

Musica (di Ignazio Macchiarella)

Presenza consistente, talvolta involontaria o ineludibile, della quotidianità (Frith 2003), motivo di mobilitazione individuale e collettiva, fulcro di affettività, strumento privilegiato per la costruzione/rappresentazione di identità, specificità culturali e tanto altro ancora, la musica si manifesta in una sconfinata varietà di espressioni ed esperienze sonore in continua trasformazione. Il mondo, come nel passato, abbonda di musiche diverse che oggi, però, circolano incessantemente e rapidamente nei mass media e nei nuovi scenari di incontro/scontro fra culture e gruppi, articolandosi in indefinibili mosaici di linguaggi che collidono fra di loro, si avversano, si giustappongono, si incrociano, si sovrappongono reciprocamente in forme e modi impensabili solo fino a qualche decennio fa. Nella sua diversità sonora, ogni manifestazione musicale veicola significati, valori, modelli di comportamento, immaginari, modi di pensare se stessi e il mondo che spesso hanno poco o nulla in comune: “è solo il fatto che le chiamiamo tutte ‘musica’ a far sembrare ovvio che abbiano a che fare l’una con l’altra” (Cook 2005: 7). Le distinzioni di genere normalmente utilizzate, denominate di solito mediante aggettivi apposti al termine musica (*musica folk, musica rock, world music, grunge music* eccetera), sono assolutamente generiche poiché non riescono a definire insiemi omogenei di espressioni musicali e ben poco dicono circa le sostanziali diversità nelle modalità produttive e nei significati delle musiche del mondo: si tratta, tutto sommato, di etichette per distinguere stili e prodotti diversi (oltre che a fini commerciali).

Per altro verso, la capillare diffusione degli strumenti di registrazione e riproduzione sonora ha così radicalmente stravolto il nostro rapporto con i suoni da rendere normale l’idea di una continuità nel tempo della musica, di un suo perdurare anche dopo l’atto esecutivo. Fissata e riprodotta, più o meno fedelmente, la musica è infatti andata perdendo la sua indissolubile connessione con l’*hic et nunc* della *performance*. Riascoltabile “all’infinito” un evento musicale finisce per perdere la qualità più saliente: la sua irripetibilità. In tal modo, tanta musica del mondo ha finito per diventare *oggetto*,

ossia una successione di suoni costruita (composta, provata, interamente prevista e confezionata fin nei dettagli), impressa in una registrazione (spesso anche mediante esecuzioni fittizie come quelle che si possono realizzare negli studi d'incisione discografica con il supporto di campionatori e software di manipolazione del suono), tutelata legalmente presso una società degli autori, proposta alla circolazione mass mediale e magari rifatta puntualmente in pubblico in situazioni pseudo performative come sono tanti concerti delle più diverse tipologie musicali – incluse quelle che per definizione dovrebbero essere lontane da questa concezione della musica, come le cosiddette musiche ‘tradizionali’, ‘folk’, ‘etniche’.¹ Inoltre, come osserva Turino (2008: 23), molti, soprattutto in Occidente, quando scaricano un file mp3 dalla rete o acquistano un cd credono di “comprare musica” e non la registrazione di un evento sonoro: il file, il supporto diventa *la musica*, cosa che invece non avviene quando si acquista, ad esempio, una fotografia di cui si ha ben chiara la consapevolezza che si tratta solamente della rappresentazione di un momento fissato nel tempo di una persona o di un panorama.

Per la stragrande maggioranza delle musiche del mondo, comunque, l'esecuzione *live*, il produrre e comunicare *suoni organizzati* nell'atto creativo della performance (Descroches 2008) assume un rilievo essenziale. Al di là della dimensione del professionismo musicale, il *fare musica*, il mettere in gioco dei saperi condivisi nel ritrovarsi collettivamente rappresenta una componente importante della vita sociale di tanti uomini e donne, ovunque nel mondo, in situazioni variabili fra ciò che Turino (2008:26-28) definisce *participatory performance*, dove non c'è distinzione fra esecutori e ascoltatori (essendo tutti i partecipanti dei potenziali esecutori) e *presentational performance* caratterizzate da netta distinzione fra ruolo di esecutore e di ascoltatore. Tra l'altro, la generale maggiore disponibilità di tempo rispetto al passato da poter dedicare (almeno nell'Occidente) al fare e ascoltare musica, insieme con le nuove consuetudini generate dalle infinite possibilità d'ascolto offerte da mass media, cd-player e via dicendo, comportano, in molti casi, un ampliamento delle aspettative e dell'investimento emozionale legati all'evento sonoro, oltre ad un generalizzato

¹ Secondo Pete Seeger, fino a qualche decennio fa il folksinger era considerato un esecutore di musica contadina e anonima, mentre oggi è un artista pagato per stare di fronte ad un microfono con una chitarra e cantare qualcosa che egli ha composto e *copy-righted* (depositato ad una società degli autori): cit da Bours 2007: 15.

innalzamento del livello tecnico-musicale in sé — e ciò anche nel caso di pratiche musicali inclusive: per dire, la pratica corale amatoriale, ma anche certe forme che puntano alla massima partecipazione collettiva come canti devozionali o slogan di piazza manifestazioni politiche o di tifosi dello stadio (Ayats 2002).

