegata ai margini dell'attenzione e pone il corpo in uno stato di rilassamento favorevole alla concentrazione. Secondo i teorici puristi la musica "leggera" rivestirebbe tale ruolo, fungendo da «processo di raschiamento della fatica nervosa»:

Ruolo legittimo, dal momento che tale musica non ambisce al desiderio carnale, ma solamente al buon equilibrio e alla salute del corpo; è necessario che essa conservi quel carattere semplice e ingenuo, ancora del tutto fisico: una forma superiore del gioco dei birilli [Davenson 1942, p. 142].

5. Specificità dell'esperienza musicale: non esiste un'estetica generale.

Tali sono alcuni degli effetti prodotti dalla musica o, per riprendere il titolo dell'opera di William James *Varieties of Religious Experience* [1902], alcune delle molteplici forme di ricezione dell'esperienza musicale. Fino a ora non si è parlato di estetica, poiché tale diversità è una sfida per l'estetica tradizionale come noi la intendiamo. Infatti per noi la musica è un'arte, e la sua ricezione è l'oggetto di un'esperienza specifica: l'esperienza estetica. Sappiamo bene che le due nozioni di arte e di estetica – per non parlare della bellezza, che non sembra più aver corso nell'Occidente contemporaneo – sono creazioni dell'Europa moderna e contemporanea: in quale misura sono applicabili alle altre culture? Esistono universali artistici ed estetici? Per cominciare, ricordiamoci come concepiamo abitualmente tali nozioni: l'arte ci si presenta sotto forma di "oggetto d'arte", esposto in un museo o venduto in una galleria e dotato di un valore specifico, il valore artistico [Maquet 1986]; occorre fra l'altro distinguere l'arte *ex professo*, l'ar-

te per l'arte (l'opera fatta per essere un oggetto d'arte), dall'arte con metamorfosi - allorquando s'immettono nel circuito dell'arte opere che in origine avevano un'altra finalità [Malraux 1947]. Quanto all'esperienza o atteggiamento estetico, possiamo definirli come «l'attenzione disinteressata e piena di simpatia e la contemplazione riservata a un qualsiasi oggetto di coscienza, unicamente per se stesso» [Stolnitz 1960, cit. in Lories 1988, p. 105]; tale concezione è divenuta corrente a partire da Kant e in Hanslick la ritroviamo applicata alla musica: «È nella contemplazione pura che l'ascoltatore gode dell'opera musicale» [Hanslick 1854, trad. it. p. 64].

È chiaro che numerose culture non conoscono né l'arte, né l'esperienza estetica come le abbiamo appena definite: la musica ascoltata nel corso di un rito o di una festa non rappresenta un'opera d'arte *ex professo* e non potrebbe essere l'oggetto di un'attenzione disinteressata. Occorre del resto aggiungere che la riflessione occidentale sull'arte e sull'estetica ha costantemente privilegiato le arti plastiche a scapito di quelle del suono e del ritmo, da Platone a Malraux e agli antropologi contemporanei: la maggior parte degli studi dedicati all'antropologia dell'arte si occupa pressoché esclusivamente delle arti visive [Hatcher 1999; Layton 1991; Maquet 1986]. Ora, il modo di esistenza della musica è, soprattutto prima dell'invenzione delle tecniche di registrazione, molto diverso da quello degli oggetti tridimensionali; per questa ragione è preferibile situarla non sul piano di un'ipotesi estetica generale, bensì sul piano dell'esperienza propriamente musicale. Ciò è altrettanto pertinente se si considera come la musica presenti tre caratteristiche peculiari che la distinguono ugualmente sia dalle arti plastiche, sia dalle arti del linguaggio: gli stretti rapporti fra ricezione e produzione, l'importanza del supporto fisico tanto per la ricezione quanto per la produzione, e infine l'assenza di un significato di tipo iconico o linguistico.

Un primo fattore spiega la complessità e l'eterogeneità della ricezione musicale: questa non può essere separata dalla produzione, poiché le situazioni più frequenti implicano un coinvolgimento attivo di tutti i partecipanti, dalla cerimonia religiosa al ballo e al concerto rock, dal quartetto tradizionale allo strumentista o al cantante che si esercitano in solitudine. È molto diverso ascoltare una musica in poltrona, ballarla o suonarla. Questa è la ragione per cui l'estetica musicale non può basarsi esclusivamente sui metodi di ricezione, sull'*estetica*: essa deve far intervenire le strategie di produzione, la *poietica* [cfr. Molino 1975; Nattiez 1987, parte I, cap. v, sez. 2]. Il dilettante mero ascoltatore rappresenta soltanto un caso particolare, quello del fruitore di musica strumentale classica e operistica nell'Otto-Novecento europeo: il frequentatore abituale di concerti, relegato alla condizione di puro spettatore senza grandi conoscenze tecniche, partecipa allo spettacolo esclusivamente applaudendo. Sarebbe tuttavia inesatto riconoscerli, anche in quell'epoca, il solo tipo di rapporto con la musica: se, come si è detto e ribadito, il pianoforte è stato per certi versi uno strumento bor-

ghese, ciò significa che le ragazze di buona famiglia sapevano cantare e suonare, capacità che favoriva una percezione assai diversa della realtà musicale. Lo stesso accadeva per tutti coloro che, in famiglia e fra amici, praticavano la musica da camera. Nella maggior parte dei casi la musica non rappresenta qualcosa che si riceve passivamente, è qualcosa che si fa, un'attività cui si partecipa. Ciò non vale soltanto nel caso in cui si suoni uno strumento, ma anche quando si canta o si canticchia, oppure quando si balla. La situazione è assai diversa da quella che caratterizza la contemplazione visiva, in cui l'osservatore è posto al di fuori dell'oggetto e intrattiene un rapporto meramente privato con esso. Secondo Kant

è inerente alla musica una certa mancanza di urbanità, il fatto che essa diffonda il suo influsso, principalmente per come sono fatti i suoi strumenti, più lontano di quanto si vorrebbe (sul vicinato) e in tal modo, per così dire, imponga se stessa, compromettendo, quindi, la libertà degli altri, che sono al di fuori dei partecipanti alla riunione musicale; cosa che le arti che parlano agli occhi non fanno, basta rivolgere il proprio sguardo altrove per evitare di esporsi alla loro impressione.

E Kant aggiunge alla fine del paragrafo la nota seguente:

Coloro che hanno raccomandato per gli esercizi devozionali casalinghi anche di cantare canti spirituali non considerarono il grave disturbo che imponevano al pubblico con una tale devozione *chiassosa* (e proprio per questo farisaica, di solito), obbligando il vicinato o ad associarsi canticchiando o a rinunciare alle sue occupazioni mentali [1790, trad. it. pp. 165-66].

Non ci sorprenderà che Kant, il quale assegna alla musica il primo posto per il piacere che essa procura ai sensi, la releghi all'ultimo rango delle belle arti, se classificate secondo la cultura che esse trasmettono allo spirito. È allora comprensibile l'errore di tutte le estetiche generali, che hanno preso a modello del rapporto con l'opera la relazione visiva, distaccata (e se vogliamo apollinea); tale privilegio implicitamente accordato al visivo orienta quasi necessariamente l'estetica in una direzione sia platonica, sia neoplatonica e kantiana. Ciò che in tal modo si perde sono il senso e la specificità delle arti rappresentative (*performing arts*), e la musica è una *performing art* a duplice titolo: essa presuppone degli esecutori e, da un punto di vista antropologico, nella maggior parte dei casi il pubblico partecipa all'esecuzione. Non vi è dunque opposizione fra il piacere del musicista e quello dell'ascoltatore, bensì un *continuum* con ogni possibile influenza: la musica è in primo luogo attività.

Secondo fattore di diversità: il piacere musicale presenta un radicamento fisico assai più forte delle altre arti. Possiamo riprendere - poiché la tradizione pone la bellezza anzitutto nel visibile - la formula scolastica: il Bello è ciò che piace all'ascolto (*quod auditum placet*, piuttosto che *quod visum placet*). Accanto alle qualità proprie dei suoni, delle voci e degli strumenti bisogna tuttavia accordare una posizione centrale ai ritmi, ai profili melo-

II

TRE
PASTORI CHE
DETERMINANO
LA PECU-
LIARITÀ
DELL'ESPERIENZA
MUSICALE

†

dici e alle intensità. Ancora una volta, è importante rispettare la specificità della musica in rapporto alle arti visive. Queste ultime sono più astratte, più intellettuali, più "eterree": gli occhi del conoscitore seguono i contorni di un corpo e le linee di un quadro, ma è raro che egli si metta a inclinare il capo per rispettarne le oscillazioni. Al contrario la musica, per l'ascoltatore come per l'esecutore, sollecita immediatamente la partecipazione del corpo, che non può astenersi dal vibrare al ritmo di ciò che si ascolta. La musica è quindi attività in un altro senso: il puro e semplice ascolto è anche partecipazione. In base alla musica, al contesto e alle persone, la parte del corpo varia e il ventaglio delle reazioni può così andare dalla *trance* alla gradevole indifferenza verso una musica di sottofondo.

