

L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia

Alessandro Arbo

0. Introduzione

Nel parlare di “opera musicale”, sia nella letteratura musicologica, sia in quella filosofica, è facile riferirsi all’idea di uno spartito che prescrive ciò che sarà realizzato in molteplici esecuzioni. Talvolta esplicitamente annunciata, questa concezione fa molto più spesso parte dei presupposti taciti del discorso, che mantengono sullo sfondo gli esempi canonici della tradizione classico-romantica. E probabilmente fa capolino anche nel linguaggio comune, quando diciamo, per esempio, che i Daft Punk hanno scritto un brano di successo – anche se, verosimilmente, non si sono serviti di alcun pentagramma. In realtà, in numerosi generi musicali, dai più commerciali ai più sperimentali, le opere si presentano oggi nella forma di registrazioni audio o audio-visive che poco o nulla hanno a che fare con i sistemi di notazione. Ma quali e quanti sono allora i modi di essere delle opere musicali? In che cosa consistono un *Concerto* di Vivaldi, un brano di musica celtica o un singolo di Neffa? In questo articolo cercheremo di capirlo; in particolare, tenteremo di spiegare le differenze alla luce di una tassonomia che distingue tre dispositivi: orale, scritto e fonografico. In un certo senso, si tratterà di rendere ragione di quelle che, al senso comune, si presentano come evidenze, cercando però di riflettere sul loro significato estetico e ontologico. Lo faremo nel modo più sintetico possibile, ripercorrendo alcune tematiche ricorrenti nel dibattito attuale e cercando di offrire un quadro orientativo sui modi di essere dell’opera musicale nell’era delle tecnologie digitali¹.

¹ Questo lavoro rientra in un programma di ricerca sostenuto dal Labex GREAM (“Groupe de recherches expérimentales sur l’acte musical”) dell’Università di Strasburgo. Ringrazio Alessandro Bertinetto per l’attenta rilettura del testo: le sue osservazioni, assieme a quelle svolte dai colleghi

1. Una questione di fatto / una questione di valore

Partiamo da una constatazione largamente condivisa: in tutte le culture, la musica si presenta, all'origine e per molti aspetti ancora oggi, come un'arte performativa. Rovesciando i termini, si potrebbe dire che il fatto che possa esistere a prescindere dalla performance non appare poi così scontato e anzi si presenta come "un'intrigante se non sconvolgente scoperta dei nostri tempi" (Godlovitch [1998]: 3). In misura diversa a seconda dei contesti, nel corso della sua storia la musica ha visto consolidarsi le sue tracce: canti, inni, danze, brani strumentali, ecc. la cui trasmissione è passata, in numerose culture, da modalità orali a forme più o meno sofisticate di scrittura. È anche grazie a questo passaggio che l'arte si è perfezionata. Si è spesso osservato, per esempio, che senza una notazione mensurale non sarebbe stato possibile eseguire e trasmettere le strutture contrappuntistiche di una messa o di un mottetto dell'*ars nova* o della tradizione franco-fiamminga. Queste composizioni sono talvolta indicate come la base del patrimonio delle "opere" della tradizione musicale occidentale.

Due ordini di chiarimenti s'impongono: a) da un lato, si tratta di capire in che senso parliamo di tracce orali e scritte e che cosa comporta il passaggio dalle prime alle seconde rispetto all'identità dell'opera; b) dall'altro, quale significato possiamo attribuire a quest'ultimo termine. Tratteremo il primo punto a partire da 4., il secondo nelle sezioni precedenti.

Notiamo anzitutto che, in uno dei suoi impieghi più ordinari, il termine "opera" abbrevia "opera d'arte". Questa etichetta, non appena esplicitata, sembra situare l'oggetto – che sia un madrigale di Gesualdo o un quartetto di Mozart – nell'aura del bene di cultura, attirandoci nell'orbita di un giudizio di valore. Rileggiamo quanto Adorno scriveva nella *Teoria estetica*:

Il concetto di opera d'arte implica quello di riuscita. Opere d'arte fallite non sono opere d'arte, i valori di approssimazione sono estranei all'arte, quel che è così e così è già brutto. Il mediocre è inconciliabile col medium della specificazione [...] essendo negazione della cattiva universalità della norma, l'arte non ammette creazioni normali e perciò neanche creazioni medie, sia che corrispondano alla norma, sia che trovino il loro valore posizionale in dipendenza della loro distanza da quella. (Adorno [1970]: 315-316)

Rilanciando un'idea romantica (e idealista), questa prospettiva fa dell'opera un risultato eccezionale. È la condizione perché possa presentarsi come portavoce di un'elevata

che ne hanno ascoltato la presentazione al convegno udinese *Filosofia della musica. Atto, oggetto, opera* (10-11 ottobre 2013), mi hanno permesso di migliorarlo sotto molti aspetti.

istanza spirituale. In quanto fruitori, siamo invitati a tracciare un confine fra le opere autentiche e quelle che non lo sono (o che si spacciano per tali): un compito affidato a un perspicace esercizio critico (attività che, come è noto, Adorno esercitava con talento).

Ora, sebbene una forma di valutazione sia presente nei modi in cui generalmente recepiamo le opere musicali, questa visione non ci sembra cogliere nel segno. Si può osservare anzitutto che l'umanità ha sempre conosciuto prodotti artistici non elevati, e anzi molto spesso – e fin dall'antichità – fabbricati in serie e destinati a un pubblico "medio": statuette, vasi, medaglie, bronzi, decorazioni in vetro e intagli di pietra o, per entrare nell'ambito che ci interessa, melodie e ritmi associati a situazioni molto comuni, come quelle militari (marce, inni, canti), sportive, nuziali, politiche, didattiche o religiose. Si può essere d'accordo sul fatto che ciò che è riconosciuto come artistico non ammette approssimazioni; ma se ci guardiamo attorno constateremo senza difficoltà, in prodotti riconosciuti generalmente come artistici, la presenza di norme condivise. In altri termini, un'opera modesta o marginale rimane pur sempre un'opera. Questo vale anche per un brano musicale: per quanto sia legittimo aspettarsi che si presenti come candidato a una forma di valutazione, possiamo tranquillamente conciliare questa idea con quella di un'arte nella quale, di fatto, i capolavori s'incontrano di rado. Insomma, anche se non ci fanno gridare al capolavoro, un trio di Telemann o un duetto di Pleyel sono opere musicali.

Notiamo peraltro che l'attribuzione di valore, per quanto connaturata all'esperienza dell'arte, non basta a trasformare *qualsiasi cosa* – oggetto o evento che sia – in opera. Nonostante l'arte e la musica del Novecento ci abbiano invitato ad allargare a dismisura la tavolozza dei materiali, come mostrano esempi spesso citati – dall'orinatoio di Duchamp alle dodici radio di Cage (*Imaginary Landscape Nr. 4*, 1951) – questa estensione non ci autorizza a concludere che le proprietà dell'oggetto siano *del tutto indifferenti* ai nostri scopi artistici e che tutto possa diventare opera. E questo non solo perché un orinatoio rovesciato è più iconoclasta, poniamo, di una pentola a pressione, ma perché è difficile immaginare di elevare al rango di capolavoro una sinfonia di 400 anni, o di un millisecondo: nessun uomo potrebbe mai farne esperienza. Qui vale il principio della "mesoscopia"²: norme di base legate al funzionamento della nostra percezione sembrano imporsi. Dodici radio (manipolate da un'orchestra di ventiquattro esecutori) emettono suoni alternati a silenzi modulati con intensità e attacchi diversi; un orinatoio

² Si vedano gli argomenti di Ferraris (2007): 77-83, che abbiamo seguito per l'essenziale in questa sezione.

