

IGNAZIO MACCHIARELLA

Estratto da

# **STUDIE RICERCHE**

**Vol. IV**

**2011**

# Dialogismi musicali

IGNAZIO MACCHIARELLA

Fare musica non è qualcosa che accade: è qualcosa che si sceglie di fare ed è ciò che si decide di fare<sup>1</sup>. Si fa musica sempre con consapevolezza: ben lungi dall'immagine oleografica, così frequentemente esaltata dai mass media, del musicista guidato dal 'puro istinto e talento', la pratica musicale, al di là delle competenze tecniche, comporta inevitabilmente una basilare componente di riflessività e coscienza. Chi fa musica, infatti, pensa e immagina ciò che fa, prima e dopo l'atto esecutivo, ne discute con altri *performer* e con chi ascolta la sua musica, avanza proprie elaborazioni concettuali (quanto meno su cosa sia o non sia musica)<sup>2</sup> e riflessioni estetiche, ascolta esecuzioni di altri interpreti della 'sua musica' (un ascolto reiterato, oggi favorito dalla diffusione pervasiva di apparati di riproduzione sonora), è interessato a conoscerne le vicende storiche, la diffusione, la variabilità espressiva e così via. Insomma fare musica è qualcosa di più di una semplice produzione sonora frutto di un mero fatto tecnico-motorio; è una attività complessa attraverso cui pensare/representare se stessi e il mondo.

Questo vale per qualsiasi tipologia musicale, ben al di là degli apparati speculativi, spesso fissati dalla scrittura, associati alle tradizioni musicali *elitarie* del mondo occidentale (ciò che impropriamente siamo abituati a chiamare 'musica classica'), del continente indiano, di quello cinese e così via. Anche le espressioni apparentemente più semplici derivano da pratiche che sono frutto di scelte coscienti da parte di esecutori e che vengono apprezzate e condivise da ascoltatori.

Una specifica rilevanza hanno, in particolare, i meccanismi di consapevolezza associati alle pratiche musicali trasmesse oralmente, pratiche che oggi, sempre più, al di là del basilare passaggio bocca/orecchio, sono sostanzialmente condizionate dalle nuove dimensioni della cosiddetta 'oralità secondaria' - ossia l'oralità fittizia degli strumenti della tecnologia elettronica che hanno radicalmente trasformato la comunicazione fra gli uomini in ogni ambito sociale e culturale<sup>3</sup>. Partecipare, entro occasioni della vita collettiva quotidiana e/o festiva, per esempio, all'esecuzione di un *canto a tenore* in Sardegna, di una *paghjella* in Corsica, di *gloses* nelle isole Baleari, di *saetas* andaluse, di una polifonia confraternale e via dicendo è un modo di mette-

---

<sup>1</sup> N. Cook, *Musica. Una breve introduzione*, EDT, Torino 2005, pp. IX ss.

<sup>2</sup> Cfr. F. Giannattasio, *Il concetto di musica in prospettiva culturale*, in *Enciclopedia della Musica. Musica e culture*, Einaudi, Torino 2003, vol. III, pp. 978-1004.

<sup>3</sup> La definizione di oralità secondaria è stata introdotta da W. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 1986. Una imprescindibile trattazione sul concetto di oralità applicato alla pratica musicale è in J. Molino, *Che cos'è l'oralità musicale*, in *Enciclopedia della Musica. L'unità della musica*, Torino, Einaudi 2005, vol. V, pp. 367-413.

re in gioco se stessi, le proprie identità individuali e di gruppo, sulla base di consuetudini condivise che rispondono a bisogni e istanze della contemporaneità. Espressioni di questo tipo, infatti, non si mettono in atto per un guadagno economico, né, semplicemente, per un mero atto di ossequio alla memoria del passato, a ciò che di solito si intende con l'abusato termine 'tradizione'<sup>4</sup>; e non è possibile farlo con sufficienza e superficialità: di norma, ciascuna esecuzione costituisce un «universo temporaneo di emozione e azione»<sup>5</sup> che deve essere (ri)composto con perizia e attenzione perfino nei minimi particolari anche perché destinato alla verifica e alla valutazione partecipata di gruppi (spesso piuttosto ristretti) di ascoltatori assai competenti, a loro volta potenziali *performer*<sup>6</sup>. Dietro le pratiche trasmesse oralmente, al di là della passione e del piacere estetico comunque connesso con il fare musica, vi sono, in ultima analisi, uomini e donne con delle specifiche motivazioni e delle forti volontà inerenti soprattutto la continua (ri)definizione dei rapporti interindividuali entro i gruppi e fra i gruppi. Agli antipodi rispetto allo stereotipo del 'musicista popolare', si tratta – almeno in gran parte dei casi – di cantori e suonatori decisamente impegnati che dedicano alla loro pratica esecutiva le migliori energie affettive. Musicisti i quali, in virtù di un avvertito carattere transitorio dell'oralità, possiedono conoscenze assai ragionate e particolareggiate maturate attraverso un sistematico (talvolta anche maniacale) ricorso agli strumenti di registrazione/riproduzione sonora, spingendosi verso forme estese di documentazione audio ed audio video molto particolareggiate. Conoscenze che spesso mettono in discussione le prospettive analitiche degli studiosi professionisti esterni e la loro stessa autorialità, e che vengono incoraggiate da iniziative di politica culturale basate sul concetto di patrimonio come eredità del passato da conservare e valorizzare. In tal senso, addirittura, sembrano muoversi le politiche di riconoscimento dell'Unesco che favoriscono i protagonismi locali a scapito del contributo degli esperti<sup>7</sup>.

