

## SL 2

### INTRODUZIONE

*Dopo circa 20 anni di attività – siamo ormai alla XVIII edizione – il nostro Seminario affronterà in questi tre giorni un tema estremamente importante per la nostra disciplina: “Prospettive di una musicologia comparata nel XXI secolo: Etnomusicologia o Musicologia transculturale?”. Una questione ormai non rinviabile vista la completa trasformazione del panorama sociale e culturale del mondo.*

*Per quel che più ci riguarda, la rivoluzione etnografica che ha portato alla conoscenza reciproca delle diverse culture e anche, grazie all’etnomusicologia, delle diverse musiche, si è ormai in gran parte realizzata nel secolo trascorso. Ci si deve dunque domandare in che cosa consista, oggi, la specificità dell’etnomusicologia. Apparentemente, della tradizionale indagine etnomusicologica sembra non esservi più bisogno e vi è il rischio che il nostro appaia, agli occhi di molti, un campo di studi arcaico e obsoleto. Per questo motivo, nella nuova fonosfera globale in cui siamo ormai immersi, diviene sempre più urgente compiere un bilancio sull’etnomusicologia e sui compiti che attualmente svolge nel quadro più generale della ricerca scientifica sulle forme e i comportamenti dell’espressione e della comunicazione attraverso i suoni. Questa necessità di aggiornamento è così forte che chiama in causa la denominazione stessa della nostra disciplina. Probabilmente, come suggerisce il titolo del nostro incontro di quest’anno, la nuova situazione ci impone non solo di riconsiderare i nostri ambiti e metodi d’indagine ma anche di dare un segno forte di discontinuità; un segno per molti versi non dissimile da quello che nel 1950, grazie a Jaap Kunst, indicò un nuovo corso degli studi, col passaggio dalla denominazione di Musicologia comparata a quella di Etnomusicologia.*

*Questa, almeno, è la convinzione che ci ha spinti a dedicare il nostro Seminario 2013 a tale tema e a chiedere ad alcuni illustri studiosi e musicisti, fra i*

*quali i maggiori esponenti della nostra disciplina, il loro punto di vista e un'approfondita discussione.*

*E voglio subito salutare i nostri ospiti ringraziandoli per aver voluto essere con noi. Seguendo l'ordine del programma:*

*Saluto e ringrazio il*

**Prof. Wolfgang Welsch**, docente di Filosofia all'Università Friedrich Schiller di Jena. Attualmente il prof. Welsch sta lavorando su una concezione strettamente evolutiva dell'essere umano sul piano biologico e culturale.

**Prof. Lars-Christian Koch**, docente di Etnomusicologia all'Università di Colonia e Direttore del Dipartimento di Etnomusicologia del glorioso Phonogramm-Archiv di Berlino.

**Prof. Timothy Rice**, docente di Etnomusicologia all'University of California Los Angeles, dove dirige anche l'Herb Alpert School of Music, già Presidente della Society for Ethnomusicology (2003-2005).

**Prof. Svanibor Pettan**, docente di Etnomusicologia all'Università di Lubiana e attuale Segretario Generale dell'International Council for Traditional Music (ICTM), la più rappresentativa organizzazione etnomusicologica internazionale.

*Last but not least, saluto e ringrazio il*

**Maestro Giorgio Battistelli**, uno dei maggiori compositori dell'attuale panorama musicale internazionale, Accademico di Santa Cecilia e attuale Direttore Artistico dell'Orchestra Regionale della Toscana, nonché Presidente della Società Aquilana dei Concerti.

*Auguro a loro e a noi tutti un Buon Seminario!*

\*\*\*\*\*

E adesso, come al solito, tocca a me dare fuoco alle polveri, introducendo l'argomento e i suoi principali nodi problematici; non senza, com'è mia abitudine, lanciare qualche provocazione a esclusivo beneficio della discussione.

Quest'anno però il mio compito è particolarmente complesso, perché chiama in causa delicate questioni teoriche relative allo statuto scientifico della nostra disciplina

ma anche aspetti più concreti riguardanti i nostri attuali oggetti di studio e i nostri attuali compiti d'indagine sul campo.

Cercando di semplificare al massimo, direi che la nostra discussione potrebbe articolarsi attorno a tre quesiti:

### **SL 3**

1. La teoria e i metodi d'indagine dell'etnomusicologia hanno ancora oggi una loro operatività?

### **SL 4**

2. Come liberare l'etnomusicologia dai miti e dalle ideologie del suo recente passato e rapportarla efficacemente alla realtà attuale?

