

## **Il piacere di fraintendere: riflessioni sull'ascolto**

### **Premessa**

Di musica siamo abituati a sentirne ovunque, a volte (per fortuna) anche per nostra scelta; ma assai più spesso semplicemente ci viene versata addosso nei luoghi più diversi, dal ristorante, al supermercato, allo studio del dentista. Anche quando ci è gradito ascoltarla, raramente ci soffermiamo a riflettere su quale sia il senso dell'esperienza che essa ci offre. Questa è una domanda che introduce questioni di vastissima portata e che quindi, ogni tanto, vale la pena porsi. Ne vale la pena ancor più da quando le esperienze musicali che l'ambiente ci offre, come ormai succede da numerosi anni, sempre più ci mettono in contatto con tradizioni e culture che sono spesso assai lontane dalla nostra.

Questo articolo comincia a presentare alcune di queste grandi questioni che, partendo dalla musica, conducono poi in definitiva a interrogarci sul nostro modo di rapportarci al prossimo, a chi consideriamo diverso da noi, alla vita e al mondo in generale.

### ***World Music*: da dove viene fuori questo termine?**

L'origine del termine *World Music* (lo spiego lo racconto pure altrove in questo sito, ma mi sembra opportuno dirlo anche qui) non è molto nota, perché risale a molti anni fa e perché nel corso degli anni ha cambiato notevolmente il suo significato. L'espressione, *World Music*, risale addirittura all'inizio degli anni '60. La inventò un certo Robert E. Brown della Wesleyan University, negli Stati Uniti, per distinguere il programma di dottorato in etnomusicologia, di questa università, dai programmi simili di altre istituzioni. Era un'epoca in cui gli etnomusicologi si occupavano di argomenti molto settoriali. Alla Wesleyan University, invece, si desiderava indirizzare gli studenti verso un orizzonte che fosse il più vasto possibile e, anche, spingerli a prendere contatto praticamente con le musiche del mondo, imparando a suonarle e a cantarle. Il termine *World Music* sembrava quindi appropriato. Sembrava, addirittura, anche più appropriato della parola "etnomusicologia" (così pretenziosa e, diciamo pure, dal suono veramente così poco musicale) per spiegare al grande pubblico di cosa si occupano gli etnomusicologi. E in effetti l'espressione *World Music* ebbe successo proprio col grande pubblico, ma in modo imprevisto. A partire dal 1987 cominciò ad essere utilizzata dall'industria discografica per indicare un genere di *popular music* sostanzialmente occidentale, ma nutrito e arricchito da una amalgama di musicalità africana, araba, asiatica, caraibica, ecc. – in sostanza, extraeuropea. Oggigiorno *World music* (che qualcuno chiama *World Beat* e che sarebbe forse più corretto indicare come *World Music Pop*, perché di *popular music* principalmente si tratta) è un termine un po' nebuloso che contraddistingue musiche

in cui si trovano elementi diversissimi come il *Rai* algerino, la *Highlife* del Ghana, il *Qawwali* pakistano, il *Soca* di Trinidad, la difonia mongola, e così via dicendo, in fusione tra loro e, spesso, con elementi linguistici che provengono dal jazz e dal blues.

La presenza e la grande diffusione di questo conglomerato di stili musicali differenti, di provenienza culturale altrettanto diversificata indica che il pubblico occidentale manifesta ormai una disponibilità all'ascolto e al confronto con sonorità nuove e inedite che è sicuramente indice di apertura mentale ed emotiva. Di quale senso o di quali "sensi" questo ascolto si possa caricare, rimane però una questione tuttora da comprendere. Nelle pagine seguenti vorrei offrire un primo punto di vista o, se vogliamo, una prima base di riflessione. Un modo di farlo può essere quello di vedere la questione da due punti di osservazione diversi che, a volere essere un po' scherzoso, potrei anticipare dicendo che questa disponibilità all'ascolto multiculturale o interculturale, che dir si voglia, ci segnala una buona notizia e una cattiva notizia al tempo stesso. Partiamo da quella buona.