In questo scenario, qui assai succintamente delineato, l'indagine etnomusicologica ha rivisto e riformulato la propria impostazione e metodologia. Abbandonata da decenni la centralità della 'ricerca su campo' come mera raccolta di documenti sonori da 'salvare dall'oblio', la disciplina, al di là dell'analisi del dato sonoro sem-

<sup>4</sup> Il concetto di 'tradizione' come immobile eredità di usi e costumi del passato viene oggi messo in discussione dalle fondamenta: sulla questione è utile partire da L. Gérard, *La tradizione non è più quella di un tempo* in P. Clemente e F. Mugnaini (a cura di), *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Carocci, Roma 2001.

<sup>5</sup> M. Slobin, *Folk Music. A very short introduction*, Oxford University Press, London 2010, p. 14.

<sup>6</sup> Sulle particolari condizioni del rapporto *performer*/ascoltatori nelle pratiche musicali partecipative vedi T. Turino, *Music as Social life. The Politics of Participation*, Chicago University Press, Chicago 2008, pp. 23 ss.

<sup>7</sup> Una fondamentale introduzione alla complessa questione è in C. Bortolotto (éd.), *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 2011. Per quanto riguarda lo specifico musicale cfr. I. Macchiarella, *Sauvegarder l'oralité? Le cas du canto a tenore*, in C. Bortolotto (éd.), *Le patrimoine culturel immatériel* cit. pp. 167-186.

<sup>8</sup> G. Giuriati, *L'etnomusicologo e il suo molteplice campo d'azione: dalle consulenze alla formazione, dagli archivi sonori alla pratica musicale diretta*, in G. Giuriati (a cura di), *Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi. Atti del convegno di Venezia IISMC*, [http://www.cini.it/italiano/04\\_attivita/seminari/etno/etno2003/giuriati.html](http://www.cini.it/italiano/04_attivita/seminari/etno/etno2003/giuriati.html).

pre più raffinata grazie alle risorse informatiche, si impegna specialmente nel delineare percorsi interpretativi dei processi di simbolizzazione rilevabili nelle pratiche esecutive considerate. Un ruolo strategico a tal fine hanno sempre più assunto i rapporti fra ricercatore e *performer* che dal piano puramente interpersonale, sempre esistito, si sono talvolta trasferiti anche a «quello della produzione dei risultati della ricerca e della riflessione sugli aspetti musicali e culturali che la ricerca mette in luce»<sup>8</sup>. Coloro che, con un termine decisamente brutto, la vecchia etnografia chiamava informatori o portatori, oggi costituiscono degli attivi interlocutori/collaboratori dell'attività di ricerca in un intrecciarsi fra (o giustapporsi di) opinioni diverse, fra la propensione scientifica dello studioso, con le proprie conoscenze attinte da altre esperienze di ricerca e dalla letteratura specializzata, e le riflessioni 'dall'interno' di chi pratica una data espressione musicale e attraverso essa 'pensa il mondo'. La disponibilità al dialogo è dunque il presupposto della ricerca contemporanea sempre più orientata verso 'un discorso polifonico' che costituisce una «sottolineatura della voce dell'autoctono, il quale può eventualmente rendersi protagonista, accedendo alla paternità del testo in qualità di collaboratore o coautore. Risponde inoltre all'intenzione di presentare differenti punti di vista, favorire letture da prospettive distinte e far condividere l'autorità etnografica fra ricercatori e informatori autoctoni»<sup>9</sup>. Tale disponibilità si concretizza in forme e modi diversi nei vari autori in funzione degli scenari di ricerca del loro lavoro. Piuttosto diffusi e ben consolidati sono, ad esempio, procedimenti di *feedback* in cui lo studioso propone i propri prodotti all'attenzione e alla discussione degli attori locali<sup>10</sup>. Procedimenti di questo tipo si utilizzano in generale in antropologia da decenni: ben note, solo per citare un caso, sono le posizioni di uno dei padri dell'antropologia visuale, il francese Jean Rouch, che già negli anni Sessanta 'restituiva' i propri filmati alle persone che erano state riprese discutendoli con loro, approfondendo così la comprensione dei vari eventi considerati ma, al tempo stesso, presentando ai suoi interlocutori la propria figura e attività di antropologo<sup>11</sup>. Negli anni Sessanta-Settanta una importante corrente degli studi etnomusicologici, nel tentativo di privilegiare il punto di vista degli autoctoni (*emic*) in opposizione all'estensione della prospettiva occidentale (*etic*) a tutte le musiche del mondo, puntava ad evidenziare nei discorsi degli attori locali dati linguistici, cinetici, prossemici con l'obiettivo di individuare le razionalità musicali sottese, e di provare a descrivere una cultura musicale nei suoi propri termini: un procedimento di estrapolazione e sistemazione di dati comun-