### **SL 5**

3. La denominazione di Etnomusicologia è ancora in grado di identificare chiaramente la nostra disciplina e il lavoro che in futuro ci attende?

### **SL 6**

**1. La teoria e i metodi d'indagine dell'etnomusicologia hanno ancora oggi una loro operatività?**

Guardando indietro agli oltre 130 anni di storia della nostra disciplina, non si può non essere d'accordo con quanto recentemente osservato da Timothy Rice (2010, *Ethnomusicological Theory*, «Yearbook for Traditional Music» XVIII: 100-134):

### **SL 7**

Mutuando la teoria sociale da altri campi di studio e applicandola a ciò che gli etnomusicologi hanno appreso sulla natura della musica come pratica e comportamento dell'uomo attraverso centinaia, forse migliaia, di studi specifici, abbiamo offerto un'immagine molto diversa e [...] molto più ricca della natura e del significato della musica di quella fornita, fino a tempi recenti, dai musicologi storici che studiano la musica d'arte occidentale.

Fra i risultati dell'indagine etnomusicologica basta ricordare:

### **SL 8**

- a) La raccolta di un'enorme quantità di documentazione sonora e visiva sulle diverse musiche e culture musicali, che si è sedimentata in oltre un secolo ma, soprattutto, dalla seconda metà del Novecento: si può dire che siano ormai documentati quasi tutti gli idiomi e i repertori musicali attivi nel mondo prima della accelerata integrazione della società mondiale iniziata dopo la seconda guerra mondiale.

### **SL 9**

- b) La trasformazione del concetto stesso di musica, fino a mezzo secolo fa considerata un "linguaggio universale" e oggi vista invece come un modo di espressione universale che però, nelle varie aree del mondo, si articola in una molteplicità di **lingue**, comportamenti e pratiche differenti, addirittura in alcuni casi fra loro incompatibili.

Oggi, molte delle acquisizioni dell'etnomusicologia circa il funzionamento della musica sono di pubblico dominio, così come gran parte della strumentazione tecnica – dai registratori, agli analizzatori di spettro ai sistemi di trascrizione e di rappresentazione grafica dei suoni – ormai disponibili come software di facile uso nei nostri computer domestici.

### **SL 10**

Tutti possono ormai ascoltare le diverse musiche del mondo e sono anche in grado, per grandi linee, di riconoscerne le provenienze, le tecniche vocali e gli strumenti, le diverse sonorità.

### **SL 11**

Anche la distinzione fra musica e musiche è ormai un dato acquisito, se non altro in ambiti scientifici, e si offre a una molteplicità di studi interdisciplinari, che oggi coinvolgono anche il campo delle neuroscienze.

Si può dire dunque che, nel secolo trascorso, l'etnomusicologia abbia pienamente svolto il suo compito di affermare una pari dignità di esistenza delle diverse forme di musica presenti nel mondo, permettendone la valorizzazione, il confronto e la diffusione. E lo ha fatto con grande determinazione fin dai tempi pionieristici della Musicologia comparata, sulla cui lunga storia sono certo che l'intervento del prof. Koch potrà essere illuminante.

Tutto bene, dunque, ma.... oggi, la situazione è differente e per due diversi ordini di motivi:

1. In primo luogo, le musiche documentate dall'etnomusicologia, proprio negli anni in cui cominciavano a essere conosciute anche al di fuori dei loro contesti culturali, divenivano inesorabilmente storia del passato, perdevano molte delle funzioni che le rendevano organiche alle culture di appartenenza o, più semplicemente, non esistevano più, così come gran parte delle società tradizionali nelle quali si erano compiute le indagini. In questo senso è significativo, quanto nel 2001 segnalava un bushman del Botswana al compianto etno-documentarista John Marshall che, 50 anni prima, aveva filmato la vita e la musica delle comunità di cacciatori e raccoglitori nomadi del deserto del Kalahari:

**VIDEO 12** (da *A Kalahari Family* di John Marshall, Kalfam Production, 2001)

Certamente, un'indagine etnomusicologica *stricto sensu* è tuttora possibile laddove le forme e i comportamenti musicali si manifestino ancora come espressione organica di assetti sociali e culturali tradizionali. Ma, bisogna francamente riconoscerlo, si tratta di realtà delimitate nello spazio e nel tempo.