è ben visibile davanti a noi, come una Venere di Canova. Non si tratta di evacuare la questione valutativa, ma soltanto di riconoscere che le proprietà costitutive dell'oggetto non sono tutte eminentemente valutative e che è possibile identificare condizioni o limiti oggettivi entro i quali una determinata entità o un determinato evento possono (o non possono) essere un'opera musicale.

2. *Concetto o entità reale?*

Ammesso (ma forse non ancora concesso) che questa via sia praticabile, occorre specificare in che senso possiamo far valere questa attribuzione di significato. Schematizzando, possiamo richiamare due strategie divergenti:

– per la prima, “opera” è un *concetto* che ha precise origini storiche e che assume un valore regolativo con riferimento a un certo numero di pratiche, anch'esse legate a uno sfondo storico (il salotto aristocratico o borghese, l'accademia, la sala da concerto, l'ascoltatore concentrato, ecc.). Le pratiche possono cambiare, il concetto anche: fino all'altro ieri non se ne parlava di eseguire opere musicali e (dopo)domani forse non se ne parlerà più. Quindi, in senso stretto, è corretto parlare di opere solo con riferimento a un certo modo di intendere le pratiche della musica colta occidentale fra il 1800 e oggi (è la nota posizione difesa da Goehr [1992]).

– per la seconda, il termine designa un'entità che esiste nel mondo e che come tale può essere identificata previo il possesso di determinate disposizioni (è la posizione di molti filosofi analitici, declinata tuttavia con importanti differenze che riguardano il modo di esistenza; si veda a titolo di esempio l'articolato modello di Levinson [1980], che integra nell'idea di entità ideale le proprietà contestuali tramite la nozione di “tipo indicato”).

L'esigenza di collocare il concetto in una prospettiva storica appare senz'altro condivisibile. Come minimo, per capire che cos'è un'opera musicale, si tratta di sapere chi ha incominciato a usare questo termine, quando e perché. Quello che sembra meno opportuno, però, è trarne conseguenze nichilistiche: davvero “opera” designa *solo* un concetto che ci ha permesso d'illustrare una certa pratica, e non un qualcosa di esistente? Sembra inverosimile. Sicuramente determinate pratiche e disposizioni si rendono necessarie per riconoscere o eseguire una *Suite* di Bach; ma questo non dovrebbe spingerci ad affermare che essa è soltanto un ideale dal valore regolativo (come la giustizia) utile per denominare la meta inarrivabile di una serie di azioni o di gesti associati a non comuni competenze performative. Una cosa è dire che per attestare l'esistenza di un'opera occorre possedere determinate disposizioni; un'altra,

che la sua esistenza *si riduce* ad esse. Se la seconda deduzione fosse corretta, la semplice proiezione di una categoria dovrebbe bastare. Ma nella nostra esperienza comune, un'opera musicale non si costituisce tramite la proiezione di una categoria. Adottando una concezione realista, saremmo propensi a dire che è un qualcosa che ci capita d'incontrare o di scoprire nel mondo e la cui esistenza può essere attestata da un'ampia serie d'indizi: tracce, segni, azioni, reazioni, comportamenti. Ma sicuramente una condizione perché queste tracce possano considerarsi rivelatrici consiste nell'"alleggerire" il concetto al quale stiamo facendo riferimento; ovvero, nel farlo valere in un senso più formale, con riferimento a una funzione che si ritrova anche in pratiche e contesti diversi da quelli che ne hanno accompagnato la nascita e l'uso in un determinato contesto storico.

Se diciamo che l'opera musicale è un'entità, dobbiamo spiegare subito di che tipo di entità si tratta. Scartando l'ipotesi, difficilmente sostenibile, che si tratti di un oggetto naturale, conviene rivolgersi, seguendo uno dei percorsi comunemente praticati dagli studiosi di ontologia dell'arte, all'idea di "artefatto"³. La caratteristica di questo genere di cose consiste nell'essere state prodotte da qualcuno (di avere quindi per definizione un autore, che ha agito conformemente a una certa intenzione) e, d'altro canto, nel corrispondere a una certa funzione, lasciandosi (re-)identificare a partire da essa, nonché da alcune proprietà morfologiche. Così, per esempio, se cerco un cacciavite a stessa nella cassetta degli attrezzi, lo riconosco a partire da una forma (possiede un manico, ha una punta stellata, ecc.), che associo a una determinata funzione. Ora, in un certo senso l'opera è come un utensile, che serve però a innescare uno specifico funzionamento simbolico di tipo estetico⁴. Quello che le chiediamo, è di sollecitare esperienze nelle quali si manifesta un sentimento disinteressato. Sono note le difficoltà legate a questa nozione kantiana, che tuttavia sembra difficile accantonare interamente. Un'opera musicale destinata a lasciarci indifferenti ci sembrerebbe contraddittoria; meno paradossale e anzi comune sarebbe l'idea di un'opera che dovesse servirci per sollevarci il morale nelle giornate grigie: il problema è che questa funzione, alle volte molto importante, non sembra permetterci ancora di capire la specificità della nostra risposta estetica. Donde la necessità d'individuare, in quella risposta, una forma di disin-

³ Si veda la distinzione aristotelica richiamata da Pouivet (2014) al punto 2.1.

⁴ È il suggerimento di Goodman (1968), che Pouivet (1999) ha proposto di reinterpretare in chiave realista.

teresse strumentale⁵, senza per questo sopprimere l'interesse sensibile che rimane alla base di quell'esperienza, con buona pace per l'ideale della purezza⁶.

Questa opzione ci permette di affrontare il problema in modo più concreto: per attestare la presenza in una cultura musicale di ciò che chiamiamo "opera", piuttosto che cercare di capire se tale cultura possiede il concetto o il termine appropriati per designarla, sembra più opportuno cercare di capire – ma qui potremmo anche dire di scoprire – se in essa ci è dato riconoscere la presenza di un artefatto re-identificabile di questo genere; cioè di un'entità che, in determinate circostanze, manifesta un funzionamento di tipo estetico.