## **La buona notizia**

La buona notizia è sicuramente questa: per la prima volta nella storia del mondo, l'Occidente manifesta un atteggiamento musicalmente onnivoro, senza aprioristiche preclusioni. Chi avrebbe mai comperato un disco di canti mongoli una ventina di anni fa (mi riferisco a quel modo di cantare della Mongolia in cui, con un procedimento di emissione particolarissimo, un cantore può produrre due suoni e perfino due linee melodiche simultaneamente) o di canto gregoriano accompagnato da un sitar indiano?! Eppure oggi CD di questo tipo hanno un mercato, se pur piccolo e sono facilmente reperibili nei negozi di dischi. Credo davvero che, se c'è qualcosa in cui il mondo contemporaneo si distingue marcatamente da quello del passato, questa è una progressiva disponibilità ad accettare esperienze musicali assai diverse tra loro. Mi viene voglia di parlare di "latitudine" e di "longitudine", perché questa disponibilità all'ascolto si sta espandendo in almeno due diverse direzioni: quella spaziale e quella temporale. Da un lato, si accetta sempre più la musica che proviene da altre culture contemporanee, anche molto lontane. Dall'altro, si ricerca e si ascolta musica che andiamo a pescare in un passato sempre più remoto. Una volta, "musica antica" voleva dire Bach e Handel. Oggi per musica antica si intende invece quella del Rinascimento se non addirittura quella medievale, fino a Guillaume de Machaut e Hildegard von Bingen (compositrice, poeta, teologa e matematica medioevale le cui melodie sono entrate nel filone della *World Music!*).

Insomma: viviamo in un'atmosfera culturale onnivora che ci consente di conciliare miscele che sembrerebbero improbabili se non esplosive: Ravi Shankar, Stravinsky, Duke Ellington, Youssou N' Dour, Michael Jackson, Morricone, John Cage, Frank Zappa, John Adams, Cheb Khaleb, J. S. Bach, Jimy Hendrix, e così via.

Abbiamo adesso il talento, bisogna pur dirlo, di saper metabolizzare e ospitare nella nostra anima repertori che non erano nati per convivere l'uno con l'altro e che, anzi, spesso, tendevano ad escludersi a vicenda. Nell'Ottocento, era difficile per le persone di nazionalità italiana o tedesca apprezzare al tempo stesso Wagner e Verdi – oggi questo non è un problema per nessuno. Eppure, tuttora, occorre ricordarlo, sono numerose le culture tradizionali del pianeta che non accettano la musica dei vicini e, anzi, la vivono come una “non musica” (p. es. a Sumatra e a Giava si producono musiche che, al nostro orecchio, sembrano molto simili tra loro; eppure gli abitanti delle due isole non mostrano alcun interesse per quello che fanno i rispettivi vicini). Gli occidentali di oggi, invece (o quantomeno un gruppo crescente tra essi), sembrano comprendere che ogni musica è il risultato di un processo culturale che seleziona determinati materiali e tecniche e li finalizza a scopi particolari (rituali, espressivi, simbolici, ecc.). Per riuscire in questo è necessario fare le cose “ad arte”. Tutte le musiche del mondo sono quindi, in questo senso, “artistiche”. In altre parole, se le canzoni degli indiani Navajo non assomigliano alle “Mélodies” di Saint-Saëns e di Lalo...non è certo perché i Navajo siano musicalmente stupidi! E' piuttosto perché nel produrre la loro musica partono da premesse del tutto diverse e mirano a scopi completamente differenti. Oggi questo lo comprendono, non dico tutti, ma in tanti e coloro che lo comprendono sono disposti ad ascoltare. Se non altro, per la curiosità di conoscere tipi di *sound* che non facevano parte della nostra esperienza quotidiana.

Il fenomeno è davvero recente (se misurato sui tempi della storia). Ancora negli anni '70, era difficile convincere il vasto pubblico che i canti degli aborigeni australiani, o le canzoni epiche accompagnate dal *gusle* nell'area balcanica fossero veramente “musica” e, nel suo genere, anche spesso musica molto bella. Se in quei repertori verificiamo il rapporto tra intenzioni dell'esecutore, realizzazione sonora e il modo in cui sono soddisfatte le aspettative degli ascoltatori, allora ci rendiamo conto che, a loro modo, nel loro genere, questi canti possono raggiungere risultati artistici egualmente pregevoli, dei Lieder di Robert Schumann o di Hugo Wolf. Del resto, niente meno che Béla Bartók scrisse una volta che i canti popolari ungheresi, nell'ambito delle loro piccole dimensioni, hanno spesso la stessa dignità e raggiungono lo stesso livello qualitativo delle migliori melodie di Mozart!

Insomma per la prima volta nella storia del mondo, questa era la tesi che desidero sostenere, viviamo davvero in una cultura musicalmente onnivora. Questa era dunque la buona notizia. Ma ora vediamo quali sono i problemi che conseguono a questa disponibilità.