Così com'è altrettanto certo che la possibilità, anzi la necessità, di uno studio storico delle diverse culture musicali rappresenti oggi un obiettivo realistico proprio

grazie ai documenti raccolti in oltre un secolo di studi etnomusicali. Ma il rischio, in questo caso, è che gli etnomusicologi si riducano a filologi delle diverse musiche un tempo di tradizione orale.

Tutti noi sappiamo bene, invece, che l'etnomusicologia si è sempre caratterizzata nei confronti della musicologia storica per il fatto di rivolgere la sua attenzione alle musiche **viventi** e ai processi del fare musica più che ai singoli artefatti. Inoltre, nonostante sia stato spesso sottolineato come la disciplina dovesse costituirsi più per il metodo che non per l'oggetto delle ricerche, e che in teoria qualsiasi musica potesse essere affrontata con uno sguardo etnomusicologico, è un dato di fatto che ci si è soprattutto caratterizzati, sia al nostro interno che rispetto alle discipline confinanti, per il fatto di occuparsi di "certe" musiche: quelle di tradizione e mentalità orale o di prevalente oralità primaria, fra cui le musiche delle fasce folkloriche interne alle società complesse. In una parola, tutto ciò che un tempo sommariamente si era soliti definire le "altre" musiche.

2. La seconda ragione, più complessa della prima, chiama in causa i presupposti ideologici che hanno sorretto l'indagine etnomusicale nel secolo passato. Tali presupposti avevano fino a qualche decennio fa la loro piena legittimità e la loro utilità ai fini dell'indagine, ma oggi non sono più applicabili; anzi, con l'avvento della società della comunicazione globale hanno irreversibilmente cambiato di segno. L'ideologia era quella, progressista, di una battaglia per la salvaguardia delle "**altre**" culture e delle altre musiche, in molti casi considerate, anche sulla spinta più o meno esplicita del pensiero marxista, alternative e contestative rispetto alla cultura delle classi egemoni dominanti. Quel che certo è che tali musiche, nel loro farsi *hic et nunc*, si presentavano agli etnomusicologi con una precisa "aura" di autenticità e d'irriproducibilità, per riprendere una definizione cara a Walter Benjamin (1936).

Paradossalmente, è proprio l'aura delle musiche "**altre**" ciò che, per molti, resiste nell'immaginario collettivo postmoderno. E non c'è dubbio che anche le registrazioni, la discografia di ricerca e la spettacolarizzazione dei musicisti

“originari” realizzate dagli etnomusicologi abbiano contribuito alla mitizzazione di quest’aura e a una meta-cultura delle “diversità”, finendo col creare una musica “etnomusicologica” e un’estetica etnomusicologica che ci restano in eredità dal Novecento sotto forma di revival, interni ed esterni alle comunità originarie: vere e proprie reificazioni della “vera” musica popolare, della “vera” musica africana, della “vera” musica “sarda” e così via, sotto forma di cloni sempre più perfetti, sempre più “classici”, sempre più sganciati dall’effettiva realtà sociale. Oppure, sotto forma di musiche tradizionali rielaborate come se fra quelle originarie e quelle attuali ci fosse una coerente continuità, in nome di una rivendicazione di presunte quanto mitiche identità culturali da preservare. Non a caso, la meta-cultura della “diversità” è oggi sostenuta soprattutto dagli operatori turistici, dal popolo dei consumatori, dagli estremisti etnici, dai musicisti del neo folk revival e di certa cosiddetta world music.

In questo panorama non mancano i casi-limite, come quello che ora vi mostro, che è esattamente il frutto di quell’etnomusicologia partecipativa e dialogante di cui abbiamo avuto autorevoli rappresentanti, fra i quali appunto il caro collega Hugo Zemp.

### **SL 13**

Fra il 1975 e il 1977 Zemp ha presentato in un bellissimo film documentario l’inventario completo di tutti i tipi di musica degli ‘Are’Are di Malaita, una delle isole Salomone.

Il film è stato concepito in collaborazione con i musicisti. La musica era molto particolare e raffinata, fra l’altro caratterizzata da scale equieptatoniche ed equipentatoniche, melodie costruite su bicordi di seconda, una straordinaria varietà di strumenti di bambù, ecc.