Qualcosa mi dice che questa strategia non sarà facilmente digerita dai musicologi – soprattutto quelli che lavorano sul terreno, o su civiltà musicali particolarmente lontane nel tempo. Provate a chiedere a un etnomusicologo o a uno storico della musica antica di parlarvi delle opere della cultura che sta studiando e vediamo che cosa vi risponderà; presumibilmente, che l'idea d'incontrare dappertutto opere e repertori è tipicamente moderna e occidentale; che nella cultura che gli è familiare la musica è essenzialmente *processo* e non *oggetto*; o ancora che i brani che s'incontrano in quella cultura hanno principalmente un valore funzionale. E avrà sicuramente le sue buone ragioni, anche se poi potrà capitarvi di sentirlo parlare della delicata eterofonia di una berceuse, del testo malinconico di un lamento funebre o delle ieratiche note di un inno: brani che non soltanto non si lasceranno confondere, ma che, di là dal ruolo funzionale che sono tenuti a rivestire, lasciano intravedere proprietà, un gusto e una selettività che ci portano molto vicini all'idea di un artefatto che funziona esteticamente. Siamo davvero così distanti dall'idea di opera?

⁵ Cfr. Ferraris (2007): 174-178. L'espressione prende qualche distanza dall'idea di «disinteresse sensibile» che si evidenzia nell'opposizione fra «bello» e «piacevole» interna al testo kantiano: «Che uno decida di conservare un'albicocca invece di mangiarla, perché la ritiene particolarmente bella, non significa affatto che sospende l'interesse sensibile (è proprio in base al suo colore e al suo profumo che la si mette da parte), semplicemente, sospende l'interesse strumentale: decide, almeno *pro tempore*, di non considerarla come alimento» (Ferraris [2007]: 174).

⁶ Si veda anche la correzione di questo assunto kantiano proposta, sulla scorta delle osservazioni di Dewey, da Desideri (2011): 115-116.

3. I confini dell'opera

Con questo non intendiamo suggerire però che tutto ciò che incontriamo nelle culture musicali del mondo sia opera. Esiste già un semplice “far musica”, come il cantare, il fischiare o il suonare uno strumento senza produrre o riprodurre un brano musicale. Più in generale, se il “suonare” è sovra-ordinato all’“eseguire”, nel senso che non basta a farci parlare di “performance”, quest’ultima non implica la presentazione di un’opera⁷. E tuttavia queste attività, notiamo, possono manifestare la presenza di qualità estetiche: per esempio, non produco un suono qualsiasi ma un suono dolce e ben intonato; non genero una vibrazione qualsiasi su due corde, ma un bicordo aspro, liscio o rugoso; non mi limito a ripetere una sequenza ritmica, ma un *riff* incalzante, ecc. Questi risultati si presentano come “oggetti musicali”⁸ ben definiti, senza tuttavia necessariamente accedere allo statuto di opere.

In quasi tutte le culture musicali esiste poi quel genere di attività per il quale impieghiamo comunemente il termine “improvvisazione”: una costellazione di pratiche molto diverse fra loro e che possono esercitarsi su un materiale dato (in genere melodico o ritmico), ma anche in modo più libero. D’improvvisazione si parla sia con riferimento a culture popolari che precedono l’avvento della riproducibilità tecnica (come le competizioni del *katajjaq* delle donne Inuit, la musica tradizionale indiana e molta altra musica asiatica o africana) sia riferendosi al Jazz, le cui origini e il cui sviluppo s’intrecciano con quelli della fonografia⁹, e a molte altre pratiche musicali associate ai mezzi di amplificazione e manipolazione elettronica del suono (il largo orizzonte di quelle che vengono talvolta definite come le musiche sperimentali, spesso fondate sull’uso combinato di strumenti acustici ed elettronici e nelle quali il suono viene trattato in tempo reale).

È stato sostenuto che l’improvvisazione, malgrado il carattere effimero delle *performances*, costituisce un’opera¹⁰. Gli argomenti portati a difesa di questa tesi sono

⁷ Godlovitch (1998): 12.

⁸ Su questa nozione rinvio a Arbo (2010).

⁹ Cf. Eisenberg (1987): 159.

¹⁰ Si può richiamare la posizione di Philip Alperson (1984), nella quale si ritrovano, tra l’altro, negli argomenti di Goldoni (2014), secondo la quale fra un musicista e improvvisatore e un compositore non ci è dato riscontrare una differenza di principio; oppure quella di Peter Kivy, centrata sull’idea che tanto il musicista improvvisatore quanto il compositore scoprono strutture musicali che si presentano come delle entità ideali fuori dal tempo e dallo spazio. Una lettura dell’improvvisazione in chiave immanentista è stata formulata da Sandrine Darsel (2009): 176,

ingegnosi, ma non riescono a nostro avviso a sciogliere una certa ambiguità. Sembra arduo laminare una differenza visibile in almeno due aspetti relativi ai contesti di produzione e di ricezione di queste pratiche: anzitutto, un'improvvisazione, per quanto possa fondarsi su elementi o strutture pregresse, è in genere concepita dall'esecutore come un'azione destinata a produrre eventi musicali ai quali non è attribuito un valore prescrittivo (è vero proprio il contrario: la prossima volta devi inventarti qualcosa d'altro se vuoi apparire convincente); in secondo luogo, dal punto di vista dell'ascoltatore le proprietà estetiche di un'improvvisazione differiscono da quelle di un'opera: alla prima si "perdonano" difetti che nella seconda disturbano (un passaggio un po' schematico, un accompagnamento un po' ripetitivo, una forma anomala o poco chiara), per chiederle di sorprenderci con gesti strumentali, formule o divagazioni che non sono tenute a seguire un percorso lineare¹¹.

Peraltro, entrando nella vasta tipologia di fenomeni che possono essere classificati con questo termine, ci accorgeremo che i confini fra improvvisazione e opera non possono essere tracciati una volta per tutte e in modo uniforme. Esistono opere che contengono parti improvvisate, così come esistono improvvisazioni fondate su istruzioni alle volte anche dettagliate e alle quali viene riconosciuto uno specifico valore normativo¹². Esistono improvvisazioni che, per volontà dello stesso autore e tramite processi alle volte non troppo complessi, vengono trasformate in opere. Risulta meno plausibile parlare di opera, però, nei casi in cui la performance è presentata estemporaneamente senza che possa essere attestata la presenza d'istruzioni di qualsiasi genere.

Proviamo ora a chiederci in quale categoria rientri il disco di un'improvvisazione di Keith Jarrett. Si potrebbe dire che è il documento di un'improvvisazione che porta la firma del suo autore (non si potrebbe dire lo stesso della registrazione di un'improvvisazione di musica indiana tradizionale, dove l'esecutore non ha la pretesa di presentarsi come autore). Questa constatazione può farci propendere, almeno nel primo caso, per l'idea di opera? L'ipotesi sembra plausibile se consideriamo il modo in cui l'artefatto viene considerato nei contesti della sua ricezione¹³. E tuttavia alcuni dubbi restano. Nel

che propone di concepirla come "opera in atto", vale a dire come "una performance musicale unica localizzata spazio-temporalmente e accessibile tramite quest'unica istanza".

¹¹ La differenza – fondata talvolta anche su argomenti etici – fra improvvisazioni e opere è stata ampiamente argomentata da Lee B. Brown (1996), Bertinetto (2014) e Canonne (2014).

¹² Si veda la tipologia tracciata da Goldoni (2014).