Terzo fattore di variazione: secondo la formula di Susanne Langer, la musica è un simbolo incompleto - *an unconsummated symbol* [1957, p. 24]. Essa non rappresenta alla stessa maniera delle immagini e nemmeno dei segni linguistici. Ecco perché onde caratterizzarne gli effetti si utilizzano termini vaghi come "suggerire" oppure "evocare". È allora comprensibile perché la musica sia stata spesso associata all'indicibile. Anche le altre arti presentano un fondamento percettivo, ma allo stesso tempo si situano al di là di esso: nel caso delle arti plastiche vi è rappresentazione iconica; rappresentazione simbolica nel caso delle arti del linguaggio. Ridotta a se stessa, la musica non significa nel senso vero e proprio del termine, essa evoca piuttosto stati affettivi vaghi e ambivalenti, acquistando significati più precisi soltanto qualora essi le derivino da altre parti. Di fatto, nella maggior parte dei casi la musica è accompagnata da elementi che orientano il simbolismo. Per tutto il periodo in cui la musica è stata soprattutto vocale - e si tratta, dal punto di vista antropologico, della maggior parte della sua storia - sono le parole ad aver rivestito tale ruolo chiarificatore; ancor oggi la canzone costituisce la schiacciante maggioranza della musica prodotta nel mondo (nel 1998 la musica classica rappresentava appena il 2,8 per cento delle vendite di dischi sul mercato americano). Accanto alle parole, il contesto acquista spesso la medesima funzione: è il caso di tutta la musica che rientra nella sfera rituale o istituzionale. La storia individuale riveste infine un ruolo decisivo: proprio a causa della sua incompletezza semantica, e insieme della sua pregnanza motoria e affettiva, la musica si accompagna in maniera privilegiata alle esperienze più profonde dell'individuo, esprimendone e mantenendone il tono emozionale.

Bisogna quindi accettare la realtà e riconoscere la legittimità di tale varietà nei metodi di percezione della musica: non c'è un modo "buono", giusto e unico di ascoltarla. Ed è a questo punto che appare il carattere assolutamente particolare di ciò che chiamiamo oggi estetica: essa si è costituita sotto l'influsso teorico delle tradizioni platonica e kantiana, e al termine di un movimento di restrizione che ha interessato del pari il repertorio e i metodi di percezione della musica. Infatti, se da un lato la separazione del-

le musiche colte da quelle popolari ha permesso di escludere dal campo musicale i generi (danza e canzone) nei quali la dimensione motorio-affettiva è essenziale e irriducibile, dall'altro si è progressivamente imposto come modello l'ascolto orientato verso l'analisi formale delle opere, dal momento che gli altri metodi apparivano contaminati e impuri. Abbiamo quindi ritenuto che tale purezza delle opere e degli ascolti, riassunta nella critica di Hanslick e nel celebre "assioma" di Stravinskij, costituisca il fine ultimo dell'evoluzione musicale. Di fatto, l'atteggiamento estetico come ancor oggi lo consideriamo è solo una modalità fra tante del rapporto con la musica, modalità particolare che riguarda unicamente la musica strumentale e uno strato trascurabile della società europea dei secoli XIX e XX. I piaceri della musica vanno dalla *trance* religiosa o erotica all'analisi, e dall'espressione dei sentimenti alla gradevolezza epidermica delle musiche leggere. Si può ancora parlare d'estetica per riferirsi all'insieme di tali orientamenti? L'essenziale è riconoscere e accettare la loro irriducibile diversità.

6. Per un'antropologia dell'esperienza musicale.

L'arte per l'arte musicale non è un universale: è una constatazione su cui si accordano gli etnomusicologi. Esisterebbe allora almeno un'esperienza musicale universale? È un'ipotesi suggerita dall'etnomusicologo David P. McAllester:

Mi sentirei di dire che uno fra gli universali, o quasi-universali, più importanti nella musica è che essa trasforma l'esperienza [...]. La musica può esaltare l'eccitazione o attenuare le tensioni, ma in entrambi i casi ci trasporta in un diverso stato di esistenza [1971, p. 380].

Anche se tale suggerimento non è sempre stato accolto con favore, è stato però spesso ripreso, per esempio da John Blacking:

La convinzione che la musica possa trasformare l'esperienza, esaltare la coscienza, indurre l'estasi, o perfino curare la malattia, è forse condivisa universalmente, e stimola innumerevoli esecuzioni musicali [1977, pp. 14-16].

Ma possiamo forse arrestarci a una definizione di questo tipo, estremamente imprecisa e ugualmente applicabile ad altre situazioni? Tanto Blacking quanto McAllester sono obbligati a riconoscere, come si è loro obiettato, che la musica non è la sola a provocare tali modificazioni degli stati di coscienza: è il caso del sesso e, potremmo aggiungere, della droga. Fra l'altro, come abbiamo visto, quest'ipotetica esperienza sembra assumere con ogni evidenza le forme più svariate e inattese.

Malgrado tale diversità, vi sarebbe tuttavia qualcosa in comune fra queste esperienze a prima vista così eterogenee, un qualcosa che potremmo

chiamare il loro aspetto estetico? A tale proposito, ancora una volta il procedimento che s'impone non comporta la riduzione aprioristica dei fenomeni al semplice e all'omogeneo, bensì la rivelazione degli elementi di una molteplicità organizzata: converrebbe utilizzare metodi di già provata efficacia, dalla fonologia all'identificazione delle scale, al fine di rivelare le opposizioni "-emic" che intervengono in ciò che i membri di una determinata cultura riconoscono come esperienze musicali "buone" o "belle".

Partiamo dai fondamenti dell'esperienza musicale. Essa mette in gioco almeno i seguenti elementi:

- 1) vi sono in primo luogo schemi sonori e ritmici percepiti e agiti dall'esecutore e/o dall'ascoltatore, che costituiscono il carattere distintivo della musica;
- 2) l'evento musicale si verifica in un contesto definito, che si tratti di un rito o di un concerto;
- 3) esso provoca nel partecipante reazioni allo stesso tempo affettive e cognitive, accompagnate da molteplici rimandi simbolici che coinvolgono l'insieme delle esperienze e dei saperi anteriori del soggetto.

La tesi che vorremmo proporre è la seguente: come ogni esperienza "estetica", l'esperienza musicale è un composto, variabile nello spazio, nel tempo e a seconda degli individui, ma fondato su elementi costitutivi di cui è possibile precisare la radice antropologica e seguire i molteplici sviluppi e trasformazioni da una cultura all'altra. Vorremmo dunque proporre un primo inventario di parametri, che corrispondono a veri e propri *phyla* dell'esperienza musicale. Per scoprirli analizzeremo tre tipi di società in cui l'attività musicale si presenta sotto forme diverse; ciò permetterà di mettere in evidenza la continuità di tali *phyla*, ma anche le innovazioni insieme interne ed esterne grazie alle quali essi evolvono e si trasformano.

7. Il regime della comunità ristretta.

La prima situazione che ci accingiamo ad analizzare corrisponde all'attività musicale delle comunità ristrette, come le bande di cacciatori-raccoglitori o le tribù di agricoltori, pastori o orticoltori. Ciò che caratterizza l'attività musicale presso tali comunità è il cosiddetto "ciclo breve" della produzione e della ricezione: il creatore, che è spesso allo stesso tempo il cantante-musicista, produce la sua opera per e all'interno di un pubblico a lui vicino, in modo tale che il contatto fra il produttore, l'opera e il pubblico avvenga senza distanza e senza intermediari. Una parte importante delle attività musicali è di ordine collettivo, ma le creazioni individuali non possono essere ignorate: l'insistenza sul collettivo è un'eredità del Romanticismo, mentre numerose comunità, dagli Eschimesi ai Kapauku della Nuo-

va Guinea, offrono un esempio di culture in cui le canzoni hanno autori conosciuti e appartengono a determinati individui o gruppi. Del resto, nelle comunità più ristrette e omogenee vi è una netta diversificazione degli interessi e delle competenze, che è riconosciuta dai membri di quella cultura: tale osservazione è già stata fatta da Bloomfield [1927] a proposito dei gusti e delle capacità nel campo della bella lingua e dell'eloquenza.

Presso tali culture l'evento musicale è spesso legato a una circostanza sociale che corrisponde a una situazione o a un evento fondamentale dell'esistenza, e tale circostanza, unitamente all'insieme dei rimandi simbolici cui è associata, conferisce all'evento un senso generale che delinea l'orizzonte di aspettativa dei partecipanti. Del resto, l'esperienza non è soltanto musicale, poiché l'evento nel quale la musica interviene costituisce un vero e proprio *Gesamtkunstwerk*: nel *gisalo* dei Kaluli, nello *nkwa* degli Igbo, come più tardi nel *nātya* indiano o nella *mousiké* greca, la musica è inseparabile non soltanto dalle parole, ma ancor più dalla cornice, dagli allestimenti, dalle danze, dagli abiti e dai colori che l'accompagnano. Non si deve tuttavia sopravvalutare la funzionalità sociale della musica, poiché, come ha fatto notare l'etnologo Jean Guiart a proposito dell'arte dell'Oceania, gli individui che fanno parte di queste comunità non sono costantemente sottomesi alla morsa di una religione o di una coscienza collettiva onnipotenti:

Siamo certi di avere una visione più realistica delle cose se osserviamo l'uomo dell'Oceania nella sua vita quotidiana, dove il rito e il mito hanno un posto meno primordiale di quanto non si creda [1961, p. 1592].

Ciò vuol dire che la musica ha un senso per l'individuo indipendentemente dalla sua funzione: l'etnomusicologo allude spesso, ma senza insistere, al fatto che una musica rituale si possa riutilizzare in un contesto di svago. Ciò vuol dire inoltre che esistono musiche per il divertimento: Hugo Zemp ha mostrato che presso i Dan una delle parole gravitanti intorno al campo concettuale di ciò che chiamiamo musica (*tloo*) include pure, nella sua accezione generale di "svago", la danza, la musica, il canto e il divertimento in senso stretto [Zemp 1971, p. 69]. Tale associazione fra musica e divertimento si ritrova presso numerose culture: *malābi*, la parola che in arabo designa gli strumenti musicali, significa letteralmente "giochi".

L'esperienza musicale è accompagnata da sentimenti ed emozioni, da affetti fondati su proprietà biologiche della specie:

Nell'uomo, i riferimenti alla sensibilità estetica hanno origine nella sensibilità viscerale e muscolare profonda, nella sensibilità dermica, nei sensi dell'olfatto e del gusto, dell'udito e della vista, infine nell'immagine intellettuale, riflesso simbolico dell'insieme dei tessuti sensibilizzati [Leroi-Gourhan 1965, trad. it. p. 318].