### **La cattiva notizia**

La cattiva notizia è che oramai ascoltiamo di tutto (o quasi) ma sempre “fuor di contesto”; il problema è che, così facendo, è ben più facile *fraintendere* che non veramente *intendere* le musiche con cui veniamo a contatto

Questo, naturalmente, occorre spiegarlo e non è facilissimo farlo. Lo posso spiegare forse dicendo che quello del far musica è essenzialmente un “processo trasformativo”. Vale a dire che, all’interno di una data tradizione ogni brano, ogni performance è in sostanza una trasformazione (più o meno drastica) della precedente, una reazione, una risposta che utilizza in qualche modo lo stesso tipo di materiali: ogni tradizione utilizza determinate scale, tipo di voci, movenze melodiche, tecniche di stratificazione melodica e ritmica, ecc. Con la trasformazione continua di questi materiali di base si crea la tradizione, che comporta quindi legami evidenti col passato ma anche, al tempo stesso, continui contributi innovativi (nessuna tradizione è mai statica e, del resto, giova ricordarsi del fatto che all’inizio di ogni tradizione c’era evidentemente qualcuno che non era un “tradizionalista”, ma che amava cambiare le cose). Allora, se il far musica è un processo trasformativo che opera sui materiali che una certa tradizione ha preselezionato e rende disponibili, allora risulta credo chiaro che quando una musica cambia le sua forma, cioè riconfigura i materiali che usa, è evidente allora che a poco a poco cambia anche il suo senso (pezzi diversi, brani diversi si distinguono tra loro perché, musicalmente, vogliono dire cose diverse). Ma un aspetto interessante del fenomeno musicale è però che, spesso, la capacità comunicativa di un brano può cambiare di molto anche se la sua configurazione, la sua forma, la sua struttura rimangono esattamente gli stessi (anche se non cambia nemmeno una nota o un respiro!). Ciò si verifica quando lo si colloca in un differente contesto (e da quando esiste la registrazione fonografica far ciò è facilissimo).

Quindi, pur con la nostra aumentata disponibilità a porgere l’orecchio a musiche di diversa provenienza, non è affatto detto che ci riesca proprio di attingere al loro senso originario. Anzi, al contrario, è più facile che non sia così. Immaginiamo per esempio, come a volte succede, noi stessi nel nostro appartamento di Milano o di Lugano ad ascoltare con un CD musica classica indiana (magari del mitico Ravi Shankar), oppure i mottetti isoritmici che nel Trecento Philippe de Vitry scrisse per il *Roman de Fauvel*. In questa collocazione è molto difficile immaginare quale senso queste musiche potessero comunicare nel contesto in cui nacquero e nell’occasione-funzione per cui furono pensate. Ma non importa (o, per lo meno, importa fino a un certo punto). Rimane il fatto straordinario che noi si sia diventati così attivi nella nostra capacità di ascolto, tanto creativi, da attribuire a quelle forme sonore che vengono da lontano, nello spazio o nel tempo, un “senso”, congruo in qualche modo alle esigenze del nostro vivere di occidentali del XXI secolo.

Ascoltare musica è davvero un’attività creativa. Il primo a spiegarlo fu un certo Hugo Riemann (uno dei più grandi musicologi che la Germania abbia mai prodotto) con la sua quasi rivoluzionaria tesi di laurea, *Über das musikalische Hören*, del 1873. Ormai, a distanza di quasi centocinquanta anni, che l’ascolto musicale sia ben di più che un semplice mettere a disposizione i propri padiglioni auricolari lo si è ben compreso. Anche l’ascoltatore *crea* il senso della musica che ascolta. Se vogliamo, il musicista, il compositore, in certa misura, produce solo occasioni, contesti, territori,