### **SL 14**

### **SL 15**

Il Consiglio dei capi del popolo 'Are'Are decise subito che quest'opera fosse adottata come testo scolastico. Vediamone un brevissimo estratto:

**VIDEO 16** (da *Musique'are'are* di Hugo Zemp, CNRS 1979)

Questi sono oggi i risultati, a giudicare da quel che si può agevolmente trovare su YouTube:

**VIDEO 17** (<http://www.youtube.com/watch?v=C2mR0eeyaRY>)

A parte il nude look per turisti, dai suoni sembra di essere nella Svizzera tedesca.

Di fronte a fenomeni di questa natura bisogna chiedersi: è ancora giustificato un ruolo degli etnomusicologi come promotori, garanti e protettori delle “altre” musiche? E con quali motivazioni?

Per rispondere a queste domande, però, bisogna prima di tutto rendersi conto di quel che è accaduto.

## **SL 18**

### **2. Come liberare l'etnomusicologia dai miti e dalle ideologie del suo recente passato e rapportarla efficacemente alla realtà attuale?**

Ergendosi a paladini delle tradizioni musicali “altre”, gli etnomusicologi del secolo scorso pensavano di contribuire alla salvaguardia delle identità culturali *tout court*, sulla base del pensiero antropologico allora corrente secondo il quale le culture si configuravano agli occhi degli etnografi come “isole omogenee o circoli chiusi”, per riprendere una felice immagine del prof. Welsch sulla quale tornerò fra poco.

Paradossalmente, l'istanza di una salvaguardia delle diverse identità culturali sostenuta dagli antropologi e dagli etnomusicologi fu recepita solo molto più tardi dall'Unesco, che nel 2001 ha promulgato una **Dichiarazione Universale sulla diversità culturale**, **SL 19**



nella quale fra l'altro si legge:

## SL 20

All'art. 2:

Nelle nostre società sempre più diversificate, è essenziale assicurare un'interazione armoniosa tra le persone e i gruppi con molteplici, varie e dinamiche identità culturali, e la loro volontà di vivere insieme. [...]

All'art. 4:

La difesa della diversità culturale è un imperativo etico, inseparabile dal rispetto per la dignità umana.

E, fra gli obiettivi che qualificano le **Principali linee di un piano d'attuazione** di tale dichiarazione, figura il ben noto **obiettivo 13**, che invita gli stati membri a:

Formulare politiche e strategie per la conservazione e la valorizzazione del patrimonio culturale e naturale, in particolare del patrimonio orale e immateriale, e per la lotta contro il traffico illecito di beni e servizi culturali.

Ora, a parte il merito indiscutibile di questa risoluzione, anche se tardiva, dell'UNESCO, il problema principale sta proprio in quel "patrimonio orale e immateriale", perché tale formulazione può valere per le forme, per i repertori e gli strumenti musicali, ma non può certo includere il mantenimento, forzoso e innaturale, in condizioni socio-culturali oggi totalmente cambiate, di un'oralità primaria e dei suoi processi di tradizione e di pensiero. In altri termini, la "preservation" non potrà riguardare le funzioni che rendevano quei tipi di musica forme vitali di comunicazione. La conseguenza è che la protezione Unesco finisce col rendere quei beni immateriali musica classica e immutabile: l'unico esito possibile è una loro riproduzione revivalistica. Poco male. Vorrà dire che, accanto agli attuali revivalisti della early music, delle New Orleans jazz bands o del be-bop, dobbiamo mettere in conto anche una nuova stagione di revivalisti delle musiche cosiddette folkloriche ed etniche. E tutto questo è logico, in un'epoca in cui, legittimamente, ogni individuo e ogni gruppo organizzato può fare quello che vuole.

Ma noi etnomusicologi cosa c'entriamo?

Tanto più che sappiamo bene che, per preservare realmente quelle musiche, nell'aura e nelle dinamiche viventi in cui l'etnomusicologi del secolo scorso le ha conosciute e documentate, l'unico strumento effettivo resta tuttora quello degli Archivi. Il che conferisce a questi centri di reale preservazione della memoria un'importanza assai maggiore che in passato. Anche a tale riguardo la presenza del prof. Koch si rivela preziosa.

Non sfugge inoltre nella declaratoria dell'Unesco un'evidente connessione fra la conservazione e la valorizzazione del patrimonio orale e immateriale e la difesa delle diverse identità culturali.