¹³ È quanto suggerisce Eisenberg (1987): 166, osservando che nel Jazz il disco è l'opera; questa posizione è argomentata anche da Caporaletti (2005): 80.

Jazz un'improvvisazione non nasce, almeno in principio, come la costruzione di un brano durevole, ma come un evento estemporaneo ben situato nello spazio e nel tempo (si noti che la maggior parte delle improvvisazioni di Jarrett vengono tipicamente indicate con il nome del luogo nel quale si sono svolte, a cominciare dal celeberrimo "The Köln Concert"). Siamo lontani dall'intenzione di creare un oggetto/evento re-identificabile. Si dirà che è quello che accade in molta arte effimera. Ma se una scultura di sabbia dura quello che dura, esiste almeno per un certo tempo. È quanto avviene, del resto, in molte installazioni di musica elettronica contemporanea, fatte per durare il tempo di un festival o di un'esposizione artistica, per poi trasformarsi in documenti registrati. Il modo in cui apprendiamo questo genere di artefatti appare in realtà molto diverso da quello in cui apprendiamo un'improvvisazione: pur sapendo che l'installazione è temporanea, attribuiamo al suo autore una specifica intenzione costruttiva (riteniamo che abbia voluto produrre un'opera). Precisamente questa attribuzione sembra cambiare di segno nel caso dell'improvvisazione: il fatto di sapere che è stata costruita o calcolata sembra in qualche modo compromettere l'esperienza che ne facciamo, più fondata sull'idea di seguire un flusso che su quella di articolare gli elementi di una struttura sonora¹⁴.

È anche vero però che, nell'improvvisare su uno schema, l'intenzione di produrre una completa realizzazione espressiva di quest'ultimo potrebbe considerarsi come "funzionalmente equivalente all'intenzione di fare opera"¹⁵. La condizione affinché questa equivalenza possa considerarsi effettiva consiste, da un lato, nell'identificazione di un mezzo capace di trasformare questa realizzazione in una traccia durevole; dall'altro, nel poter attribuire all'autore dell'improvvisazione l'intenzione di produrre una realizzazione compiuta. Ora, si dirà che un disco di Jarrett corrisponde bene a queste due condizioni: approvandone la pubblicazione, l'autore ha autorizzato a riconoscere la registrazione come un risultato compiuto (il discorso sarebbe diverso nel caso di una registrazione pirata). Quello che va chiarito, però, è che il prodotto finale di queste trasformazioni, per quanto si renda perfettamente re-identificabile (tramite il *playback*) in senso stretto non sarà più re-interpretabile. In altri termini, come spiegheremo meglio più avanti, si può assimilare all'idea di un'opera fonografica, non scritta. Il che del resto non dimostra ancora che l'improvvisazione sia un'opera (o che possiamo assimilare *tout court* l'improvvisazione a quel genere di entità che chiamiamo opera): piuttosto, che la registrazione di quella improvvisazione, laddove non sia considerata come il semplice documen-

¹⁴ Cfr. Canonne (2014a).

¹⁵ Lo osserva London (2013): 49.

to di una performance e gli vengano invece attribuite proprietà estetiche autonome, può dare luogo a (= può costituire l'origine di) un'opera fonografica.

Si potrebbe ancora ricordare che molte improvvisazioni hanno fatto l'oggetto di minuziose trascrizioni, che costituiscono spesso la base per successive esecuzioni. Ma in questi casi lo iato che separa il valore descrittivo che possiede la trascrizione da quello normativo che è tenuto ad avere la partitura rimane difficile da colmare, a meno che non si accompagni a delle specifiche indicazioni da parte dell'autore. Quest'ultimo caso, peraltro, ci farebbe slittare verso un altro criterio di apprezzamento: ciò che considereremo, nell'ascoltare un'esecuzione riuscita di un tale spartito, sarebbero proprietà estetiche diverse da quelle dell'originale dal quale ha tratto spunto (la correttezza ortografica e il carattere "vivente" di una certa dinamica o di un certo fraseggio, per esempio, non la fantasia della sua invenzione melodica o armonica). Sembra opportuno parlare, in questo senso, di un'opera tratta da (o fondata su) un'improvvisazione, più che dell'improvvisazione come opera.

Nell'ambito delle pratiche musicali improvvisate rientrano infine le varie esperienze dell'*happening*, introdotte negli anni Sessanta, o le installazioni musicali che in virtù del loro carattere estemporaneo, possono accostarsi alle esperienze dell'arte ambientale (*environmental art*), nelle quali l'idea d'incontrare un'opera sembra indebolirsi o cedere il passo all'intenzione di indurre un certo atteggiamento in quello che si potrebbe definire l'artista-ascoltatore o l'artista-spettatore.

4. *La sua identità ontologica*

La musica, lo abbiamo detto in apertura, è all'origine (e in buona parte ancora oggi) un'arte performativa. Questo aspetto non va dimenticato, anche perché è forse quello che complica maggiormente il quadro. In effetti, dire che l'opera musicale è un artefatto non basta ancora a farci capire in che cosa consista precisamente e in che rapporto si trovi rispetto alla performance dalla quale ha tratto origine. Essa coincide con un'entità individuale o con una struttura sonora ideale, vale a dire astratta, ontologicamente distinta dal modo di essere della partitura e delle singole esecuzioni?

Richiamiamo in rapida carrellata alcune delle risposte che sono state date a queste domande: l'opera s'identifica, nel punto di vista fenomenologico di Ingarden (1966), con un oggetto intenzionale; in quello nominalista di Goodman (1968), con una classe di concordanza in un sistema simbolico; in quello platonico di Kivy ([2002]: 243-269) e Dodd (2007), con un tipo universale; in quello platonico moderato e contestualista di

Levinson (1990) con un tipo indicato che include la specificazione dei mezzi di esecuzione destinati a istanziarlo.

Ora, tutte queste posizioni, come ha osservato Stephen Davies (2001), mostrano la tendenza a focalizzarsi su un solo tipo di opera, quella scritta, destinata a essere istanziata tramite esecuzioni in tempo reale. L'osservazione ci riporta direttamente al problema di partenza. Per quanto legittima, questa scelta appare infatti fortemente limitativa, se pensiamo alla molteplicità di dispositivi che, di fatto, caratterizza il nostro presente: molte opere, registrate su disco, non conoscono un'esecuzione in tempo reale; se alcune implicano un determinato strumento per essere eseguite, altre non lo richiedono affatto; altre ancora, prescrivono delle variazioni. Con Davies, possiamo trarre la conclusione che per rendere conto del modo di essere delle opere musicali, oggi, conviene partire dalle loro diverse modalità di funzionamento. In altri termini, anche se in un senso generale – o stando a una definizione formale – possiamo intendere come opere sia una canzone popolare friulana (*Stelutis alpinis*), sia una *Sinfonia* di Haydn (la n. 49, *La Passione*) sia un disco dei Jethro Tull (*Thick as a Brick*), per capirci qualcosa di più è necessario approfondire il dispositivo con cui abbiamo a che fare.