all'interno dei quali la creatività dell'ascoltatore possa attivarsi. Certo, quando compositore e ascoltatore appartengono alla stessa epoca o alla stessa cultura e hanno quindi entrambi un vissuto comune e un apparato percettivo formatosi su esperienze simili, c'è probabilmente una buona coincidenza tra quanto l'uno pensa di mettere nella propria musica e ciò che l'altro è in grado di ripescarci. Ma quando la distanza culturale tra i due aumenta, a poco a poco la possibilità che si intendano veramente diviene sempre meno probabile. Io sospetto, che se potessimo spiegare a Bach redivivo perché mai noi oggi apprezziamo la sua musica, magari il grande Johann Sebastian ci direbbe che la apprezziamo per delle ragioni assolutamente sbagliate. E però l'apprezziamo, e questa non è cosa da poco. Davvero non lo è se pensiamo che in passato non si sapeva apprezzare la musica di epoche anteriori. Fino a quasi gli ultimi anni del XIXmo secolo si ascoltava quasi solo musica contemporanea. È quindi quasi incredibile per noi leggere che nel Rinascimento, un grande teorico e compositore, Johannes Tinctoris affermasse (nel suo *Liber de arte contrapuncti*, 1477) che non c'era un singolo brano musicale composto quarant'anni prima che fosse ancora degno di essere ascoltato: musica troppo antica, troppo fuori moda! Tinctoris, quindi, non ascoltava la musica dei compositori che vissero prima di lui. Invece li ascoltiamo noi, uomini del XXImo secolo...

## **Culture e “frittate”**

Uno degli aspetti più affascinanti della contemporanea disponibilità all'ascolto non è soltanto il nostro piacere di ascoltare musica antica, nata da e per un mondo tanto diverso dal nostro, ma anche quello che le ibridazioni tra stili, generi e tradizioni non ci spaventano e non ci dispiacciono minimamente. Anzi, si potrebbe quasi dire che più sono ibridi i prodotti musicali che ascoltiamo e più ci incuriosiscono. Questo pure è atteggiamento che ci distingue da coloro che vissero in Occidente anche solo una cinquantina di anni fa. Diciamolo in altre parole: abbiamo sviluppato il gusto e il piacere di vedere i fenomeni di ibridazione per quello che realmente sono: una forma di creatività. Siamo ormai sempre meno attratti dall'idea (quasi metafisica) che “il bello” sia tale nella misura in cui manifesta un carattere di purezza e di autenticità. Sono sempre meno coloro che cercano il “vero” jazz, il vero “rock”, la musica popolare “autentica” e altre astrattezze del genere; anche perché, finalmente, si comincia a comprendere, credo, che di tradizioni musicali pure o autentiche davvero non ne esistono (così come del resto non sono “pure”, per fortuna, le etnie di questo pianeta – siamo tutti il risultato di incroci e di ibridazioni ed è questo che rende il nostro patrimonio genetico tanto ricco). Possiamo chiamare “pura”, in fondo, solo quella tradizione musicale di cui ci siamo dimenticati le origini ibride e, quindi, quella in cui non siamo più in grado di riconoscere le componenti eterogenee che le stanno a monte. Tutte le culture, tutte le tradizioni musicali sono il risultato di processi trasformativi, a volte drastici e perfino in larga parte distruttivi (nascono da contatti, scambi, transazioni e compromessi). In altre parole: le culture sono come delle omelette, fatte con uova strapazzate. E' un peccato che qualche

volta lo si dimentichi. Sarebbe stimolante saper ancora ascoltare Telemann, Bach, Handel, Mozart, con la piena consapevolezza di quanti e quali filoni stilistici eterogenei hanno nutrito la loro arte. Ma, ormai, la distanza temporale rende difficile riconoscere queste cose (pensiamo allo “stile italiano” di Bach, e a quello “francese”... quanti avvertono una reale differenza...?). Forse, addirittura, davvero fraintendiamo buona parte della musica che ascoltiamo se partiamo come presupposto da categorie di omogeneità stilistica (e questo sarebbe, credo, un fargli torto). L’omogeneità stilistica è una costruzione a posteriori, che viene dal fatto che la distanza, anche quella fisica (non solo quella temporale), inevitabilmente, rende i dettagli meno cospicui, meno visibili. Ma non sempre nella stessa misura, fortunatamente. Nel Jazz, in Bartók, in Stravinsky, nel Flamenco, nel Tango e in tante altre musiche che fanno parte della nostra esperienza quotidiana, sappiamo ancora riconoscere le componenti ibride della loro formazione. E questo non toglie nulla al piacere dell’ascolto, anzi aggiunge qualcosa (perché conoscendo l’*input*, è più facile apprezzare l’*output*: è più facile apprezzare il processo trasformativo che ha avuto luogo tra l’uno e l’altro). Da qui, evidentemente, anche il nostro interesse per la *World Music* che fa dell’ibridazione programma e metodo.