La musica occupa in questo campo un posto privilegiato, poiché essa è non soltanto legata alla sensibilità uditiva, ma anche, attraverso il ritmo, a

quella motoria e viscerale, e ciò a prescindere dall'eventuale incorporazione della musica in uno spettacolo totale che sollecita ulteriori dimensioni della sensibilità. È chiaro perché sia necessario superare la prospettiva tradizionale di una vita affettiva che conoscerebbe soltanto i due valori di piacere e dispiacere: il legame con la situazione e il suo significato fanno in modo che non si possa identificare tali esperienze con il piacere o la soddisfazione che esse procurerebbero, come, a partire da Kant, affermano spesso i teorici di un'estetica generale. Si tratta di un ventaglio di modalità affettive presente sin dalle origini; la musica può generare ugualmente piacere o dolore, essa può eccitare o sedare, sconvolgere e affascinare nello stesso tempo: come mostra lo studio di Steven Feld [1982] presso i Kaluli della Nuova Guinea, vi sono musiche espressamente concepite per generare pianto. La diversità degli affetti è irriducibile e rappresenta una costante dell'esperienza musicale: come potremmo ancor oggi ridurre al comun denominatore di un ipotetico piacere l'effetto prodotto da musiche militari, inni nazionali, musiche religiose?

L'esperienza musicale, come ogni altra esperienza soggettiva, non si può comunicare: è il problema di ciò che i filosofi chiamano *qualia*, cioè della qualità irriducibile e letteralmente indicibile di ogni esperienza sensoriale e affettiva (il colore rosso, il gusto di un frutto, un sentimento di malinconia, ecc.). Tuttavia da una parte possiamo esprimere ciò che proviamo, e dall'altra formulare un giudizio e un apprezzamento su ciò che abbiamo visto o udito. Sembra chiaro che ogni cultura disponga di una "psicologia popolare" che permette di descrivere gli stati mentali, ma anche di un vocabolario tecnico, di un metalinguaggio per descrivere e commentare la propria musica [Coppet e Zemp 1978; Feld 1982; Zemp 1971; 1995]: in questo caso si tratterebbe quindi di due seri candidati al titolo di universali.

Dovunque sembra esistere anche – altro candidato al titolo di universale – un lessico riservato all'apprezzamento di ciò che possiamo tranquillamente chiamare bellezza. Niente è più sorprendente per noi, appartenenti a una cultura dove tale parola non ha più diritto di cittadinanza nel campo dell'arte contemporanea, che vedere l'importanza presso tali culture di termini afferenti al campo concettuale del Bello. In questa sede occorrerebbe sfoderare interminabili e vane discussioni sull'estensione concettuale delle parole che, in culture diverse, hanno a che fare con ciò che chiamiamo Bello. Così com'è avvenuto per gli equivalenti più o meno lontani della nostra "musica", la dispersione delle accezioni è grande, ma non è casuale: essa segue direzioni privilegiate che ritroviamo in numerose lingue, come ad esempio l'associazione fra musica, poesia e danza. Accade lo stesso per la bellezza, e nulla è più urgente di uno studio comparativo che riveli le reti di associazioni privilegiate costituenti il campo concettuale di questa. È tuttavia necessario sbarazzarsi delle reticenze che gli specialisti manifestano ancora quando s'interessano alla bellezza:

Al contrario di certe nozioni, il cui uso non sembra affatto problematico, presso le società non occidentali il riferimento alla bellezza è ben presto sospetto di etnocentrismo. Così, mentre ammettiamo senza discutere che un Melanesiano possa constatare la fertilità di un giardino, si concede soltanto con prudenza che possa trovarlo "bello" [Jeudy-Ballini 1999, p. 9].

L'affermazione è chiara e il motivo non lo sembra meno: come immaginare che popoli viventi in condizioni così difficili e sottomessi alla pressione costante di forze soprannaturali abbiano il tempo e la voglia di «salutare la Bellezza», come dice Rimbaud in *Une saison en Enfer*?

È tuttavia ciò che essi fanno costantemente: «Gli Inuit avevano comunque, e hanno sempre avuto, una concezione molto precisa della bellezza» [Graburn e Stern 1999, p. 22]. Presso gli Inuit così come altrove, l'apprezzamento delle opere si basa su insiemi differenziati di criteri che sono stati studiati e messi in evidenza soprattutto nel campo delle arti plastiche africane: Robert Thompson [1968] ha potuto così rivelare, a partire dai giudizi espressi su alcune sculture da duecento informatori Yoruba, criteri come la discreta somiglianza con il soggetto, la visibilità delle diverse parti dell'oggetto, la luminosità e la levigatezza, la disposizione simmetrica o la rappresentazione del soggetto nella sua prima giovinezza. Non disponiamo di inventari altrettanto dettagliati sulla musica, ragion per cui riveleremo soltanto alcuni aspetti più generali della bellezza.

Bisogna anzitutto sottolineare l'importanza del Bello naturale, nozione per noi nient'affatto automatica: se per Kant il Bello o il Sublime sono presenti in natura ancor prima che nell'arte umana, l'estetica occidentale del XIX secolo vede definitivamente prevalere il Bello dell'arte sul Bello naturale. Tale mutamento è analizzato con scalpore nell'*Estetica* di Hegel, quando egli proclama la superiorità assoluta dell'arte sulla natura:

Formalmente considerando, qualsiasi cattiva idea che venga in mente all'uomo sta anzi più in alto di qualunque prodotto della natura, poiché in esso è sempre presente la spiritualità e la libertà [1970, trad. it. p. 6].

La situazione è chiaramente assai diversa presso quelle culture che non riconoscono alcuna discontinuità fra natura e cultura, ed è spesso la bellezza naturale – in particolare quella umana, evidentemente associata all'attrazione sessuale – che appare allora come l'esperienza estetica paradigmatica. Legami analoghi si ritrovano nel campo sonoro, come i lavori di Steven Feld hanno mirabilmente mostrato: presso i Kaluli la musica umana è inseparabile dal canto degli uccelli che le fa da risposta e insieme da modello, e del resto è l'universo sonoro delle cascate d'acqua a servire loro da metalinguaggio per parlare della musica umana e della sua organizzazione [Feld 1982].

In numerose lingue vi è una stretta associazione fra il Bello e il Buono. Per gli Inuit del Canada la bellezza

costituisce più una misura di competenza pratica e morale che non un fenomeno vivo o sensuale. La bellezza corrisponde alla "rettitudine" dell'apparenza, dell'esecuzione, del gusto, dell'esperienza sensuale [Graburn e Stern 1999, p. 34].

Presso i Sulka della Nuova Guinea non vi è contraddizione

fra realtà sensibile e realtà non percettibile: l'apparenza informa sull'essenza e tutto ciò che chiamiamo "bello" (*ayar*) è inteso per definizione come buono, sano, capace, conforme o efficace [Jeudy-Ballini 1999, p. 9].

Tale associazione ricorrente non deve sorprenderci, né estraniarci le culture che la conoscono, poiché essa si ritrova alle origini della tradizione occidentale: nella Grecia antica è difficile distinguere ciò che, nell'impiego non filosofico della parola *kalos*, appartiene all'ordine del piacere visivo piuttosto che dell'utile oppure del moralmente e socialmente buono, e il titolo che Nelson Graburn e Pamela Stern hanno dato all'articolo dedicato alla nozione di bellezza presso gli Inuit del Canada è una formula che Platone e la stessa tradizione neoplatonica avrebbero pienamente sottoscritto: «Ciò che è buono è bello» [Graburn e Stern 1999]. Tale legame fra bellezza e morale spiega l'importanza delle qualificazioni morali, e non puramente estetiche, nell'apprezzamento della musica, ed è inoltre all'origine delle diverse forme che può prendere la teoria dell'*ethos* musicale.

Una testimonianza significativa dell'importanza della bellezza ci è fornita dalle culture presso le quali un apprezzamento positivo è ricompensato con un dono. Presso i Sulka della Nuova Guinea l'organizzatore di una cerimonia è tenuto a consegnare un presente a chiunque abbia manifestato la propria ammirazione per la bellezza di una maschera [Jeudy-Ballini 1999, p. 12]. Ritroviamo costumi analoghi in altre società dell'Alta Nuova Guinea: presso i Kilenge si offre un dono, in natura o in denaro, a colui che ha fabbricato un tamburo onde far l'elogio della sua qualità musicale [Dark 1983]; presso i Kaluli i danzatori devono compensare con doni l'impatto emotivo prodotto sugli spettatori [Schieffelin 1976, pp. 143-44]. L'esperienza della bellezza è profondamente sentita, quasi traumatizzante: gli ascoltatori di un canto manifestano la loro emozione precipitandosi sui cantanti e riversando sui loro corpi calce mista a *betel* [Jeudy-Ballini 1999, p. 15]. Se è abbastanza difficile determinare il significato preciso dei doni offerti a coloro che esprimono la propria ammirazione, è altresì vero che essi s'inscrivono in uno scambio dove appaiono come la contropartita dell'effetto prodotto dalla bellezza.