Più precisamente, il modello di Davies si fonda su un duplice assunto:

- a) in senso generale (o fondamentale), le opere musicali si presentano come specie di natura aristotelica¹⁶ costituite da eventi sonori prescritti;
- b) in senso particolare, sono artefatti (1) destinati a un'esecuzione o (2) non destinati a un'esecuzione, articolando successivamente la prima categoria a seconda che l'esecuzione sia (1.1) in tempo reale o (1.2) in studio.

Il primo punto segnala (opportunamente) la necessità di riferirsi a una forma di *prescrizione*. Non ci sarebbe opera se la sequenza che possiamo leggere, eseguire o riprodurre non si accompagnasse a un vincolo che può essere espresso banalmente in questi termini: «è proprio così, e non altrimenti, che questa sequenza va presentata» (con, in molti di casi, alcune importanti specificazioni: «è proprio così che deve essere eseguita, con questo o questi strumenti, oppure che deve essere in un certo modo variata, per essere correttamente istanziata»). Può essere utile portare l'attenzione sul fatto che la specie, qui, è costruita e individuata *socialmente*. Questo vuol dire che essa si presenta non solo come un'entità situata nel tempo e nello spazio, ma anche, come ha sottoli-

¹⁶ Nel senso che ciò che è considerato come universale non esiste a priori, ma solo dal momento della prima realizzazione in una sua istanza concreta.

neato Maurizio Ferraris, come fondata su una forma d'*iscrizione*¹⁷. In termini essenziali potremmo dire quindi che la costituzione di un'opera musicale implica, come ogni oggetto musicale, il supporto di una memoria e un'iscrizione; in senso più specifico, l'artefatto integra una specifica intenzionalità artistica che rinvia a forme di apprezzamento e norme condivise¹⁸.

Veniamo al secondo punto della tipologia di Davies. Uno degli aspetti più discussi riguarda la distinzione fra opere destinate all'esecuzione in tempo reale o all'esecuzione in studio. La differenza è introdotta per spiegare le "opere rock" (*rock work*)¹⁹, fondate in genere sul montaggio di esecuzioni parziali o frammentarie. Ora, anche se è vero che la produzione di queste opere costituisce una particolarità rispetto al modello più tradizionale dell'opera eseguibile in concerto, in che senso possiamo identificare qui una differenza ontologica? Un'"esecuzione in studio" non rimane pur sempre un'esecuzione?

Di questo problema hanno avuto coscienza gli studiosi che hanno affrontato la questione della definizione dell'opera nei generi musicali associati ai meccanismi della riproduzione tecnica e della diffusione globale. Un'alternativa consiste nell'identificare l'opera rock con una *traccia* registrata che, in sé, non è pensata in funzione di un'esecuzione ma di un *playback*²⁰. Il modo in cui il *concept album* viene recepito nei circuiti di valutazione e di apprezzamento del rock progressivo sembra subito confortare questa idea: nessun remake, remix e tantomeno nessuna cover potrà mai rimpiazzare la versione originale di *The Six Wives of Henri VIII* (1973) di Rick Wakeman o di *The Dark Side of the Moon* (1973) dei Pink Floyd. Gran parte delle invenzioni sonore del primo dipendono dall'uso di tastiere di non facile reperibilità; quanto a quelle del secondo (dal *loop* di rumori reali, al *cross-fade*, alla riproduzione del nastro invertito), sono legate

¹⁷ Cfr. Ferraris [2009]: 43-45. Va ricordato che questo termine non implica necessariamente il riferimento a una scrittura grafica o notazionale, ma a un atto più generale e costitutivo, sovraordinato alla differenza fra lo scritto e l'orale. Un'iscrizione è già all'opera, per esempio, nel momento in cui un allievo memorizza una sequenza ritmica prodotta dal maestro battendo le mani.

¹⁸ Cfr. Arbo (2013): 99-100.

¹⁹ Seguendo il suggerimento di Theodore Gracyk' questo termine è inteso da Davies in un senso generico, come indicatore di un'intera tradizione musicale, non di uno stile. È legittimo chiedersi tuttavia se a un tale livello di genericità l'etichetta risulti ancora appropriata e se non sarebbe forse più opportuno parlare di "opera fonografica di massa". Discuteremo più avanti questi limiti (§ 7.).

²⁰ È l'idea sostenuta da Gracyk (1996), Kanja (2006) e Pouivet (2010).

all'utilizzo di una tecnologia multi traccia all'avanguardia per l'epoca ma oggi generalmente rimpiazzata dalle tecniche di registrazione e sintesi digitale.

Si obietterà che il rock possiede una dimensione live e sembra anzi reclamarla per definizione: come avrebbero potuto i Pink Floyd, i Led Zeppelin o i Rolling Stones diventare quello che sono diventati, se non fossero mai saliti su un palco? Gli studiosi replicano che questo principio vale sicuramente per la *musica* rock, ma in senso stretto non per le sue *opere*: ciò viene presentato o ripreso in concerto, infatti, è tutt'al più il brano o la canzone (*song*), non l'opera in tutte le sue proprietà costitutive²¹. Nell'esempio classico che abbiamo menzionato, questa coincide con il master che il gruppo ha approvato e pubblicato come risultato della post-produzione di due sessioni di registrazione negli Abbey Road Studios. Il che rende non solo improbabile, ma persino impossibile la sua ripresa in concerto – a prescindere dal fatto che sul palco ci siano (tutti) i Pink Floyd.

L'opera rock è considerata in questa prospettiva come una registrazione di tipo costruttivo, o più precisamente una registrazione che «entra nel sistema di produzione artistica delle arti di massa» (Pouivet [2010]: 13). Questa tesi ha il merito di spostare l'attenzione da un'entità astratta (la "struttura sonora") su un'entità individuale e concreta (la registrazione, che necessita in ogni caso di un supporto fisico) che si presenta come integralmente duplicabile. Ci muoviamo così verso l'ambito di quella che, nei termini di Nelson Goodman (1968), si presenta come un'arte autografica a istanze multiple.

6. *Orale, scritto, fonografico*

Eppure questa tesi continua a lasciarci perplessi. Anzitutto, l'identificazione di un'opera con una traccia registrata non sembra così specifica al rock²²: opere appartenenti a generi molto diversi – come la canzone d'autore o la musica per film, entrambi non estranei alla diffusione di massa – si prestano benissimo a esemplificarla. In secondo luogo, questa visione sembra evacuare troppo in fretta la dimensione performativa. L'idea che un album dei Pink Floyd si possa considerare – a prescindere dalla diversa diffusione della quale ha fatto oggetto – alla stregua di un'opera elettronica o acustica ha qualcosa di astratto: per quanto possiamo essere attenti al dettaglio dell'invenzione sonora, siamo inclini a percepire una gestualità reale (soppressa per definizione

²¹ È la risposta articolata da Pouivet (2010): 66-68.