Personalmente, ritengo sia venuto il momento di fare i conti con la nozione di identità, e in particolare con il concetto, oggi abusato, di identità culturale. Quest'ultimo ha avuto una sua utilità nell'antropologia e nell'etnomusicologia del secolo passato per definire il luogo d'intersezione fra cultura e comunità, ma sembra ormai aver acquisito un significato fortemente reazionario: quello dell'identità come destino comune e come patrimonio da difendere a tutti i costi. Non è un caso se, dietro alla nozione d'identità, si celano le peggiori attitudini politico-culturali di coloro che si oppongono a qualsiasi processo di trasformazione e integrazione culturale.

In ambito antropologico il dibattito sul concetto d'identità è aperto da quasi vent'anni. L'antropologo italiano Francesco Remotti ha dedicato ben due libri alla sua decostruzione: *Contro l'identità* (1996) e *L'ossessione identitaria* (2011).

## **SL 21**

Nel libro più recente, Remotti sostiene che l'identità [...] appartiene al livello delle rappresentazioni sociali (Remotti 2011, p.103), ma non all'ordine reale delle cose, non è esperibile, è una finzione (Remotti 2011, p.113). Ciononostante, l'identità è molto adatta a configurarsi come l'ideologia dell'inattaccabilità e indiscutibilità della

“sostanza” (spirituale, culturale, economica ecc.) di un qualsivoglia “NOI” (Remotti 2011, p.120).

Scrive Remotti (*ibidem*):

## **SL 22**

Ciò che maggiormente ha sofferto di quest'orgia d'identità è la cultura della convivenza, vale a dire l'attenzione e la cura per lo sviluppo d'interrelazioni che non siano dettate soltanto dal perseguimento dell'interesse di gruppi particolari, di “NOI” inevitabilmente contrapposti.

## **SL 23**

Ogni "NOI" sembra [...] obbligato non a ricercare, ma a fingere la propria identità.

Pertanto Remotti si chiede:

## **SL 24**

È questo il destino dell'antropologia? Un infognarsi nella miriade indescrivibile di rivendicazioni identitarie, un intestardirsi nel volere scorgere dappertutto identità e solo identità, per giunta finte e illusorie?

E rileva:

## **SL 25**

Comunque, non è detto che per questo [l'identità] debba far parte della cassetta degli attrezzi di coloro che hanno intenzione di indagarla. Un conto è ciò che gli attori sociali progettano e cercano di realizzare, e un altro conto sono gli strumenti che antropologi e scienziati sociali adottano a scopo di analisi. Non conviene confondere i due piani.

La posizione di Remotti nei confronti della nozione d'identità e del rilievo conferito ad essa dai ricercatori di scienze sociali, è chiara e netta. Nelle sue più recenti prese di posizione sull'assetto della nostra disciplina (*Disciplining Ethnomusicology*, «Ethnomusicology», 54 (2), pp. 318-25), Timothy Rice si è interrogato su questo proliferare, nell'etnomusicologia degli ultimi venticinque anni, di studi sul tema “musica e identità”, auspicando che venga ridimensionato nei progetti di ricerca dei prossimi venticinque (p. 24). Sono dunque curioso di conoscere la sua opinione su

una critica così radicale, qual è quella di Remotti, all'attuale "orgia d'identità".

Personalmente, la condivido in pieno. In particolare, ritengo che l'enfasi posta in etnomusicologia sulla nozione d'identità costituisca l'ultima spiaggia di quell'ideologia della salvaguardia delle diversità, seguendo la quale nel secolo scorso ci si è fatti paladini di qualsiasi genere di "alterità". Il che non vuol dire che non dobbiamo più occuparci delle diversità musicali; anzi, siamo i meglio attrezzati a coglierle e a valutarle in senso sia storico-culturale che sistematico-musicale; e, soprattutto, a trattarle senza pregiudizi. Ma dobbiamo assolutamente abbandonare la nozione che nel secolo scorso abbiamo associato a quella di "differenza": la nozione di "alterità" che, riletta alla luce dell'oggi, si rivela sempre più etnocentrica, sostanzialmente razzista e adatta solo ad alimentare e incoraggiare false "identità".

Certo, oggi, la Babele dei linguaggi e delle identità, veicolata da Internet e dagli altri potenti mezzi di comunicazione di massa, sembra ridurre gli individui e le comunità locali a variabili indipendenti. Ma è anche vero che mai come oggi la collettività umana è stata così vicina alla possibilità di scambiare e condividere i propri valori, i propri saperi e anche le proprie pratiche simboliche, fra le quali quelle musicali.