Un aspetto essenziale dell'esperienza e del giudizio è ciò che possiamo chiamare la dimensione operativa. Si tratta in primo luogo del piacere della produzione per coloro che seguono la musica, ed è un fattore tanto più importante considerando che i membri stessi di tali culture possiedono una competenza tecnica: poiché non vi è una separazione netta fra esecuzione

e composizione, non vi è un'estetica separata dalla poietica e si passa indifferentemente dall'una all'altra, essendo le condotte produttive virtualmente presenti nella percezione dell'uditore. Non si può inoltre dimenticare che la partecipazione del pubblico prende molto spesso forme attive: non vi è mai un ascolto passivo comparabile a quello dell'ascoltatore di un concerto. Ma, più in generale, tale dimensione corrisponde a uno dei fattori determinanti dell'apprezzamento: che si tratti di *praxis* o di *poiesis*, l'essenziale è che la condotta o l'oggetto siano "ben fatti". Tale concezione è ben riassunta nel titolo di un articolo di Philipp Dark [1983] a proposito di una società della Nuova Guinea: «Per i Kilenge "l'Arte è qualcosa di ben fatto"». Come non vedere qui un universale dell'esperienza umana, senza dubbio uno dei più profondi poiché si basa sulla natura stessa dell'*homo faber*? Così si spiegano i legami stretti che hanno sempre unito ciò che siamo soliti distinguere sotto i nomi di arte e artigianato: l'arte è, nel senso etimologico della parola, un insieme di mezzi regolati che tendono a un fine, e Aristotele definiva il termine corrispondente (*techne*) come «disposizione a produrre accompagnata da regole precise» (*Etica Nicomachea*, 1140 a 9). Da parte dell'attore o produttore vi è la soddisfazione del lavoro compiuto: l'uomo, come il Dio della Genesi, è soddisfatto della propria opera quando è ben fatta (Genesi, 1, 31). Da parte del fruitore vi è anche il riconoscimento di tale lavoro: che si tratti di un vasaio, di un violinista oppure di un ebanista, il "ricettore" non può separare l'apprezzamento del prodotto da un giudizio sul lavoro che l'ha realizzato. Ma, prim'ancora del giudizio, vi è un'empatia immediata con il produttore: il ricettore non può esimersi dal partecipare virtualmente agli sforzi e alle capacità dell'*alter ego* che ha saputo e potuto realizzare tale prodotto. Questo riconoscimento, unito - a seconda del caso - a un certo stupore, a una certa ammirazione o disprezzo, accompagna senza dubbio la percezione dell'arte/artigianato e della fabbricazione, dalle prime selci scheggiate fino ai disegni dei bambini di oggi.

Tale riconoscimento non si ferma tuttavia all'opera ben fatta; occorre far posto a ciò che la supera, alle qualità eccezionali che permettono di accedere da una parte alla perfezione dell'oggetto, e dall'altra al virtuosismo del produttore. Nel suo libro, ancora troppo poco noto, sull'"arte primitiva", Boas ha insistito giustamente sull'importanza del virtuosismo:

Per uno studio induttivo sulle forme dell'arte primitiva è sufficiente riconoscere che forme regolari e superfici uniformi sono elementi essenziali dell'effetto decorativo, e che essi sono intimamente legati alla coscienza di poter dominare le difficoltà e alla gratificazione che il virtuoso ricava dalle sue stesse capacità [2003, trad. it. p. 48].

Sarebbe semplice seguire il *phylum* della difficoltà superata e fare l'inventario delle diverse forme che esso prende a seconda dell'epoca e della cultura, dall'elogio della regola caro alle epoche "classiche", alla ricerca si-

stematica degli obblighi da parte dei detentori dell'Arte per l'Arte («Où, l'œuvre sort plus belle | D'une forme au travail | Rebelle...», Théophile Gautier, «L'Art») o presso i membri dell'Oulipo. Il virtuosismo ha sempre avuto un ruolo importante sia per l'ascoltatore sia per il musicista. Paganini e Liszt sono due esempi fra i molti possibili del ruolo creatore del virtuosismo, che Luciano Berio ha felicemente sottolineato a proposito delle sue *Sequenze*:

Dei diversi elementi unificatori delle *Sequenze* il virtuosismo è il più ovvio e il più esterno. Ho un grande rispetto per il virtuosismo [1998, p. 58].

Anche quando le funzioni del compositore e dell'interprete si sono ormai separate, il virtuosismo crea un dialogo fecondo tra il compositore, l'interprete e lo strumento. Non vi è dunque alcuna ragione di escludere il virtuosismo dall'esperienza musicale.

L'esperienza musicale e il giudizio sono del resto necessariamente comparativi: la musica che ascolto in questo momento viene a iscriversi nell'insieme delle musiche che ho già ascoltato e di quelle che potrei ascoltare. Essa è quindi percepita soltanto in base al sottofondo sonoro che tali musiche costituiscono: non è possibile evitare di rapportare l'esecuzione di un'opera conosciuta a tutte le altre esecuzioni; tale paragone, implicito o esplicito, costituisce "l'orizzonte di aspettativa" di ogni esperienza musicale. Ciò che è vero per l'esperienza lo è ancor più per il giudizio, che ha senso soltanto nel quadro di una scelta fra più termini. Anche il paragone fa parte dell'esperienza del musicista: egli si confronta con se stesso, ma soprattutto con gli altri. Il confronto si trasforma in rivalità e tale situazione è istituzionalizzata nei concorsi musicali e poetici che ritroviamo in numerose società. Le culture non sono tutte ugualmente individualiste e competitive, ma l'esempio degli schimesi, fra tanti altri, mostra chiaramente che la relativa omogeneità delle comunità ristrette non esclude lo spirito di competizione di cui testimoniano i famosi duelli cantati, importanti nel regolamento dei conflitti.

Occorre menzionare un ultimo *phylum*, poiché esso contraddice un postulato tanto più insidioso, in quanto resta molto spesso implicito: quello secondo cui le comunità ristrette costituirebbero degli isolati culturali, chiusi in un mondo che non cambia. Si trattava, non molto tempo fa, del principio di opposizione fra società calde, immerse in una storia dinamica, e società fredde, fissate in un presente pressoché immobile. Sembrerebbe al contrario che tali comunità cambino, nel campo musicale come in tutti gli altri: esse cambiano per via di influenze esterne o per evoluzione interna. Il loro stato normale è quello di società che accettano e riconoscono la presenza di musiche di origine straniera, integrate e apprezzate. I Kaluli della Nuova Guinea si ritengono all'origine di un solo genere di canti fra i sei che praticano: gli altri provengono da società vicine [Feld 1982, p. 35]. Occor-

re insistere su tale nozione di prestito, poiché essa costituisce l'aspetto attivo di ciò che facciamo più spesso rientrare nella categoria astratta della diffusione: un tratto musicale derivato si trasforma, trasformando l'insieme musicale al quale partecipa. Tale cambiamento avviene non solo per diffusione o prestito, ma anche per evoluzione interna. Se è difficile mettere in evidenza tali trasformazioni a causa di una conoscenza insufficiente del passato di queste comunità, non vi è alcuna ragione per non seguire l'esempio fornito da tempo dalla linguistica, che si basa sul metodo comparativo per ricostruire le tappe anteriori di tale evoluzione. Applicando questo metodo, Jean-Jacques Nattiez [1999] ha potuto ricollegare i *katajjait* degli Inuit del Canada a una cultura musicale circumpolare, e ciò gli ha permesso di mettere in evidenza al contempo un'origine comune ed evoluzioni divergenti.

Se le musiche cambiano, siamo portati a formulare l'ipotesi dell'esistenza di un doppio versante nel rapporto di una comunità con la propria musica: i favori della ripetizione non escludono i piaceri della novità. Siamo talmente influenzati dal preconetto di una comunità omogenea che conosce soltanto la monotona ripetizione di formule e riti intangibili, da chiederci se i musicisti e gli ascoltatori siano sensibili a una nuova variazione o a un nuovo canto. Il ritmo del cambiamento e la ricerca della novità assumono forme diverse a seconda delle culture, ma l'essenziale è prendere coscienza del fatto che la curiosità e il piacere del nuovo sono presenti presso le comunità ristrette, in cui si manifesta già la dialettica fondamentale tradizione-innovazione.

Constatiamo che presso tali culture sono già presenti i principali *phyla* dell'esperienza musicale: circostanze e funzioni, diversità degli affetti, metalingua e commenti, dimensione operativa e virtuosismo, confronto e concorrenza, tradizione e rinnovamento, ma anche presenza della bellezza. Si tratta di una presenza che mostra delle incongruenze per noi che viviamo all'epoca di Arti non più ritenute belle – chi oserebbe parlare di bellezza in riferimento all'arte contemporanea, se non sottovoce? – ma il cui radicamento antropologico è indubbio, considerando che tale bellezza, esclusa dalla Grande Arte, è sempre massicciamente presente nell'esperienza corrente e nella vita quotidiana dei nostri contemporanei.

I *phyla* analizzati costituiscono componenti che presentano forme diverse a seconda delle culture e che si ritrovano, in proporzioni variabili, nell'esperienza musicale dei membri di tali comunità. Non si può mai dimenticare infatti che, anche se collettive, tali esperienze sono vissute dai singoli individui: è nelle loro reti cognitive, affettive, mnemoniche, simboliche e musicali, che tali componenti si cristallizzano in esperienze. Si deve dunque parlare di estetica per caratterizzarle? L'importante è non lasciarsi imbrogliare dalle parole, poiché la scelta di una parola da trasformare in concetto espone ai pericoli dell'essenzialismo: non si può fare a meno di pensare che vi sia un nocciolo comune a tutto ciò che rientra nella nozione, e

il filosofo, come pure l'esteta, vorranno a ogni costo fornire una definizione generale a cui rapportare l'insieme di ciò che considerano esperienze "estetiche". Ci sembra più opportuno fermarci all'idea di un'esperienza musicale la cui eterogeneità e diversità escludano ogni riduzione all'uno e al semplice.

8. "Culture alte" e "Grande Arte".