²² Lo osservano, tra gli altri, Motta (2010), Guesdon (2010), Gasparini (2013): 306.

nell'ipotesi dell'ascolto acusmatico). Questa constatazione sembra indurci a riavvicinare l'esperienza dell'ascolto del disco a quella del concerto. E del resto, anche se in questo secondo caso non ci aspettiamo che i musicisti suonino esattamente ciò che hanno registrato precisamente nello stesso modo (la nostra pre-comprensione fa sì che variazioni, assoli e adattamenti di ogni genere sopravvengano senza sorprese), risulta contro-intuitivo riconoscere che ciò che stanno facendo non ci permetterà di accedere all'opera²³.

Come risolvere questi problemi? Ritorniamo al riconoscimento, fatto valere da Davies, secondo il quale l'opera musicale è un artefatto che manifesta non uno ma molteplici modi di funzionamento. La nostra idea è che per chiarire questo quadro convenga fare attenzione al modo di fissarsi della traccia. L'opera musicale, lo abbiamo ricordato, è essenzialmente un oggetto sociale e la sua esistenza dipende da un atto d'iscrizione. Senza traccia, non vi sarebbe opera. Ma questo ci suggerisce anche che la costituzione della traccia influenza in misura importante il suo modo di essere.

Vediamo in che cosa consistono le differenze. In un primo caso molto generale, la traccia è costituita da uno schema mnemonico che comanda la costituzione di un oggetto musicale adattabile a molteplici situazioni: variazioni, modificazioni e arrangiamenti caratterizzano il suo modo di presentazione. Parleremo così di opera orale: un dispositivo nel quale possono verificarsi importanti divergenze fra lo schema e la sua concreta realizzazione sonora²⁴. Quando la traccia è fissata in una notazione, la neces-

²³ Verrebbe da dire che ciò che è presentato sul palco corrisponde almeno a quello che, servendoci della terminologia di Roman Ingarden (1966): 132-133, si potrebbe chiamare un suo "strato". E per dirla ancora più chiaramente, uno strato non secondario, dal momento che in esso ci aspettiamo di ritrovare alcune rilevanti proprietà estetiche. Un gruppo rock incapace di ricrearle sulla scena ci sembrerebbe più l'eccezione che la regola.

²⁴ Da questa osservazione non va tratta subito la conclusione che questo genere di opere non si fonda su alcun valore prescrittivo: una eccessiva deviazione rispetto a quella che, in seno a un gruppo o a una comunità di musicisti e ascoltatori competenti, può essere considerata la norma, di fatto determina la non identificazione dell'opera. Si potrebbe ribattere che nelle culture orali non è opportuno parlare di opere, dal momento che in esse la musica ha un significato essenzialmente processuale e non oggettivo. Credo tuttavia che ci siano buone ragioni per sostenere che anche in queste culture ci è dato rilevare spesso una tendenza a istituzionalizzare un repertorio, vale a dire un corpus di brani il cui funzionamento non è poi così lontano da quello che attribuiamo alle opere (cfr. Arbo [2013b]). Il fatto che un musicista neofita possa essere corretto da un gruppo di musicisti esperti nel riprodurre i brani di una certa cultura musicale mostra che la quantità di variazioni che si possono applicare a un brano di trasmissione orale non è infinita, ma si misura con la necessità di rispettare schemi ritmici, melodici, armonici – ma

sità di un'adeguazione della seconda al primo si definisce in modo più preciso. Nel migliore dei casi, o nel caso ideale, con l'opera scritta siamo in presenza di quello che Goodman (1968) chiamava un "sistema notazionale" fondato sul principio della "disgiuntura". In realtà, come Goodman ha chiaramente segnalato, un'opera scritta di solito contiene molte parti non notazionali che danno adito a molteplici possibilità di realizzazione. Quanto all'opera fonografica, essa consiste nella finalizzazione di una traccia audio (o audio-visiva) destinata a essere decodificata e riprodotta. Se può fare l'oggetto di una presentazione pubblica (un'implementazione che conviene tenere distinta dalla sua semplice riproduzione²⁵), per definizione questo genere di opera non si presta a una reale esecuzione.

Orale	Traccia mnemonica
Scritto	Partitura
Fonografico	Traccia audio (su nastro, disco, file, ecc.)

Questa tipologia può darci l'impressione di una progressione fondata su uno sviluppo storico. Non si tratta di un'impressione sbagliata, perché è vero che col tempo si è passati da un momento in cui le opere funzionavano oralmente (pensiamo al canto cristiano delle origini), a uno in cui la scrittura ne ha fissato i caratteri (nell'ambito colto, si va dalla polifonia medievale alla musica contemporanea) ad uno in cui, infine, sono state concepite tramite supporti registrati (dalla musica elettronica al rock e al pop). Questa linearità non va però fraintesa. Ciascun modo di funzionamento non va considerato esclusivo: di fatto, più che rimpiazzare l'altro, gli si sovrappone. Questo vuol dire, per esempio, che opere dal funzionamento orale continuano a esistere anche dopo l'avvento della scrittura e della registrazione; ma anche che certi aspetti di un'opera scritta o fonografica possono rimanere legati a una trasmissione di tipo orale (per esempio, una *Mazurka* di Chopin esige una elevata quantità di deviazioni dal segno scritto che dipendono dall'esempio).

Potremmo raffigurare questa progressione (e questa permanenza) nel modo seguente:

talvolta potremmo dire anche "audiotattili", con riferimento al principio introdotto da Caporaletti (2005) per spiegare i meccanismi improvvisativi di molta musica afro-americana – che identificano l'opera.

²⁵ È in questo senso che conviene a nostro giudizio recepire gli argomenti presentati da Maestri (2014).

Opera orale	
	Opera scritta
	Opera fonografica

Ma qual è esattamente il significato di questo schema? In che senso ci permette di chiarire gli esempi dai quali siamo partiti?

Il primo vantaggio consiste nel mettere sul tappeto i termini essenziali del problema. Se consideriamo il modo in cui è stata costituita la traccia, un album dei Pink Floyd è un'opera fonografica destinata al playback. Ciò che ascoltiamo in concerto, è stato detto, sarebbe soltanto il brano o la canzone. Ma in che cosa consiste propriamente il brano? E in che rapporto si trova con l'opera? La tassonomia delineata ci suggerisce di dare le risposte seguenti: a) a tutti gli effetti, il "brano" è un'opera che può essere riconosciuta e attribuita al suo autore; a differenza dell'artefatto originario, tuttavia, si tratta di un'opera orale, fondata su una traccia di tipo mnemonico; b) l'opera che ascoltiamo in concerto trae origine dalla traccia fissata in studio; il suo funzionamento corrisponde però a un diverso criterio d'identificazione. In breve, ciò che ascoltiamo in concerto si spiega nel modo seguente: si tratta di *un'opera orale che trae origine in un'opera fonografica*. Si tratta quindi di un tipo diverso di opera (ontologicamente parlando), che tuttavia risulta legata alla precedente da un nesso di tipo storico causale, manifestando questo legame in una somiglianza sufficientemente esplicita. Ciò spiega perché un agente della SIAE possa applicare una multa, nel caso in cui il gruppo che suona l'opera (orale) sul palco non si sia impegnato a versare gli adeguati diritti di esecuzione al gruppo al quale può essere legittimamente attribuita l'opera (fonografica) dalla quale ha tratto origine. Se l'opera fosse unicamente identificabile con la traccia registrata, infatti, non si potrebbe mai multare alcun gruppo musicale, ma eventualmente solo un disk-jockey che avrebbe passato inopinatamente o deliberatamente il disco senza indicarlo nel borderò).