Dobbiamo allora, guardare con interesse a questa possibilità che ora è a portata di mano e domandarci:

Fino a quando la nostra disciplina dovrà continuare a rappresentarsi come studio delle musiche "altre", quelle di tradizione orale un tempo definite folkloriche ed etniche?

La questione chiama in causa l'attuale statuto di oggetti e ambiti che, ormai più per convenzione che per convinzione, chiamiamo ancora musica colta, musica popolare, musica di tradizione orale, musica elettronica e così via, o anche etnomusicologia, musicologia d'arte, musicologia contemporanea, popular musicology ecc. Certamente le loro estensioni e i loro confini sono da rivedere, dato che i percorsi storici e le mappe geo-antropiche, sociologiche e stilistiche cui

facevano riferimento sono radicalmente cambiati, con una velocità che ormai supera i nostri tempi di reazione e le nostre capacità di adattamento.

Jean-Jacques Nattiez e altri insigni colleghi *double-face* (con un piede nell'etnomusicologia e l'altro nella musicologia) da qualche tempo si muovono nella prospettiva di una riunificazione degli studi musicali. L'“unità della musicologia” non sembra tuttavia l'obiettivo principale per noi in questo momento, che richiede piuttosto una nuova e più efficace valorizzazione dello specifico patrimonio teorico che l'etnomusicologia ha sedimentato e perfezionato nel suo autonomo percorso d'indagine: un modo, tuttora pienamente operativo, di guardare, descrivere e analizzare in una prospettiva comparativa le forme e i comportamenti musicali viventi.

Per studiare le musiche dell'oggi gli etnomusicologi debbono però rivedere anche altre nozioni che da sempre appartengono alla loro cassetta degli attrezzi.

A cominciare dal concetto di “**musica etnica**”, oggi in sé fuorviante, in quanto o assolutamente inutile, dato che, come già ammoniva John Blacking quarant'anni fa, tutte le musiche sono “etiche”, oppure sostanzialmente razzista e profondamente in contrasto con gli stessi assunti egualitari su cui fonda la disciplina.

Non meno ambiguità e confusioni crea oggi l'espressione “**musica tradizionale**”. La nozione di **tradizione musicale** rappresenta un'importante acquisizione in una prospettiva di ricerca che inglobi lo studio delle dinamiche culturali, dei processi di cambiamento, della trasmissione del sapere, e così via. **Musica tradizionale**, invece, appare oggi una nozione fuorviante quanto quella di musica etnica:

- da una parte, perché contrappone implicitamente una musica tradizionale a inesistenti musiche senza tradizione;

- dall'altra, perché induce a credere che una musica sia tanto più tradizionale quanto più resista alle trasformazioni, e dunque quanto più, in sostanza, sia una musica morta o, come amano dire i cultori della musica d'arte, immortale.

Certo, mi rendo conto che abbandonare la nozione di musica tradizionale pone non pochi problemi a chi ne ha fatto addirittura il vessillo della propria identità scientifica. Penso in primo luogo all'International Council for Traditional Music, la nostra più estesa e rappresentativa società scientifica internazionale, e in questo senso tengo molto a sapere cosa ne pensi il collega Svanibor Pettan, che dell'ICTM è l'attuale segretario generale.

La mia domanda è, per lui ma per noi tutti:

Davvero vogliamo ridurre il nostro ruolo a garanti del tradizionalismo musicale da parrocchia, fatto di costumi "tradizionali", di strumenti e repertori "tradizionali" e di un'irrealistica estetica del "come eravamo"?

Tanto più che - come dicevo - musica "etnica" e musica "tradizionale" sono soprattutto diventate emblemi di fittizie identità culturali ed anche categorie merceologiche assai efficaci dal punto di vista commerciale, al pari dei ristoranti etnici, dei mobili etnici, della cucina tradizionale, ecc. E tanto più se si considera che tutto questo si realizza in un'epoca in cui, come ha spesso sottolineato Umberto Eco, la fruizione e il consumo degli eventi culturali predominano sui loro contenuti e sulla loro specifica forma espressiva (in linea con la ben nota premonizione "il medium è il messaggio", di Marshall McLuhan).