Sullo sfondo dell'irriducibile varietà espressiva, comportamentale e concettuale delle musiche del mondo, sempre più esperita negli ultimi due-tre decenni, le indagini etnografiche sono andate elaborando nuove griglie interpretative imperniate più sull'analisi dei processi produttivi che sul mero risultato sonoro.

Abbandonate da tempo le “campagne” di semplice raccolta e documentazione di presunte persistenze/sopravvivenze di “musiche popolari” (o “etniche”, “tribali” eccetera) del passato e le indimostrabili operazioni inventariali delle forme musicali ascrivibili ad (o proprie di) un popolo, un gruppo etnico, una classe sociale eccetera, gli orientamenti attuali dell'etnografia privilegiano sostanzialmente le situazioni in cui la musica è *un fare*, risultato di comportamenti coordinati messi in atto da qualcuno per qualcun altro sulla base di regole condivise fra esecutori/ascoltatori, in uno spazio e un tempo all'interno di scenari di vita sociale. Ancorata sostanzialmente al concetto di *music making* di John Blacking (1986), questa prospettiva punta ad andare ben al di là della definizione dell'identità del dato sonoro di una pratica musicale, cercando di raffigurarne prassi sociali, simbolizzazioni, idealità. Cruciale è pertanto l'analisi, reiterata e circostanziata, della performance musicale come attualizzazione, sempre diversa, delle virtualità insite in ciascuna espressione musicale.

Articolata in comportamenti coordinati sulla scia di ‘tracciati sonori’ più o meno precisamente definiti, una performance non è affatto la riproposizione di una sequenza di suoni ma una complessa esperienza acustica, estetica ed affettiva ogni volta diversa, frutto dei rapporti fra gli esecutori (e fra questi e gli ascoltatori), di particolari circostanze e condizioni, di intenzionalità e sperimentazioni individuali o collettive, di rievocazioni di passate esecuzioni o esperienze uditive, e così via. Fare etnografia oggi non significa perciò limitarsi a descrivere ed catalogare i flussi sonori emessi in una esecuzione dopo che essi siano stati prodotti. Si tratta di cercare di articolare percorsi interpretativi complessivi, tenendo conto delle regolarità e ricorrenze nei suoni e nei comportamenti, così come delle specificità che in ogni performance entrano in gioco attraverso la presenza delle singole individualità dei protagonisti (esecutori, ma anche

ascoltatori qualora siano essi potenziali performer) e delle loro reciproche relazioni.² Lungi dal puntare a definire modelli esemplari o archetipici di una musica, quel che più importa è ragionare su rappresentazioni condivise e veicolate, potenzialità espressive in termini di virtualità sonore e di possibilità concettuali.

Percorsi interpretativi di questo tipo vengono condotti su qualsiasi espressione e tipologia musicale (inclusa la cosiddetta musica classica, basata su tracciati alquanto definiti che fanno riferimento alla notazione su pentagramma – si veda il bel contributo di Cottrell 2004), benché maggiore sviluppo essi abbiano nel caso di musiche trasmesse oralmente, o auralmente o nei modi della cosiddetta oralità secondaria, dove il passaggio maestro allievo si combina con l’ascolto di registrazioni e fonti sonore, condizione questa molto diffusa (Wade 2004). Lo studio del *music making*, infatti, non si definisce per l’interesse verso un *corpus* di fatti musicali ‘altri’ rispetto a quelli ‘colti’ occidentali, ma punta ad essere un metodo valido per comprendere tutte le musiche nelle loro diversità, "an approach to understanding all musics and music-making in the contexts of performance and of the idea and skills that composers, performers and listeners bring what they define as musical situation" (Blacking 1987:3).³

Per sua natura, quando si suona/canta, la musica è manifestazione della contemporaneità: non può essere una “persistenza del passato”, né una riproduzione/riproposizione di eventi sonori già avvenuti. In questo senso la musica non può essere “tradizionale” nell’accezione normalmente data all’aggettivo. La comune definizione di “musica tradizionale” (sovente usata come sinonimo di *heritage music*) rimanda, infatti, all’idea del permanere di canti e suoni di un’epoca trascorsa,