Spostiamoci ora in una delle società che conoscono la città, lo stato e la scrittura: esse sono teatro di un mutamento essenziale, che si manifesta in particolare attraverso la stratificazione della società. Ricordiamo che la stratificazione e i fenomeni che la accompagnano sono processi progressivi e, passando gradualmente dalla comunità ristretta al caciccato o alla monarchia, tali evoluzioni sono *in fieri* da lungo tempo, seguendo vie e forme diverse. Con tale stratificazione istituzionalizzata compaiono quelle opposizioni su cui si basano ancora in gran parte le società e le culture contemporanee. Si tratta di società divise fra un esiguo strato di classi dirigenti e una massa di agricoltori che producono surplus, grazie ai quali l'élite può vivere senza lavorare. A tale divisione economica corrisponde una cultura anch'essa divisa fra massa e minoranza privilegiata, ma anche fra coloro che sanno e coloro che non sanno; con il sapere, che è allo stesso tempo un potere, compare una nuova specie di uomini, sacerdoti e scribi, definita in base alla padronanza di questa nuova tecnica: la scrittura. Così si distinguono una cultura bassa, orale, popolare, spesso ignorata e disprezzata, e una cultura alta, scritta, conscia della propria superiorità.

Tale stratificazione culturale è accompagnata da una differenziazione delle competenze: vi è una specializzazione crescente dei musicisti, e la loro formazione presso una famiglia o una corporazione contribuisce a isolarli dalla società globale, cui restano legati indirettamente. Si definisce in tal modo un ciclo lungo della vita musicale, nel quale i produttori sono separati da coloro che si limitano ad ascoltare. Tale ciclo è ancor più complesso là dove la musica è più strettamente associata alla teoria. Vi erano già teorie molto elaborate presso le culture orali, ma esse si sviluppano grazie alla specializzazione e all'intervento degli specialisti del discorso, gli scribi e i sacerdoti. Si assiste dunque alla proliferazione di grandi teorie artistiche ed estetiche che, da Plotino ai teorici dell'India o della Cina, associano l'esperienza estetica e soprattutto quella musicale a un'esperienza mistica che mette in contatto con l'Assoluto. Allora compare pure lo studio scientifico dei suoni: fra la musica e il sapere si stabiliscono nuovi rapporti. La relazione di suoni e numeri con il cosmo, ciò che in Occidente chiamiamo la scoperta di Pitagora, è un caso di scoperta multipla, essendosi prodotta pressoché allo stesso tempo in Medio Oriente, in Grecia e in Cina [Molino

2002]. Con lo sviluppo della scienza e della teoria musicale, non vi è solo separazione fra musiche dotte e musiche popolari, ma anche fra musica teorica e musica pratica: non si tratta di un esempio fra i tanti della razionalizzazione occidentale, bensì del risultato di una nuova situazione sociale e culturale.

In tali circostanze compare una nuova forma d'arte comunemente chiamata "Grande Arte", espressione cui conviene dare un senso puramente descrittivo e non encomiastico, come fa Valéry («Quello che chiamo "grande arte" è semplicemente l'arte che esige l'impegno di *tutte le facoltà* d'un uomo» [1960, trad. it. p. 106]): si tratta, ed è il suo carattere distintivo, di un'«arte elitaria» [Triggers 2003, p. 541]. Nulla permetterebbe a prima vista di associare le arti dell'Egitto faraonico, della Mesopotamia, della Cina degli Shang e dei Zhou, dei Maya, degli Aztechi, degli Inca o del regno Yoruba: eppure, nemmeno a un semplice dilettante potrebbero sfuggire i loro stili specifici. Hanno tuttavia in comune di essere arti dotte, al servizio dei potenti, di uomini e istituzioni dell'ordine politico e/o religioso. Presso tali società le classi dirigenti si abbandonano al piacere del consumo vistoso (*conspicuous consumption*) teorizzato da Veblen [1970], che è non soltanto un segno di distinzione, ma prima di tutto un marchio e un simbolo del potere. Non si tratta solo di consumo immediato, ma anche della produzione di ciò che chiamiamo "Arte": la "grande" architettura, la "grande" scultura, la "grande" pittura compaiono soltanto quando le eccedenze prelevate dalle minoranze privilegiate permettono loro di riunire i fondi, i materiali costosi, gli artigiani sempre più specializzati grazie ai quali sarà possibile edificare quelle opere fatte per eludere il tempo e tramandare la memoria di coloro che le hanno ordinate. Per lungo tempo – e ancor oggi per molti di coloro che appartengono a una tradizione letteraria – l'arte si è apparentemente identificata con i templi e le statue egizie, i palazzi del Medio Oriente antico o di Creta, l'architettura e la scultura cinese, giapponese o precolombiana, poiché si tratta di forme d'arte che per il xx secolo possono facilmente rientrare nella stessa categoria dell'arte europea e greca: gli antichi Greci erano già affascinati dalla civiltà egizia, cui la loro arte deve molto.

Indipendentemente dai loro stili specifici, tali arti possiedono di fatto un certo numero di caratteristiche comuni che conferiscono loro un'"aria familiare" e permettono di comprendere la facilità con cui l'Europa le ha adottate. Si tratta in primo luogo di un'arte monumentale, che si impone per la sua sola e massiccia presenza. Si tratta poi di un'arte almeno in parte rappresentativa, che non trasgredisce il quadro della mimesi: vi si riconoscono, più o meno stilizzati a seconda delle diverse convenzioni, gli esseri e le cose del mondo esterno; vi è soprattutto la rappresentazione presoché universale degli dèi e dei sovrani, che sfocia nella ritrattistica. E pure un'arte dotta: che si tratti di architettura, scultura o pittura, le pratiche si

basano su conoscenze tecniche e scientifiche più o meno elaborate. Comprendiamo allora come le opere così prodotte colpiscano per la complessità risultante dalle condizioni stesse della loro genesi. Per la musica non restano chiaramente tracce paragonabili a quelle lasciate dalle arti monumentali, ma è legittimo formulare l'ipotesi di un'evoluzione analoga. Che si trattasse di musiche "classiche" della Cina, del Giappone, dell'India o del mondo islamico, appartengono anch'esse alla famiglia della Grande Arte: musiche di specialisti al servizio dei potenti, esse si basano su teorie musicali, filosofiche e religiose di grande ricchezza. Mantengono anche un aspetto rappresentativo per il fatto che, attraverso la mediazione di sistemi di *ethos*, stabiliscono corrispondenze fra la musica e gli affetti dell'ascoltatore. Esse manifestano infine una complessità che presuppone l'esistenza di nuovi rapporti con l'arte.

È allora che di fatto compaiono nuove figure in cui questi nuovi rapporti s'identificano. Vi è il mecenate che, senza essere necessariamente uomo di gusto, ordina delle opere in quanto simboli di potere e di lusso. Vi è il collezionista che, in Cina come in Europa, riunisce oggetti d'arte e "curiosità" [Mauriés 2002] e può in certi casi far godere il pubblico dei suoi tesori: il museo non è un'invenzione dell'Europa moderna, poiché all'epoca di Augusto esistevano a Roma collezioni pubbliche dove il bottino delle conquiste era allo stesso tempo oggetto di ammirazione e segno di potenza [Rouveret 1995].

Presso tali "civiltà dotte" compare infine l'esteta: due opere indiane, il celebre *Kāmasūtra* e il *Nāgarasarvasva* di Padmashrī, descrivono per filo e per segno la vita del cittadino elegante, il Nāgara che, avendo la possibilità di condurre un'esistenza indipendente, può abbandonarsi in tutta calma a una vita di raffinatezza. In un'atmosfera di "lusso, calma e voluttà", circondato da fiori, profumi e uccelli che cantano in gabbia, la musica ha un ruolo decisivo: nell'anticamera accanto al letto troneggia su un cuscino una *vinā* incrostata d'avorio, poiché «per il cittadino dal cuore sensibile la *vinā* e gli accessori per il disegno sono preziosi quanto la vita», e nella sala dei ricevimenti si organizzano serate con musica, balli, canti e strumenti. Allo stesso tempo, qualunque sia il loro livello sociale, le giovani donne devono apprendere le sessantaquattro arti del piacere, di cui le prime sono la musica vocale (con le note, i modi, i ritmi e i tempi), la musica strumentale (percussioni, strumenti a corde, tamburi, flauti) e la danza (movimenti delle mani e del corpo, espressione, emozione, sentimento). Per questa ragione, come precisa un commento del *Kāmasūtra*, «le cortigiane sono sempre state rispettate non soltanto per la loro bellezza, il loro stile di vita e il loro fascino, ma anche per la loro cultura, la loro utilità e la loro funzione sociale». Troviamo descrizioni analoghe in ciò che abbiamo potuto chiamare, per la Cina, «manuali per il ricercatore del buon gusto» [Van Gulik 1969, p. 51], che descrivono l'ambiente in cui dovrebbe vivere l'esteta raffinato:

in tale tradizione s'inscrive lo *Xian qing ou ji* («Appunti di piacere inviati a caso») di Li Yu, dove questo letterato povero riunisce tutte le sue riflessioni sulla ricerca del piacere e della felicità personali [cfr. Dars 2003].

In tal modo avviene il graduale passaggio dall'arte funzionale all'arte indipendente, l'arte per l'arte, poiché è necessario liberarsi dal pregiudizio ancora largamente diffuso secondo cui l'arte non funzionale, oggetto di contemplazione, sarebbe un'invenzione dell'Europa moderna: è il caso di tutte le culture dotte in cui una minoranza dispone del rango, della fortuna e del tempo libero che gli permettono di prendere, nei confronti dell'arte, quella distanza disinteressata che sarà per l'Europa moderna il carattere stesso della relazione estetica.