<sup>8</sup> R. Pelinski, *Etnomusicologia nell'epoca postmoderna*, in *Enciclopedia della Musica. Il sapere musicale*, Einaudi, Torino 2002, vol II, pp. 694-717.

<sup>10</sup> L'uso di *feedback* ha una lunga consuetudine in etnomusicologia anche per ciò che attiene alla identificazione degli elementi formali: ben noti, ad esempio, sono gli 'esperimenti' di Simha Arom e della sua équipe di ricerca per la definizione dei rapporti intervallari in varie pratiche musicali centro-africane: cfr. S. Arom, *Un sintetizzatore nella savana centro-africana. Un metodo di ricognizione interpretativa delle scale musicali*, «Culture musicali», 1989, VIII, nn.15/16, pp. 9-24.

<sup>11</sup> Cfr. J. Rouch, *Il cinema del contatto*, Bulzoni, Roma 1988.

que condotto dal ricercatore che risultava particolarmente efficace solamente nella definizione degli aspetti formali di una pratica musicale<sup>12</sup>.

Più avanti nel tempo, varie esperienze di 'ascolti condivisi e dialogati' si ritrovano in diversi saggi etnomusicologici ma è con l'opera di Steven Feld che la questione diviene cruciale e concerne un prodotto finale del lavoro dello studioso, vale a dire un volume monografico. Feld, infatti, mette in discussione il proprio ben noto lavoro sulla musica dei Kaluli (Bosavi)<sup>13</sup> della Papua Nuova Guinea con gli stessi *performer* in un nuovo saggio di fondamentale importanza per le questioni trattate in queste righe<sup>14</sup>. Scrive tra l'altro lo studioso americano:

The dialogic dimension here implicates what Kaluli and I say to, about, with, and through each other; with developing a juxtaposition of Kaluli voices and my own. My focus on editing invokes a concern with authoritative representation; the power to control which voice talk, when, how much, in what order, in what language. Dialogic editing, then is the impact of Kaluli voices on what I tell you about them in my voice; how their take on my take on them require reframing and refocusing my account<sup>15</sup>.

Il dialogo, indubbiamente, costituisce una affascinante metafora dei nostri tempi e la sua adozione negli studi antropologico-musicali è di fondamentale importanza incoraggiando letture da diverse prospettive della complessità dei fatti musicali (e culturali in senso lato). Per risultare proficuo un dialogo di questo tipo deve essere quanto più paritetico possibile, senza gerarchie di ruolo. Di certo, la collaborazione con i *performer* risulta più immediata a proposito degli aspetti tecnico-formali una volta trovato un linguaggio comune che possa funzionare da tramite<sup>16</sup>. La questione di fondo è come far emergere la voce degli altri sui significati della musica, e come farlo attraverso un mezzo particolare come la scrittura, in un contesto specifico qual è un saggio scientifico. Entro scenari di ricerca in cui non vi sia una notevole distanza culturale di fondo fra osservatore ed osservati (benché il concetto di

<sup>12</sup> Il caso senz'altro più noto è dato dagli studi di Hugo Zemp che ignorano la terminologia tecnica occidentale, utilizzando lessici e tassonomie locali, benché usando la lingua (il francese) e la prospettiva culturale dell'autore, senza che emergano voci specifiche di singoli attori locali e anzi basandosi sul presupposto - all'epoca condiviso dall'antropologia - che il sapere di un individuo appartenente a un gruppo fosse il sapere di tutti i singoli membri (e viceversa): cfr. H. Zemp *Musique Dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société apicaine*, Mouton, Paris 1971.

<sup>13</sup> S. Feld, *Sound and Sentiment: Bird, Weeping, Poetics Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1982 (ed. it. Id, *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione Kaluli*, Saggiatore, Milano 2009).

<sup>14</sup> S. Feld, *Dialogic Editing. Interpreting How Kaluli Read Sound and Sentiment*, «Cultural Anthropology», 1987, vol. 2/2, pp. 190-210.