Il rock avrebbe quindi una doppia vita? Pensiamo proprio di sì, anche se questo non costituisce una regola che si possa stabilire a priori: alcuni tipi di rock sono più propensi di altri a dare luogo a opere orali. Non si potrebbe ipotizzare allora che in alcuni casi l'opera nasca in forma orale? Di fatto questo si verifica in alcuni casi: un'esecuzione pubblica di Hendrix nella quale sono presenti tutti gli aspetti che caratterizzano la musica live, dalla variazione allo spettacolo, dà luogo a un disco o un DVD che viene costruito riprendendo e montando le riprese del concerto: un prodotto fonografico che,

a sua volta, sarà recepito, apprezzato e ripreso *iuxta propria principia*. In altri casi (si pensi a un brano dei NIN), l'opera viene conosciuta nel live dopo che una registrazione costruttiva ne ha dato vita (è l'opera fonografica che dà luogo all'opera orale). Un percorso diverso caratterizza tipicamente le opere delle musiche tradizionali: brani anche molto conosciuti e cantati da una comunità ("Quel uselin del bosc", canto popolare trentino) fanno oggetto di trascrizioni, elaborazioni o arrangiamenti (come la versione "salottiera" per canto e pianoforte di Stefano Persoglia, in arte Coronato Pargolesi, cfr. Pargolesi [1892]), che alle volte finiscono per funzionare come vere e proprie opere scritte (si pensi alle rapsodie friulane *Gotis di Rosade* di Augusto Cesare Seghizzi).

Questo punto di vista ci consente di comprendere la sostanziale correttezza della teoria dell'opera rock summenzionata, rettificando però alcuni aspetti che rischiano di renderla equivoca. Dire che l'opera, nel caso del rock, coincide con il master è esatto a condizione di *non ritenere che questo suo modo di esistere (e di funzionare) sia esclusivo*. Anche se è vero che esistono opere per le quali vale questa esclusività (pensiamo a molti prodotti della *techno* o della *noise*), non possiamo trarne una regola: nella maggior parte dei casi il rock permette di dare luogo *anche* ad opere orali *che si rivolgono ad alcuni specifici circuiti di ricezione e di apprezzamento*. Con l'idea del "dare luogo a" vorremmo suggerire: 1) la differenza e insieme il debito di queste opere rispetto dall'opera originaria; 3) il fatto che, a tutti gli effetti, questi dispositivi si presentano come *opere*, per le quali vale la condizione della permanenza di alcune proprietà estetiche distintive. Così, una versione suonata al pianoforte o una trascrizione di "Us and them"²⁶, se non potrà restituirci tutte le originali invenzioni sonore contenute nella registrazione, costituisce ancora un'opera dei Pink Floyd – e non di chi l'ha trascritta o suonata – nella misura in cui si tratta di un'opera orale (o scritta) che fa riferimento a elementi caratterizzanti o distintivi della traccia fonografica (a cominciare dall'originale successione armonica che Richard Wright ha pensato per dare fascino e profondità alle sue prime frasi).

7. Obiezioni e risposte

Dire che un'opera può dare luogo a diversi artefatti non ci espone forse a una forma di relativismo che compromette la sua identità ontologica? Questa conclusione può essere

²⁶ Seconda traccia del lato B di *The Dark Side of the Moon*.

temperata a nostro giudizio riconoscendo l'effettivo modo di funzionare di ciascun dispositivo nei contesti della sua ricezione. Per ognuno di essi, infatti, vale il principio della prevalenza di un criterio d'identificazione. In altri termini, se ascoltiamo i Pink Floyd in concerto, quello che ci aspettiamo d'identificare – perlomeno se applichiamo il criterio d'identificazione corretto, vale a dire quello che ci è suggerito dal contesto – non è l'opera fonografica (A) ma l'opera orale (A') che, pur dimostrandosi dipendente dalla precedente, e anzi manifestando questa dipendenza attraverso una somiglianza morfologica rilevabile all'ascolto, funziona seguendo le sue regole.

Questa soluzione, ammettiamolo, ha lo svantaggio di moltiplicare gli enti. L'inconveniente ci sembra però compensato dalla capacità di rendere meglio conto del modo in cui l'oggetto funziona effettivamente nella nostra esperienza. Sembra più corretto dire che "Us and Them" coincide con più dispositivi che, oltre a manifestare una somiglianza di famiglia, possono essere spiegati alla luce di una catena di produzione che riconosce la sua origine in un'opera fonografica, piuttosto che farlo coincidere con una struttura sonora risultante dalla "media" delle varie versioni che possiamo udire – oppure, come nella prospettiva che abbiamo menzionato, ridurlo a un unico dispositivo. Il fatto di pensare che nel comprendere l'opera possiamo fare astrazione dai modi di presentarla ci sembra un errore²⁷: se portiamo all'evidenza quello che succede nelle più comuni situazioni di ascolto, ci renderemo conto di avere a che fare con più oggetti, che in genere sappiamo tenere distinti, grazie alla familiarità che abbiamo sviluppato con i contesti di ricezione. Ora, è vero che quando entriamo in questa molteplicità, i casi ambigui non mancano; ma precisamente questi casi mostrano l'opportunità di riferirsi a criteri prevalenti che li identificano, nella fattispecie, come casi limite o di frontiera.

Prendiamo *The Winner takes it all*, un celebre successo degli Abba. Per gli specialisti, siamo di fonte a una *power ballad* nello stile *europop*. Da un punto di vista ontologico, ci misuriamo con una molteplicità di artefatti, ciascuno dei quali possiede proprietà estetiche diverse e corrisponde a un determinato modo di funzionare. Il fatto che all'origine l'opera sia stata registrata (nonché diffusa in un singolo e in un album del 1980, *Super Trouper*), ci indica il suo statuto di opera fonografica. La registrazione può però dare luogo però a diversi nuovi artefatti: la sua rimasterizzazione, in una versione più recente, determina una modificazione delle proprietà che identificano l'opera originaria: in un certo senso, è un'operazione infedele, che tuttavia risponde a una

²⁷ Attribubile probabilmente in buona parte a un principio di economia cognitiva.

necessità presente nel contesto di ricezione (si tratta di migliorare lo standard audio e di adattarlo alle esigenze odierne, in genere più elevate). Il suo risultato è costituito da una nuova opera fonografica che manifesta chiaramente il suo legame con la precedente. Che cosa succede se l'opera viene presentata in concerto? Gli Abba non ci sono più: proporre al pubblico di ascoltare la registrazione originaria o la sua rimasterizzazione, puntualizzando che si tratta della sola versione fedele, si rivelerebbe poco efficace – la gente vi dirà che è venuta lì per vedere uno spettacolo, il disco può anche ascoltarselo a casa. Verosimilmente, quello che il pubblico si aspetta sarà la sua presentazione nella forma di un'opera orale: vale a dire, uno schema riconoscibile adattato però alle situazioni (con un certo arrangiamento, delle nuove voci, un nuovo spettacolo ecc.). Tenuta a rispettare una certa somiglianza strutturale con la precedente dalla quale ha tratto origine, quest'opera corrisponde chiaramente a un diverso criterio d'identificazione e a diverse modalità di trasmissione (ripresa modellata su un campione preso come esempio e variazioni).