Presso le società stratificate, accanto a tali musiche dotte vi era anche il mondo sconosciuto delle musiche popolari. Non sapremo mai ciò che cantavano gli operai che costruivano le piramidi o i contadini del delta del Nilo, non conosceremo mai le musiche su cui danzavano i contadini cinesi al tempo di Confucio: la storia si può scrivere soltanto attraverso i documenti, ma occorre evitare di trasformarla in un tribunale che condanna tutto ciò che gli sfugge, e ciò tanto più se si pensa che possiamo avere un'idea, per quanto limitata, della ricchezza di tali musiche. Il fatto è che le minoranze privilegiate intrattenevano con esse relazioni ambigue, in una dialettica di influenze reciproche: gli strati popolari ricevevano e trasformavano le musiche dotte, mentre le élite potevano apprezzare le musiche popolari come testimonianza della "semplicità" del popolo, ma anche farvi ricorso per rinnovare la propria ispirazione. In Cina la prima raccolta di poesie, che è allo stesso tempo un classico confuciano, il *Libro delle poesie* (*Shijing*), riprende in massima parte poesie cantate appartenenti alla tradizione popolare. I prestiti non cesseranno più, a partire dalla fondazione nel 177 a.C. del "laboratorio di musica" (*yuedu*), incaricato di raccogliere canzoni popolari al fine di conoscere lo stato d'animo della popolazione, fino alla "poesia da cantare" (*ci*), nata nell'ambiente delle cortigiane alla fine della dinastia Tang, per giungere alle raccolte di canzoni popolari pubblicate nel xx secolo. In Europa la musicologia tradizionale ha completamente ignorato tali prestiti: per essa si trattava esclusivamente di una materia grezza, che acquistava dignità di Grande Musica soltanto quando era ripresa e rielaborata dai professionisti colti. Sarebbe tuttavia esauriente ricostruire una storia sistematica di tali scambi, dalle tradizioni medievali alla *frottola* italiana, dalla canzone in forma d'aria nella Francia cinquecentesca e dalla *suite* di danze barocche fino alla riscoperta della poesia e della canzone popolare in epoca romantica e alle rivendicazioni nazionalistiche dei secoli XIX e XX.

Ma la situazione era ancora più complessa di quanto non indichi la semplice opposizione fra musiche dotte e musiche popolari. Le società stratificate assistono alla comparsa della città, che rappresenta uno straordinario crocevia culturale: anche se la sua organizzazione politica non ne fa ovun-

que una comunità urbana come in Europa, la coesistenza di numerose categorie sociali e la presenza di specialisti della produzione artistica – dai gioiellieri, pittori e poeti ai musicisti e ai cantanti di ambo i sessi – favoriscono i prestiti e le mescolanze.

Malgrado tali scambi, l'esistenza di queste due famiglie di esperienza musicale – quella dei dotti e quella del popolo – porta a una gerarchia dei gusti: presso le società stratificate uno dei fondamenti dell'esperienza estetica è l'opposizione di due gusti, il buono e il cattivo, il dotto e il popolare. Agli occhi dei dotti, il buon gusto e le buone maniere stanno dalla parte delle élite e della città, mentre le cattive maniere e la barbarie sono dalla parte dei contadini e delle classi inferiori: i gusti artistici sono indissociabili da qualità sociali e morali, quelle che fanno il letterato, l'uomo ben educato o l'uomo rispettabile. Che si tratti dell'Europa classica, della Cina, del Giappone o del mondo arabo-islamico, l'importante è rifiutare il volgare e la volgarità: ogni qualvolta vi siano strati sociali, gli stili di vita e l'esperienza "estetica" non si definiscono soltanto per se stessi, ma anche per contrasto. Vale tuttavia la pena di notare che, nonostante la gerarchia ufficiale dei gusti, la realtà delle esperienze porta a forme di "diglossia" estetica: i membri dell'élite sanno bene che la loro musica è superiore a quella del popolo e non cessano di ripeterlo, ma spesso non possono sfuggire al fascino, per loro quasi esotico, di quelle musiche facili che odono al di fuori del loro ambiente. Viene introdotta in tal modo una certa dose di ipocrisia estetica, che non mi pare fuori luogo vedere all'opera nel corso della storia della musica occidentale.

9. Musica pura e pluralismo.

Nel quadro di queste culture elevate vanno situati gli sviluppi propri all'Europa. Conviene abbandonare di fatto la prospettiva abituale, che contrappone la via regia della musica europea a tutte le altre evoluzioni: in primo luogo perché la storia della musica europea non è più una e più teleologicamente orientata delle altre, e inoltre perché la sua specificità non esclude le somiglianze con altri sviluppi verificatisi presso altre società stratificate.

Sappiamo in che modo si è sviluppata, nell'Europa del XIX secolo, una concezione della musica «assoluta» [Dahlhaus 1978] che è una delle forme assunte sul piano più generale dalla teoria dell'Arte per l'Arte. Ora, nulla è più affascinante a tal proposito delle somiglianze che compaiono fra la sacralizzazione della musica sviluppatasi in Europa durante l'Ottocento e l'ideologia cinese dell'arte del *qin*. La concezione della musica assoluta si basa su due modelli di interpretazione dell'opera d'arte: il modello della contemplazione, secondo cui l'opera, che è fine a se stessa, dev'essere oggetto di un'attenzione disinteressata, e il modello "eterocosmico", secon-

do il quale essa costituisce un mondo a sé, autonomo e completo [Abrams 1991b]. Si è parlato tuttavia molto meno delle origini di questa nuova concezione. Si tratta infatti, come ha ben mostrato Meyer Howard Abrams, dell'applicazione alla musica e all'arte in generale di concetti derivanti da una teologia cristiana platonizzata: lo scrittore Karl Philipp Moritz associa all'opera d'arte il vocabolario del puro amore disinteressato, rivolto tradizionalmente soltanto a Dio, e vede nella creazione artistica l'equivalente della creazione divina, che l'artista realizza nello stesso stato di contemplazione dell'ascoltatore o dello spettatore [Abrams 1991a]. Ciò che Van Gulik [1969] ha chiamato l'ideologia del *qin* è il risultato di una lenta elaborazione proseguita per più secoli e a cui hanno contribuito tanto il confucianesimo quanto il taoismo e il buddhismo. In tal modo si è costituita una concezione della musica considerata allo stesso tempo come il privilegio della classe dei letterati e come una vera e propria asceti. Infatti, da un lato il *qin* è riservato a una ristretta minoranza e non dev'essere toccato dal volgo: esso è il simbolo stesso della vita del letterato. Suonare uno strumento rappresenta d'altro canto un mezzo per purificarsi da tutte le passioni basse e per porre, attraverso la meditazione e la contemplazione, l'anima del musicista in armonia con il *dao*. La cronologia dei due sviluppi non ha nulla di comune, almeno non più delle fonti che li ispirano, ma l'incontro non è per ciò meno significativo: in tradizioni e in circostanze diverse si producono evoluzioni che portano a concezioni paragonabili all'Arte per l'Arte e all'Arte come sostituto o complemento della religione.

Uno sviluppo specifico ha condotto in Europa all'idea di una musica "pura", cioè purificata da ogni intenzione espressiva e da ogni rimando a un presunto assoluto al di fuori di essa, e si è creduto a un certo momento che tale musica "autoreferenziale" costituisse il termine di un'evoluzione giunta infine a svelare la vera natura di tutte le musiche. Si è potuto allora pensare che altrettanto accadesse non più dalla parte della produzione, bensì della ricezione: la purificazione della musica comporterebbe la comparsa di un nuovo tipo di ascolto, di un analogo traguardo dell'esperienza musicale. Certo è che alcuni sviluppi tecnici e istituzionali hanno indotto a credere all'esistenza di un ascolto qualificabile come puro: si tratta di un approccio che di fatto si confonde con l'analisi come oggi la concepiamo, cioè un'analisi che non ha più, com'era invece fino alla metà del secolo scorso, la funzione di preparare alla composizione, ma cerca soltanto di rendere conto scientificamente di una musica del tutto oggettiva.

Tuttavia, così come la musica pura, anche l'ascolto puro è un mito. L'attenzione rivolta alla forma, così come il progresso dei metodi di analisi, hanno certo contribuito a modificare almeno in parte il nostro rapporto con la musica, ma l'esperienza musicale non potrebbe esaurirsi nell'analisi. Occorre infatti rivolgere contro il mito dell'ascolto puro le armi dell'etnomusicologia e della sociologia. Perché separare oggi la musica dal suo conte-

sto? La musica pura ne dipende quanto le musiche delle comunità ristrette, e sarebbe più che lecito applicare alla ricezione la formula che Goethe riservava alla creazione: «Tutte le mie poesie sono poesie d'occasione» [Eckermann 1837-48, conversazione con Goethe del 18 settembre 1823, trad. it. I, p. 85]. Ogni esperienza musicale è un'esperienza circostanziale, e nei procedimenti di ascolto contemporanei ritroviamo gli stessi *phyla* presenti nelle comunità ristrette o nelle altre società stratificate. Le concezioni di musica e ascolto puri hanno posto una nuova problematica: qual è esattamente la parte dell'interno – strutture e forme musicali – e quella dell'esterno – le circostanze – nell'esperienza della musica? Tale questione non sarebbe mai sorta in passato nello spirito di un musicista o di un ascoltatore, poiché la musica era per essi indissolubilmente forme, imitazione e affetti. Abbiamo separato e purificato ognuna delle componenti di quella totalità vissuta che è l'esperienza musicale: occorre quindi ricombinarle per ricostituire questa totalità.