<sup>15</sup> J. Feld, *Dialogic editing* cit. p. 191.

<sup>16</sup> Un caso assai significativo è rappresentato da un saggio dell'etnomusicologo inglese Richard Widdess sugli aspetti organizzativi dell'improvvisazione nella musica Dhrupad realizzato in collaborazione con un esperto musicista indiano, Ritwik Sanyal, che conosce ed usa con sicurezza la notazione occidentale. R. Widdess, *Involving the Performers in Transcription and Analysis: A Collaborative Approach to Dhrupad*, «Ethnomusicology», 1994, n. 38/1, pp. 59-79 (trad. it. Id, *Coinvolgere gli esecutori nella trascrizione e nell'analisi del repertorio Dhrupad*, in I. Macchiarella (a cura di), *L'analisi nell'etnomusicologia*, «Bollettino di Analisi e Teoria Musicale - Monografie G.A.T.M.», 2000, VII/1, p. 118).

distanza culturale sia andato sostanzialmente modificandosi sotto le spinte della globalizzazione)<sup>17</sup>, vari escamotage, sempre più ragionati, sono stati messi in atto da diversi studiosi, e vanno dall'integrazione di testi scritti appositamente e commissionati dal ricercatore agli attori musicali<sup>18</sup>, alla trascrizione integrale di dibattiti o discorsi pubblici in cui ad attori locali è stato chiesto un contributo di riflessione su specifici aspetti del fare musica<sup>19</sup>. Altri tentativi, possibili soprattutto entro situazioni di *ethnomusicology-at-home*, puntano alla realizzazione di testi negoziati e quindi condivisi fra osservante/osservati, i quali attraverso una descrizione della pratica musicale, dei tempi e luoghi delle relative performance, mirino ad approfondire al di là degli aspetti propriamente tecnico-formali, i significati veicolati dai suoni, le loro rappresentazioni, gli elementi cognitivi della produzione musicale e così via<sup>20</sup>.

Naturalmente il dialogismo non risolve, di per sé, la vastità delle questioni teorico metodologiche della ricerca etnomusicologica contemporanea. Si tratta solamente di un orientamento che, tra l'altro, richiede particolari condizioni di ricerca non sempre verificabili. Di certo, un approccio dialogico è in grado potenzialmente di schiudere importanti prospettive d'approfondimento qualitativo nei rapporti con persone in ogni caso 'speciali' per lo studioso perché protagoniste di quelle pratiche musicali su cui egli concentra la propria attenzione in virtù di una qualche particolare ragione di interesse, di gusti e passioni personali. Persone (e musiche) speciali che garantiscono sempre agli studiosi esperienze di conoscenza e apprendimento (ma anche di vita, in generale) ogni volta uniche e irripetibili, sulle cui condizioni e modalità di svolgimento giova certamente riflettere quanto più possibile.

**Ignazio Macchiarella**

*Dipartimento di Studi storici, geografici e artistici*

*Università degli Studi di Cagliari*

Via Is Mirrionis 1 - 09123 Cagliari

E-mail: i.macchiarella@libero.it

---

<sup>17</sup> La questione è ovviamente complessa e non può risolversi in poche righe: come bibliografia di partenza segnalo A. Appadurai, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma 2001, o l'agile sintesi di C. Geertz, *Mondo locale, mondi globali*, Il Mulino, Bologna 1999.

<sup>18</sup> Un caso esemplare è in J. Guilbault, *Zouk: World Music in the West Indies*, University of Chicago Press, Chicago 1993, che contiene alcuni testi introduttivi appositamente commissionati dall'autrice a musicisti locali specialisti in tre generi fondamentali della musica *zouk*.

<sup>19</sup> Senza andare lontano, un sistematica operazione di questo tipo è stata portata avanti nello sviluppo del progetto Incontro (Interventi condivisi transfrontalieri di ricerca sull'oralità), a cui ha partecipato una équipe del Dipartimento di Studi Storici, geografici e artistici dell'Università di Cagliari, con l'organizzazione di numerosi dibattiti ai quali vari poeti improvvisatori e cantori tradizionali corsi, sardi e toscani hanno portato i propri contributi di riflessione: si vedano le considerazioni al riguardo di P. Clemente, *Heritage Frictions, dibattiti immateriali. Etnografie riflessive*, in D. Caocci-I. Macchiarella (a cura di), *Progetto Incontro. Materiali di ricerca e di analisi*, Isre, Nuoro 2011.

Si veda anche <http://www.incontrotransfrontaliero.com/>.

<sup>20</sup> Un esempio del genere è costituito da I. Macchiarella, *Cantare a cuncordu. Uno studio a più voci*, Nota, Udine 2009.