² Contrariamente a quanto si insegna nelle nostre accademie e scuole di musica – imperniate sul concetto di opera come immaginario oggetto creato da un compositore che grazie alla scrittura continuerebbe ad esistere anche dopo essere risuonato – nell’atto della performance la musica è generata da persone in carne ed ossa, e sostanzialmente coincide con chi le dà corpo, permettendo all’esistenza individuale di manifestarsi attraverso i suoni: è la voce di quel cantante, il tocco di quel chitarrista, l’amalgama di quel gruppo di cantori a costituire e qualificare la dimensione sonora di una performance, al di là di ciò che si può raffigurare in note su pentagramma.

³ Questa prospettiva viene largamente condivisa dall’attuale etnomusicologia. Nonostante diversi distinguo (Nattiez 2002), l’idea condivisa è che qualsiasi musica possa essere etnomusicologizzabile (Lortat-Jacob 2007: 5). Numerose definizioni della disciplina ne allargano il campo di indagine fino a comprendere qualsiasi espressione musicale venga realizzata al mondo (musica classica occidentale inclusa): per la Society of Ethnomusicology, ad esempio, la disciplina «explores human music-making activities all over the world, in all styles» (<http://webdb.iu.edu/sem/scripts/home.cfm>), mentre un noto manuale americano (Titon 1999) adotta la formula «The study of People Making Music» (formula ripresa dal British Forum for Ethnomusicology, - <http://www.bfe.org.uk> e in tanta altra letteratura specialistica). Di fatto quello dell’etnomusicologo si configura come un campo di azione massimamente variegato (vedi anche Giuriati 2003).

piuttosto che ai processi di passaggio/trasmissione di generazione in generazione così come vorrebbe la radice del verbo il concetto di tradizione.⁴ Di suo, la locuzione “musica tradizionale” è piuttosto impropria a proposito di qualsiasi pratica musicale, dal momento che, come chiarisce Bernard Lortat-Jacob (2000), si tratta di una sillessi, ossia di una concordanza *ad sensum* (come dire “mezzanotte è suonata”: ma non suona mezzanotte, bensì la pendola). Sono certi meccanismi costruttivi, le regole e le forme del fare musica, i contesti esecutivi che possono essere tradizionali, ossia trasmettersi attraverso le generazioni, continuamente trasformandosi. In quanto retroproiezione del presente sul passato (mutuando dalla definizione di tradizione di Lenclud 2001) quelle che siamo abituati a definire come “musiche tradizionali” sono espressioni che vengono continuamente attualizzate e ri-costruite dagli esecutori di oggi: se una pratica musicale non avesse senso per le persone che ne sono protagoniste, non avesse una sua qualche importanza e validità nel vivere odierno, essa, semplicemente, non esisterebbe.⁵

Per l’etnografo, pertanto, tutte le pratiche musicali hanno, virtualmente, pari rilievo ed i comportamenti condivisi da ciascuna pratica e le relative concettualizzazioni costituiscono il perno della sua indagine. Allo stesso tempo, ogni pratica musicale non può essere considerata come a se stante, dal momento che, se non altro in virtù della diffusione dei mezzi di comunicazione di massa e di registrazione/riproduzione sonora, in uno stesso spazio socio-musicale convivono sempre differenti pratiche – e ciò anche nelle comunità geograficamente più lontane dalle metropoli e dai principali centri urbani.⁶ Questa contemporaneità musicale (nel senso di ‘consuonanza’ fra musiche diverse proposto Giannattasio 2009) è una situazione nuova solo nella portata (oggi, teoricamente, si può avere accesso a quasi tutte le musiche che si fanno nel mondo) ma non nella sostanza perché è da presumere che situazioni di compresenza di musiche diverse fossero comuni anche prima della diffusione dei mass-media. Nelle nuove

⁴ In realtà, come tante etichette verbali alla moda, “musica tradizionale” ha una grande varietà di accezioni, richiamando sempre più un ambito di produzione commerciale con dei circuiti concertistici, un pubblico, dei prodotti discografici, dei discorsi con pretese di autenticità e di rappresentatività suoi propri

⁵ Così anche espressioni solitamente definite “musica tradizionale” – per esempio il cosiddetto *canto a tenore*, le *tammorriate*, i canti dei *carrettieri*, le forme di poesia a contrasto di improvvisata eccetera, - al di là di ciò che sono stati nel passato, esistono *semplicemente* perché per chi li esegue (e li ascolta) sono mezzi espressivi di oggi, che soddisfano differenti bisogni e modi di essere umani, rappresentano modi di pensare se stessi e il mondo: si tratta quindi di ‘musiche contemporanee’ parimenti di qualsiasi altra pratica musicale viva (Macchiarella 2009).