L'esperienza e il giudizio sono misti, e ciò in un doppio senso: primo, perché alle proprietà formali dell'oggetto si aggiungono le reazioni affettive e interessate del soggetto; secondo, perché ai fattori "interni" si aggiungono fattori "esterni" che mettono in gioco la complessità delle relazioni umane all'interno di una determinata comunità. Non resta che tenere una doppia contabilità in cui intervengono criteri sia interni che esterni, e studiare come entrambi si combinino in ogni giudizio di tipo estetico. Niente è più difficile che pensare all'impuro o al misto, poiché i riflessi ereditati spingono a ridurre il complesso al semplice: riduzione estetica quando riportiamo il giudizio ai soli fattori interni, riduzione sociologica quando lo riportiamo esclusivamente ai fattori esterni. L'unione non è tuttavia impossibile da immaginare, come prova l'analisi che Proust fa della serata musicale organizzata da Charlus in casa dei Verdurin. Qui tutto è doppio e ambivalente: ascoltando il Settimino di Vinteuil, il narratore pensa al suo amore per Albertine, ma riceve allo stesso tempo la rivelazione di una «chiamata sopra-terrestre» che non dimenticherà più. Ciò nonostante, egli non trascura di osservare attentamente lo spettacolo caricaturale offerto dai musicisti, dal barone di Charlus e dagli altri invitati, o da Madame Verdurin che profonda il capo fra le mani per nascondere e manifestare la profondità della propria emozione: tanto che a un certo punto il narratore crede che ella dorma, mentre il russare che sente è quello della sua cagnetta... La musica è «comunicazione delle anime», ma il rapimento del narratore dipende dal lavoro ingrato dell'amica di M.le Vinteuil, che ha pazientemente decifrato i manoscritti del musicista, contribuendo tuttavia alla sua morte; quanto alla serata, essa è stata organizzata da Charlus per far conoscere «il suo giovane idolo», il violinista Morel, e ottenere per lui la Legion d'onore. Gli «elementi impuri» sono così indissolubilmente legati sia alla serata sia alla sensibilità del narratore [Proust 1988, trad. it. pp. 245-65]. Ritroviamo

la stessa complessità e la stessa mescolanza nelle reazioni dei cantanti e degli ascoltatori dei canti della Settimana Santa a Castelsardo [Lortat-Jacob 1996].

Se il purismo è stato al centro della scena durante la seconda metà del xx secolo, il pluralismo domina senza alcun dubbio il XXI, come aveva annunciato Leonard Meyer a partire dal 1967 [Meyer 1967; Nattiez 2001]. Le stesse società stratificate non l'avevano ignorato, sia presso le città sia presso le "culture imperiali" dove una stessa organizzazione politica riuniva popoli e culture eterogenee, ma esso ha conosciuto nel xx secolo un'ampiezza radicalmente nuova in seguito alle trasformazioni subite attraverso le società contemporanee: democratizzazione, globalizzazione e sviluppo delle tecniche di registrazione e diffusione. Il risultato è che oggi tutte le musiche del mondo sono a disposizione dell'ascoltatore così come del musicista, ma il fenomeno decisivo è l'accesso delle musiche popolari ai mezzi di comunicazione di massa: tutte le musiche si collocano sullo stesso piano. In precedenza esisteva una gerarchia, allo stesso tempo sociale e culturale, che metteva ognuno e ogni cosa al suo posto: dal momento che vi erano classi superiori e classi inferiori, vi erano anche musiche superiori e musiche inferiori, e niente permetteva di mettere in discussione tale gerarchia. Ed ecco che ora ascoltiamo le une e le altre sulle stesse stazioni radiofoniche e sulle stesse televisioni, con un vantaggio quantitativo a favore delle musiche popolari.

Viviamo in un mondo pluralistico in cui coesistono più o meno pacificamente individui e comunità che hanno visioni del mondo religiose, filosofiche e morali spesso difficili da conciliare e, se il pluralismo politico non regna dappertutto, si può affermare che il pluralismo culturale, e in particolare il pluralismo musicale, sono molto più diffusi: è sempre più difficile ritenere che esista in musica, in letteratura o nel cinema una gerarchia unica in cui confluirebbero le diverse opere; i gusti si mescolano, si scontrano oppure s'ignorano. Vi è ora in musica un certo numero di repertori rivolti a pubblici distinti: musica classica europea, musica colta contemporanea, canzonette, jazz, rock, musiche "etniche", world music, ecc. E si tratta qui soltanto di rubriche generali, ognuna delle quali può essere suddivisa in sottoinsiemi più o meno chiaramente distinti a seconda degli individui e degli ambienti. Quando si passa agli stili definiti da un punto di vista "emic", cioè riconosciuti come tali dai praticanti, ascoltatori e interpreti, si arriva alla geografia estremamente diversificata degli stili musicali presenti oggi presso le nostre società.

Questa situazione completamente nuova pone con urgenza i problemi del confronto, della relatività e della mescolanza dei gusti. Tutti i comportamenti sembrano possibili dinanzi a questa sovrabbondanza di musica: vi sono i "fanatici" di un solo genere cui si attengono accanitamente, ma con il diffondersi universale della musica è raro conoscere un solo repertorio, anche nel caso fossimo amatori incondizionati di uno solo fra essi. Quindi

il pluralismo è anche una realtà individuale: vi sono individui bilingui (si suona, si ascolta, si compone musica classica e jazz), o trilingui, quando si aggiunge ad esempio la pratica di una musica "etnica". Bisogna fermarsi a tre? Ciò potrebbe essere l'oggetto di un'appassionante ricerca. Vi sono infine i poliglotti completi, per i quali preferirei parlare di eclettismo gastronomico (non dimentichiamo l'origine della metafora del gusto): così come amiamo piluccare qua e là un po' da tutte le cucine del mondo, perché non spaziare «attraverso canti» (Berlioz) ascoltando ora un barocco, ora un canto gregoriano, poi un assaggio di *qin* cinese, o magari un pizzico di *didgeridoo* australiano, oppure – *horresco referens* o, se preferite, mi si drizzano i capelli solo a nominarla – una canzonetta alla moda (preferibilmente d'annata, poiché l'età e i ricordi di gioventù attenuano leggermente lo scandalo)? Mi riferisco qui chiaramente alle élite – poiché sotto forme diverse esse esistono sempre – e ciò sia detto per sdrammatizzare la temuta minaccia delle musiche di massa per la sopravvivenza della "buona", "grande" musica. Ciò che vale per i gusti musicali, vale anche per le preferenze e le abitudini sessuali: vi sono poche possibilità che una preferenza o un'abitudine faccia scomparire le altre...

Possiamo ugualmente sdrammatizzare i problemi del giudizio di valore: restringendo la questione a ognuno dei repertori e al suo pubblico specifico, è probabile che si possa arrivare a una gerarchia di valori pressoché coerente all'interno del gruppo. Non che ogni membro abbia la stessa opinione, ma la familiarità con il repertorio tende a far convergere i giudizi. La situazione non è evidentemente più la stessa qualora si tratti di mettere a confronto repertori diversi: come paragonare Mozart a Louis Armstrong, Billie Holiday ai Beatles oppure a Georges Brassens? Le differenze di giudizio dipendono allora da esperienze irriducibili, e ciò è vero non soltanto quando confrontiamo le preferenze di individui appartenenti a comunità diverse, ma anche quando interroghiamo lo stesso individuo: il pluralismo delle esperienze, dei gusti e dei giudizi è un dato insuperabile della situazione musicale contemporanea.

10. Dopo l'estetica, l'arcobaleno delle esperienze musicali.

Tale è la straordinaria gamma delle modalità di ricezione della musica, che conviene accettarle senza collocarle su una scala assoluta: non esiste un modo "buono", giusto e unico di ascoltare. Tale diversità dei piaceri e degli interessi è una sfida per ogni estetica musicale – e certo ancor più per il progetto di un'estetica generale – poiché è impossibile ridurre a unità la molteplicità dei modi di apprensione del suo oggetto. In questa volontà riduzionistica risiede naturalmente il peccato originale dell'estetica, che secondo Valéry «nacque un giorno da un'osservazione e da un appetito di filosofo»,

si sviluppò in abstracto nello spazio del pensiero puro e fu costruita per udienze successive a partire da materiali grezzi del linguaggio comune, per opera di quel bizzarro e industrioso animale dialettico che li scompone meglio che può, ne isola gli elementi che crede semplici, e dà tutto se stesso per erigere, combinando e contrastando gli intelligibili, la dimora della vita speculativa [Valéry 1957, pp. 1297-98].

- Abrams, M. H.
 1991a *Art-as-such: the sociology of modern aesthetics*, in Id., *Doing Things with Texts*, Norton, New York - London, pp. 135-58.
 1991b *From Addison to Kant: modern aesthetics and the exemplary art*, *ibid.*, pp. 159-187.
- Adorno, Th. W.
 1949 *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen (trad. it. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 1975).
- Agostino
 1965 *Le Confessioni*, in *Opere di Sant'Agostino*, vol. I, Città Nuova, Roma.
- Alain
 1958 *Stendhal*, in Id., *Les arts et les dieux*, Gallimard, Paris («Bibliothèque de la Pléiade»).
- Al-Ghazali
 1901-902 *Ihya ulum ad-din* («La vivificazione delle scienze della fede»), trad. del libro XVIII di D. B. Macdonald, in «Journal of the Royal Asiatic Society», 1901, pp. 195-252, 705-48; 1902, pp. 1-28.
- Basilio
 1885 *Sermo de legendis gentilium libris ad adolescentes*, in J.-P. Migne, *Patrologiae Cursus completus. Series graeca*, t. 31.
- Berio, L.
 1998 *Introduzione alle "Sequenze"*, libretto della raccolta «Luciano Berio, Sequenze», Deutsche Grammophon, 457-038-2, pp. 58-72.
- Blacking, J.
 1977 *Can musical universals be heard?*, in «The World of Music / Le Monde de la musique», XIX, n.°1-2, pp. 14-22.
- Bloom, A.
 1987 *The Closing of the American Mind*, Simon and Schuster, New York (trad. it. *La chiusura della mente americana*, Frassinelli, Milano 1988).
- Bloomfield, L.
 1927 *Literate and illiterate speech*, in «American Speech», X, pp. 432-39.
- Boas, F.
 2003 *Primitive Art* (1927), Instituttet for Sammenlignende Kulturforskning, Aschehøng, Oslo (trad. it. *Arte primitiva*, Boringhieri, Torino 1981).
- Calvin, J.
 1876 *À tous Chrétiens et amateurs de la parole de Dieu*, in *Calvini opera quae supersunt omnia*, vol. VI, Schwetschke, Brunswick.