La stessa dicotomia **oralità/scrittura** ha ormai perso buona parte delle sue potenzialità euristiche; o, per lo meno, va ripensata in base alle condizioni di nuova oralità e nuova scrittura mediatiche, primarie e secondarie, soprattutto determinate dalla diffusione universale dei mezzi di comunicazione di massa. Questa constatazione ha anche la sua incidenza sulla cosiddetta **ricerca sul campo**. Non solo perché il fieldwork va ormai esteso anche alle nuove reti della comunicazione

informatica, ma perché ci obbliga, nelle nuove realtà interculturali, a riconsiderare profondamente i nostri rapporti, non soltanto nei confronti delle cosiddette culture e musiche tradizionali, ma soprattutto dei singoli individui che attualmente ne sono i veri depositari.

Per essere chiari, una cosa è studiare le origini e gli sviluppi di una tradizione musicale, altra cosa è credere che si tratti, come si direbbe all'UNESCO, di "intangible heritages", di una sorta di eterno futuro. No, si tratta semplicemente del passato.

A conti fatti, il filo più resistente che ci lega all'etnomusicologia del secolo scorso resta la scelta di concentrare l'indagine sulle musiche **viventi**. Vale la pena ricordare quanto affermava, oltre 50 fa, il noto musicologo americano Gilbert Chase sul secondo numero di «Ethnomusicology» (1958, p. 7):

## **SL 26**

L'accento in questo momento [...] è sullo studio della musica dell'uomo contemporaneo, a qualunque società egli appartenga, primitiva o complessa, orientale o occidentale. La tendenza attuale dell'etnomusicologia, allora, mi sembra fornire la risposta alla [...] domanda: Mentre il musicologo storico è occupato a interrogarsi su ciò che è morto, chi si interrogherà su ciò che è vivente, chi indagherà sulle abitudini musicali e sui prodotti, i comportamenti e gli usi dell'uomo contemporaneo, che vive nel mondo di questo XX secolo dove il tempo sta annientando lo spazio? La risposta, almeno a me, sembra ovvia. Tale attività sarà svolta, ed è già svolta, dagli etnomusicologi [...]

Certo, la realtà attuale è più complessa, ma non è certo meno interessante di quella di cui si è occupata l'etnomusicologia del passato: grazie anche alla forza pervasiva dei nuovi media, i più diversi stili, repertori e modi di realizzazione del musicale ormai consuonano tutti, pancronicamente, in una nuova dinamica interculturale e intersoggettiva. Ed è sicuro che in questa nuova realtà gli attuali etnomusicologi hanno oggi molto da fare e da dire.

In tale prospettiva potrà essere veramente utile, nel nostro dibattito, un'opinione dall'esterno della nostra disciplina ma dall'interno della produzione

musicale contemporanea, qual è quella del M° Giorgio Battistelli, uno dei maggiori compositori dell'attuale panorama internazionale.

Da quanto ho detto finora discende direttamente l'ultima questione, quella del nome.

## **SL 27**

### **3. La denominazione di Etnomusicologia è ancora in grado di identificare chiaramente la nostra disciplina e il lavoro che in futuro ci attende?**

La denominazione di Etnomusicologia conserva ancora un suo prestigio e, come già detto, può essere tuttora impiegata per riferirsi a uno studio storico della documentazione raccolta in passato e alle ricerche in quei pochi ambiti culturali e musicali non ancora toccati dalle indagini. In entrambi i casi, il termine etnomusicologia mantiene una sua ragion d'essere; così come si può fare legittimamente del comparativismo musicale, nonostante l'originaria denominazione di Musicologia Comparata data alla nostra disciplina sia stata abbandonata agli inizi degli anni '50.

Tuttavia, è con una nuova dimensione di transculturalità che gli etnomusicologi si dovranno d'ora in poi misurare, se vogliono continuare a occuparsi di musica **vivente**. Uso il termine "transculturalità" nel senso attribuito ad esso dal prof. Welsch, che ringrazio per aver accettato di portare il suo contributo di filosofo alla nostra riflessione musicologica.