⁶ Per dire, anche nelle più piccole e sperdute comunità montane delle Alpi o dei Balcani si praticano espressioni diverse, da quelle più orientate verso l’attualizzazione della tradizione ad altre conosciute ed acquisite auralmente tramite mass media (Rice 2004)

situazioni di convivenza inter-culturale (specialmente nei contesti urbani), la musica può essere manifestazione di differenze fra gruppi esprimendo identità frutto, in quanto tali, di meccanismi d'esclusione dell'altro, oppure può dar vita ad originali forme di com-partecipazione ad una stessa performance di esecutori/ascoltatori con differenti background musicali, generando commistioni espressive sempre nuove, non prefigurabili neanche per l'immediato futuro, spesso in grado di rimettere in discussione il nostro stesso concetto di musica (Giannattasio 2003). Fare etnografia della musica significa anche cercare cogliere e interpretare il continuo cambiare della musica, nel suo farsi e nel simbolizzare modi di pensare se stessi e il mondo, provando a leggerne le manifestazioni come rappresentazioni di variabilità culturale, risorsa preziosa della nostra condizione contemporanea, da difendere in linea di principio, giammai da osteggiare o denigrare.

Bibliografia

Ayats J. (2002), *Como modelar la imagen sonora del grupo: los eslògan de manifestaciòn*, in «Trans: Transcultural Music Review» n. 6 (<http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>).

Blacking, J. (1986) *Come è musicale l'uomo*, Milano, Ricordi.

Blacking, J. (1987), *A Common Sense View of all Music*, Cambridge, Cambridge University Press.

Bours, E (2007) *La pratique musicale traditionnelle*, in AA.VV., *Le patrimoine culturel immatériel. Droits des peuples et droits d'auteur*, Bruxelles, Colophon.

Cottrell, S. (2004) *Professional Music-Making in London. Ethnography and Experience*, London, Ashgate.

Cook, N. (2005) *Musica. Una breve introduzione*, Torino, EDT.

Desroches, M. (2008) *Entre texte et performance: l'art de raconter*, "Cahiers d'Ethnomusicologie", n. 21, pp. 103-116.

Frith, S. (2003), *Music and Everyday life*, in Martin Clayton et. Al, *The Cultural Study of Music*, London, Routledge, pp. 92-101.

Giannattasio, F. (2009), *Introduzione* in Facci S. – Giannattasio F., a cura, (2009), *L'etnomusicologia e le musiche contemporanee. Atti del Convegno di Venezia 25-27 gennaio 2007*, Venezia, Fondazione Cini, (in c.d.s.).

Giannattasio, F. (2003) *Il concetto di musica in prospettiva culturale*, in *Enciclopedia della Musica*, Einaudi, Torino, vol . III, pp. 978-1004.

Giuriati G., (2003) *L'etnomusicologo e il suo molteplice campo d'azione: dalle consulenze alla formazione, dagli archivi sonori alla pratica musicale diretta*, in *Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi. Atti del convegno di Venezia IISMIC*, <http://www.cini.it/italiano/04attivita/seminari/etno/etno2003/giuriati.html>

Lenclud, G. (2001) *La tradizione non è più quella di un tempo*, in P. Clemente – F. Mugnaini, a cura, *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Roma, Carocci.

Lortat-Jacob, B. (2000) *Musiques du monde:le point de vue d'un ethnomusicologue*, "Trans- Revista Transcultural de Música, n. 5, (<http://www.sibetrans.com/trans/trans5/indice5.htm>)

Lortat-Jacob, B. (2007) *Il pianto dell'altopiano. Indios cantori della Sierra Madre*, Udine, Nota.

Macchiarella, I. (2009), *Scenari e prospettive di ricerca (etno)musicologica in Sardegna e Corsica*, in Facci S. – Giannattasio F., a cura, (2009), *L'etnomusicologia e le musiche contemporanee. Atti del Convegno di Venezia 25-27 gennaio 2007*, Venezia, Fondazione Cini, (in c.d.s.).

Nattiez J.J. (2002), *Etnomusicologia*, in *Enciclopedia della Musica*, Torino, Einaudi, vol II, pp. 677-693.

Rice, T. (2005), *Music in Bulgaria: Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford, Oxford University Press.

Titon, J. (1999), *World of Musics. An Introduction to the Music of the World-s People*, New York, Macmillan.

Turino, T. (2008) *Music as Social Life. The Politics of Participation*, Chicago, The University of Chicago Press.

Wade B. (2004), *Thinking Musically, Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford University Press.