- Coppet, D., e Zemp, H.
1978 'Aré' aré. *Un peuple mélanésien et sa musique*, Seuil, Paris.
- Dahlhaus, C.
1978 *Die Idee der absoluten Musik*, Deutscher Taschenbuch, München (trad. it. *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Scandicci 1988).
- Dark, P.
1983 *Among the Kilenge, "Art is something which is well done"*, in M. Mead (a cura di), *Art and Artists of Oceania*, Dunmore Press, Sidney.
- Dars, J.
2003 *Les Carnets secrets de LI YU*, Picquier, Arles.
- Davenson, H.
1942 *Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin*, La Baconnière, Neuchâtel.
- Dennett, D. C.
1991 *Consciousness Explained*, Little Brown, Boston (trad. it. *Coscienza*, Rizzoli, Milano 1993).
- Descartes, R.
1966 *Abrégé de musique*, in Id., *Œuvres*, 2 voll., Le Club français du livre, Paris (trad. it. *Breviario di musica*, a cura di L. Zanoncelli, Cerbo e Fiore, Mestre 1979).
- Dewey, J.
1987 *Art as Experience* (1934), in Id., *The Later Works, 1925-1953*, vol. X, Southern Illinois University Press, Carbondale.
- During, J.
1988 *Musique et extase*, Michel, Paris.
- Eckermann, J. P.
1837-48 *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, 3 voll., Brockhaus, Leipzig (trad. it. *Colloqui con il Goethe*, 2 voll., Utet, Torino 1957); nuova ed. *Gespräche mit Goethe*, a cura di H. H. Houben, Brockhaus, Wiesbaden 1975, 26^a ed.
- Feld, S.
1982 *Sound and Sentiment*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Gilson, É.
1963 *Introduction aux Arts du Beau*, Vrin, Paris.
- Graburn, N., e Stern, P.
1999 *Ce qui est bien est beau. Un regard sur la beauté chez les Inuit du Canada*, in «Terrain», n. 32 (marzo), pp. 21-36.
- Granet, M.
1968 *La pensée chinoise*, Michel, Paris (trad. it. *Il pensiero cinese*, Adelphi, Milano 1971).
- Guiart, J.
1961 *Océanie*, in *Histoire de l'art*, I. *Le monde non-chrétien*, Gallimard, Paris, pp. 1585-1635 («Encyclopédie de la Pléiade»).
- Hanslick, E.
1854 *Vom Musikalisch-Schönen*, Weigel, Leipzig; nuova ed. Breitkopf und Härtel,

- Wiesbaden 1980 (trad. it. *Il bello musicale*, a cura di M. Donà, Martello, Milano 1971).
- Hatcher, E. P.
1999 *Art as Culture*, University Press of America, Boston Mass.
- Hegel, G. W. F.
1970 *Vorlesungen über die Ästhetik I* (1835-38), in Id., *Werke*, vol. XIII, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1997).
- James, W.
1902 *The Varieties of Religious Experience*, Longmans Green, New York - London.
- Jargy, S.
1971 *La musique arabe*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Jeudy-Ballini, M.
1999 "Dédommager le désir". *Le prix de l'émotion en Nouvelle-Bretagne (Papouasie-Nouvelle-Guinée)*, in «Terrain», n. 32 (marzo), pp. 5-20.
- Kant, I.
1790 *Kritik der Urteilskraft*, Lagarde-Friedrich, Berlin-Lindau (trad. it. *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999).
- Lambert, J.
1997 *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*, Société d'ethnologie, Nanterre.
- Langer, S. K.
1957 *Philosophy in a New Key*, Harvard University Press, Cambridge Mass.
- Layton, R.
1991 *The Anthropology of Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2^a ed.
- Leroi-Gourhan, A.
1965 *Le geste et la parole*, II. *La mémoire et les rythmes*, Michel, Paris (trad. it. *Il gesto e la parola*, 2 voll., Einaudi, Torino 1977).
- Lories, D.
1988 *Philosophie analytique et esthétique*, Klincksieck, Paris.
- Lortat-Jacob, B.
1996 *Canti di passione*, Lim, Lucca.
- Malraux, A.
1947 *Psychologie de l'art. Le Musée imaginaire*, Skira, Genève; ora in *Écrits sur l'art*, a cura di J.-Y. Tadié, Gallimard, Paris 2004, vol. I, pp. 965-1161 (Bibliothèque de la Pléiade).
- Maquet, J.
1986 *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts*, Yale University Press, New Haven Conn.
- Mauriés, P.
2002 *Cabinets de curiosités*, Gallimard, Paris.

- McAllester, D. P.
1971 *Some thoughts on "universals" in world music*, in «Ethnomusicology», XV, n. 3, pp. 379-80.
- Meyer, L. B.
1967 *Music, the Arts and Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, The Chicago University Press, Chicago Ill.; nuova ed. 1994, con una conclusione.
- Molino, J.
1975 *Fait musical et sémiologie de la musique*, in «Musique en jeu», n. 17, pp. 37-62 (trad. it. *Fatto musicale e semiologia della musica*, in «Eunomio», n. 2-3 (1986), pp. 11-23; n. 4 (1987), pp. 8-20).
2002 *La musique et les nombres*, in J.-M. Chouvel e F. Lévy (a cura di), *Observation, analyse, modèle: peut-on parler d'art avec les outils de la science?*, IRCAM - L'Harmattan, Paris, pp. 21-58.
- Nattiez, J.-J.
1987 *Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris (trad. it. *Musicologia generale e semiologia*, Edt, Torino 1989).
1999 *Inuit throat-games and Siberian throat singing. A comparative, historical, and semiological approach*, in «Ethnomusicology», XLIII, n. 3, pp. 399-418.
2001 *La musica dell'avvenire*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez, I. Il Novecento, Einaudi, Torino, pp. 1251-81.
- Nietzsche, F.
1872 *Die Geburt der Tragödie*, Fritsch, Leipzig; ora in *Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, vol. I, Deutscher Taschenbuch Verlag - De Gruyter, München - Berlin - New York 1967 (trad. it. *La nascita della tragedia*, in Id., *Opere*, Adelphi, Milano 1982, vol. III/1).
- Pascal, B.
1963 *Œuvres complètes*, Seuil, Paris (ed. it. in *Pensieri*, a cura di C. Carena, Einaudi, Torino 2004).
- Platone
1991 *La Repubblica*, in Id., *Opere complete*, vol. VI, Laterza, Roma-Bari.
- Proust, M.
1988 *La Prisonnière. À la recherche du temps perdu*, vol. III, Gallimard, Paris («Bibliothèque de la Pléiade») (trad. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, XII. *La Prigioniera*, Einaudi, Torino 1991).
- Rosen, C.
1975 *Schoenberg*, Viking, New York (trad. it. Mondadori, Milano 1984).
- Rouget, G.
1980 *La musique et la transe*, Gallimard, Paris (trad. it. *Musica e trance*, Einaudi, Torino 1986).
- Rouveret, A.
1995 *Artistes, collectionneurs et antiquaires: l'histoire de l'art dans l'encyclopédie plinienne*, in *Histoire de l'histoire de l'art*, I. *De l'Antiquité au XVIII^e siècle*, Louvre-Klincksieck, Paris, pp. 49-64.

- Schieffelin, E. L.
1976 *The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers*, St Martin's Press, New York.
- Stendhal
1955a *Vie de Henri Brulard* (1890), in Id., *Œuvres intimes*, Gallimard, Paris, pp. 1-398 («Bibliothèque de la Pléiade») (trad. it. *Vita di Henry Brulard*, Einaudi, Torino 1976).
1955b *Journal* (1932), *ibid.*, pp. 399-1308 (trad. it. parziale *Diario*, vol. II, Einaudi, Torino 1977).
1969 *De l'amour* (1822), Garnier, Paris (trad. it. *Dell'amore*, Einaudi, Torino 1975).
1970 *Vies de Haydn, de Mozart et de Métafise* (1815), Cercle du Bibliophile, Genève (trad. it. *Vite di Haydn, Mozart e Metastasio*, Studio Tesi, Pordenone 1993).
- Stolnitz, J.
1960 *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism*, Houghton Mifflin, Boston, cap. 1, «The Aesthetic Experience», pp. 32-42.
- Thompson, R. F.
1968 *Esthetics in traditional Africa*, in «Art News», LXVI, n. 9, pp. 44-45, 63-66; nuova ed. in C. Jopling (a cura di), *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, Dutton, New York 1971, pp. 374-81.
- Triggers, B. G.
2003 *Understanding Early Civilizations*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Valéry, P.
1957 *Discours sur l'esthétique*, in Id., *Œuvres*, vol. I, Gallimard, Paris, pp. 1294-1314 («Bibliothèque de la Pléiade»).
1960 *Degas Danse Dessin*, *ibid.*, vol. II, pp. 1163-1240 (trad. it. *Degas, danza, disegno*, Feltrinelli, Milano 1980).
- Van Gulik, R. H.
1969 *The Lore of the Chinese Lute*, Sophia University - The Charles E. Tuttle Company, Tokyo.
- Veblen, T.
1970 *Théorie de la classe de loisir*, Gallimard, Paris.
- Zemp, H.
1971 *Musique Dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, Cahiers de l'Homme, Paris - Den Haag - Mouton.
1995 *Écoute le bambou qui pleure. Récits de quatre musiciens mélanésiens ('Aré'aré, Îles Salomon)*, Gallimard, Paris.