Senza voler in nessun modo anticipare quanto fra poco ci dirà, voglio però ricordarlo, usando le sue parole (from W. Welsch, *Transculturality - the puzzling form of cultures today*, «California Sociologist», 17 & 18, 1994-1995, pp.19-39 - *abstract*):

## **SL 28**

La descrizione tradizionale delle culture come isole o sfere è errata, perché le culture sono oggi caratterizzate all'interno da una pluralità di identità e all'esterno da contorni fortemente permeabili. Inoltre, la concezione



tradizionale di una loro omogeneità e di un loro aspetto definito è pericolosa da un punto di vista normativo perché sopprime strutturalmente le differenze incoraggiando separatismi e conflitti violenti. I concetti di interculturalità e di multiculturalismo permettono di evitare alcuni di questi pericoli, ma mantengono il difetto di un loro riferimento alle culture intese come isole omogenee o circoli chiusi.

Il concetto di transculturalità cerca invece di tener conto dell'attuale configurazione culturale caratterizzata dall'intreccio e di far emergere le necessarie implicazioni normative e di concezione.

Per quel che ci riguarda, transculturalità musicale significa oggi, soprattutto, interazione fra tradizioni culturali e di pensiero musicale in origine fra loro differenti. **Attenzione!** Non tanto *métissage* di strumenti e artefatti musicali, quanto, piuttosto, nuova creatività e nuovi linguaggi condivisi. In questo senso, sono convinto che lo sguardo etnomusicologico **dovrà estendersi a tutte le musiche contemporanee** dato che, d'ora in poi, la natura del fare musica si misurerà sempre più con le necessità di elevazione materiale e spirituale degli individui e delle comunità, indipendentemente dai tratti e dalle matrici musicali di provenienza.

Certamente, la nuova dinamica pancronica e transculturale delle musiche del mondo pone a tutti la necessità di ridefinire i nostri oggetti di studio. In altri termini, è necessario chiedersi quali musiche possano più essere proficuamente studiate da noi, in quali contesti e a quali condizioni. Inoltre bisognerà porsi attentamente il problema di quali siano, come funzionino e come evolvano i nuovi processi della creazione musicale. Personalmente, su tali questioni credo di avere qualche risposta, ma non voglio sovrapporre il mio punto di vista alla nostra discussione. Mi riservo semmai di aggiungere nel corso del dibattito qualche mia considerazione in merito.

Se quel che ho detto finora ha un senso, occorre allora una denominazione in grado di definire in termini più generali il nostro attuale campo di studi e segnalare la nostra intenzione di far fronte a questi nuovi impegni. Certamente, il termine **Musikologie**, proposto nel 1884 da Guido Adler per definire la musicologia comparata, oggi andrebbe benissimo; ma purtroppo il termine è già in uso e non è proprio il caso di farne l'oggetto di un conflitto d'identità. Etnomusicologia,

viceversa, con quel sempre più insopportabile prefisso etno-, ci parla di un secolo, quello della scoperta degli altri e delle loro musiche, che è ormai finito.

Se è vero che in questo nuovo Media Evo e nella cosiddetta “postmodernità” le convenzionali distinzioni tra alto/basso, colto/popolare, estetico/funzionale, scritto/orale, occidentale/non occidentale, per come si sono fin qui manifestate, sono da considerarsi in larga misura un retaggio della storia passata, allora, forse, è opportuno trarne le conseguenze e dare un segno forte di discontinuità.

Come s'intuisce dal titolo del Seminario, la mia opinione è che una denominazione adeguata ad aggiornare il termine etnomusicologia potrebbe essere quella di **musicologia transculturale**.

## **SL 29**

Tale denominazione mi sembra infatti: **a)** del tutto coerente con la storia dell'etnomusicologia, **b)** rappresentativa di una continuità di metodi e d'intenti e, soprattutto, **c)** adeguata alle nuove sfide che ci attendono. In fondo, da sempre il cosiddetto sguardo etnomusicologico è di per sé transculturale. E, fortunatamente, oggi non è più neppure etnocentrico ma policentrico.

Ovviamente, la mia è soltanto una proposta, uno spunto di riflessione. In effetti, la scelta da compiere non è nominale, quanto piuttosto di contenuti. La vera questione su cui riflettere è quella di una nuova prospettiva che ci consenta di continuare il cammino sulla strada tracciata 130 anni fa dalle prime ricerche sulla musica come forma espressiva umana.

A tale proposito, permettetemi di concludere con il noto aforisma di Gustav Mahler, che è anche il motto della Fondazione Cini:

## **SL 30**

**Tradizione non è culto delle ceneri ma custodia del fuoco.**

## **SL 31 FINE**