## **Il piacere di fraintendere**

È evidente peraltro che quando tradizioni musicali differenti confluiscono l’una nell’altra, il loro senso “originario” si perde o quanto meno si trasforma. Di fronte ad un prodotto dichiaratamente ibrido è molto difficile capire quale sia il “senso” di cui è portatore e quale sia il “senso” che noi gli attribuiamo. Di fronte a prodotti musicali di questo tipo è arduo comprendere se il pubblico che li apprezza li “intende” o li “fraintende”. D’altronde è più che possibile anche fraintendere la musica della propria stessa cultura. E’ tanto più facile farlo, quanto più essa affonda le proprie radici nel passato, anche se è il nostro passato. Se ascoltiamo Giuseppe Verdi, saremo mai sicuri di cogliere nella sua musica i significati che lui, l’autore, pensava di averci immesso? Il problema è considerevole e non sono certo io in queste poche pagine a poterlo affrontare appropriatamente.

Ci tengo però a dire, nel caso non fosse già percepibile dalle cose che ho detto finora, che quando parlo di questi fraintendimenti, ho quasi paura di essere frainteso! Perché io non ho in realtà proprio nulla contro il fraintendimento musicale “per se”. Il fraintendimento non mi dispiace perché, in arte, è un’attività creativa. Esso consiste nel creare significati nuovi per l’arte che ci proviene o dal passato o da un “altrove” geografico. In fondo, la sopravvivenza di un’opera musicale in una società costantemente in cambiamento, non dipende tanto dal saperla trasmettere da una generazione all’altra in forma incorrotta. Dipende piuttosto dalla sua capacità di adattarsi a condizioni di fruizione radicalmente nuove, dipende dalla sua disponibilità a caricarsi di nuovi sensi. In altre parole dipende dalla sua disponibilità ad essere fraintesa!

Ciascuna generazione ha il diritto di dare alla musica del proprio passato e alle musiche altrui, provenienti da un altrove culturale, il significato e l'importanza che essa ritiene più appropriata e congrua con il senso della propria vita. Tra l'altro, se volessimo e sapessimo ascoltare la musica religiosa, per esempio del Tibet, davvero come un tibetano, sarebbe addirittura pericoloso. Vorrebbe dire che avremmo ristrutturato il nostro io, e quindi il nostro modo di percepire le cose, di percepire lo spazio, e il tempo. E se questo avvenisse, saremmo poi nei guai nella nostra vita quotidiana. Per sopravvivere in Occidente, per attraversare una strada a Milano, senza farsi uccidere, occorre una percezione occidentale dello spazio, del tempo, un certo tipo di reazioni automatiche agli stimoli che ci circondano. E' poco meno che un miracolo quindi la capacità che abbiamo di apprezzare in qualche modo, a modo nostro, le musiche altrui. Tra l'altro, noi occidentali non siamo i soli a prendere musiche altrui per usarle a modo nostro. In numerose società tribali è normale appropriarsi di canzoni e musiche prodotte dalle tribù limitrofe. A volte, queste canzoni vengono prese integralmente, parole e musica, perfino quando il testo è in una lingua incomprensibile. Ciononostante le canzoni "rubate" vengono vissute come proprie e, se le parole non si comprendono, evidentemente la canzone nel nuovo contesto, deve assumere, necessariamente, un significato diverso da quello che essa aveva in origine.

Verrebbe da osservare, in definitiva, che il fenomeno musicale, forse, vive proprio di questo: vive di fraintendimenti successivi e progressivi. Ogni musica è suscettibile di essere metabolizzata in infiniti modi diversi, indipendentemente da quello che i musicisti che l'hanno prodotta intendevano che essa fosse. Visto in questa luce il tentativo di raggiungere una verità storica, un'autenticità estetica nell'eseguire musica antica, come è avvenuto nel corso degli ultimi decenni in ambito eurocolto, può solo essere visto come una curiosità che ha le sue radici in un atteggiamento estetico che di autentico esprime solamente lo spirito del Novecento.

E' chiaro che le intenzioni estetiche originarie di un autore, di un esecutore, interessano sempre da un punto di vista storico e conoscitivo. Ma la reale fruizione dell'arte, la partecipazione emotiva alla musica, questi sono tutt'altra cosa, sono processi di tipo antropologico dotati di una logica e una forza tutta loro, completamente autonoma. Ecco perché, come suggerisce il titolo di questo mio articolo, io sono convinto che le musiche di altre epoche e paesi, non solo possiamo solo fraintenderle, ma addirittura dobbiamo! Molti di noi questa disponibilità nuova e coraggiosa ce l'hanno. Mi pare bellissimo che sia così: fraintendiamo le musiche di ogni tempo e paese e ci proviamo tanto gusto a farlo!