Immaginiamo ora di trascrivere un *canto a tenores* della tradizione sarda, oppure di registrarlo e di caricarlo su You Tube: questo ci permetterà di trasformarlo in un'opera scritta o fonografica? A prima vista non sembra plausibile: diremmo subito che, per quanto possano essere fedeli, lo spartito e la registrazione non avranno valore normativo (anche se fissano eventualmente alcune possibilità esecutive). In base a quello che sappiamo di questo canto, del modo in cui è stato prodotto ed è stato trasmesso, non abbiamo difficoltà a stabilire la sua natura di schema sottoponibile a variazioni locali, vale a dire a riconoscerlo come un'opera orale. Rimane sempre tuttavia la possibilità di recepire la registrazione o la trascrizione (che spesso si presenta come una elaborazione) come *un'opera fonografica o scritta fondata su un'opera orale*.

Si può notare che le opere fonografiche non manifestano tutte lo stesso grado di complessità ontologica. Prendiamo, per esempio, i *Five Pieces* (1956) che Herbert Eimert aveva realizzato negli studi di Colonia. L'opera è stata concepita nella forma di un master registrato e senza difficoltà si può affermare il suo statuto fonografico. Certo, potremmo sempre escogitare un sistema per trascriverla: ma il risultato ci apparirà molto distante dall'opera originaria e il suo valore normativo sarà molto limitato. Il discorso si fa più complesso, invece, quando ci rivolgiamo al *live electronics*: se per alcuni aspetti il suo funzionamento è fonografico, per altri è scritto, prevedendo uno spartito la cui interpretazione è affidata a un esecutore. Notiamo che questa mescolanza determina una certa difficoltà nel giudicare ciò che possiamo attribuire all'opera e ciò che invece possiamo attribuire alla sua interpretazione.

La questione di fondo consiste nell'individuare quali sono i modi di funzionamento dell'opera che entrano in gioco nel caso che ci interessa. Osserviamo che il criterio decisivo non è costituito dalla morfologia dell'oggetto musicale, né dal fatto che la sua costruzione possa o meno implicare un certo tipo di performance, ma dalla natura della traccia e, in misura altrettanto decisiva, da una conoscenza dei contesti in cui è stata prodotta e viene generalmente recepita²⁸.

Per mostrarlo, prendiamo ancora due esempi: "Love me do", il primo singolo dei Beatles, poi incluso in *Please please me* (1963), l'album del debutto, e "Bit4", dal vinile (e CD) *Drukqs* (2001), di Aphex Twin (alias Richard D. James). Grandi differenze stilistiche e concettuali separano questi brani. Il primo ci proietta nei mitici *sixties*; il secondo è un breve intermezzo di *electro* sperimentale che faremmo fatica a dissociare dalle scene musicali del nuovo millennio. Osserviamo che sia la morfologia sia i modi di presentazione sono molto diversi: il senso della performance, della pulsazione ritmica e della gestualità implicati nel primo appaiono totalmente assenti nel secondo. Queste differenze rendono poco pertinente, nel suo complesso, l'idea di intenderli entrambi con l'etichetta "opere rock". In un senso più fondamentale, conviene concepirle invece come opere fonografiche. Rilevando questa differenza specifica: mentre la prima si dimostra capace, in virtù della sua morfologia, di dare luogo a un'opera orale, la seconda, per le stesse ragioni, non sembra capace di farlo (o lo è in misura molto meno evidente).

In relazione alla tipologia che abbiamo delineato, i casi più complessi sono probabilmente quelli in cui il dispositivo è, fin dall'origine, concepito come plurale o misto. Per mostrarlo prendiamo ancora un esempio. Recentemente l'ensemble americano "Talea" ha proposto in concerto una video-opera di Fausto Romitelli e Paolo Pachini, *An Index of Metals* (2003). Questo lavoro si basa su una partitura (di Fausto Romitelli), un testo (di Kenka Lekovich), e un video (realizzato da Paolo Pachini e Leonardo Romoli), prevedendo, nella parte musicale, l'integrazione di parti elettroniche (fissate su un supporto) e di parti improvvisate (cadenze libere affidate ai musicisti). Ora, nel realizzare quest'opera, gli interpreti dell'ensemble citato si sono presi una certa libertà, introducendo scelte originali e realizzando un originale equilibrio delle sonorità (in particolare i volumi dello strumentario elettrico). Fin qui, si dirà, nulla di anormale: questi elementi, resi peraltro in modo musicalmente molto efficace, corrispondono al funzionamento di un dispositivo scritto. Notiamo che in questa versione, però, la musica viene associata a un

²⁸ Abbiamo più estesamente argomentato su questo punto in Arbo (2014).

nuovo video (realizzato specificamente per questa produzione). Anche senza entrare nei dettagli (si tratta di un video sincronizzato, molto diverso da quello originario, concepito in multi-proiezione), l'operazione appare discutibile. Per quale ragione? Di fatto, *An Index of Metals* non si presenta come un dramma musicale di Wagner o di Puccini, che potremmo rappresentare con diverse scenografie: il suo contesto di produzione e di ricezione lo caratterizzano invece come un'opera mista, risultato della combinazione di una parte scritta e una parte fonografica (o fono-videografica) fissata su un supporto. Questo carattere non sembra secondario. Cambiare il video significa ignorare lo statuto fonografico dell'opera. Oppure, se si preferisce, produrre una nuova opera: *An Index of Metals 2*, fondata in parte sulla precedente, ma con nuove proprietà estetiche, dovute a un'interazione fra l'immagine e la musica che risulta completamente diversa. Non siamo più di fronte a una nuova interpretazione dell'opera, ma a una nuova opera (nella quale potremmo eventualmente considerare la presenza di un forte debito artistico nei confronti della precedente). Questo caso evidenzia un punto importante: sebbene un esame critico e una forma di valutazione si rendano necessari per comprendere il campione che ci interessa, questo esame investe proprietà che non sono eminentemente valutative: si tratta di capire, alla luce di conoscenze contestuali, in che cosa consiste e come funziona il dispositivo in questione.

8. *Perché distinguere / perché scegliere?*

Un'obiezione che si potrebbe rivolgere agli argomenti che abbiamo svolto è la seguente: per quale ragione dovremmo infliggerci una tale articolazione concettuale? Riprendo, a guisa di conclusione, una risposta che è stata spesso utilizzata dagli studiosi di ontologia musicale e che trovo convincente: chiarire le condizioni d'identità dell'opera – anche o forse proprio là dove esse possono apparire complesse o precarie – costituisce un modo per rendere più saldo il giudizio che portiamo su di essa. Se può sembrare scomodo o un po' artificiale riconoscere l'esistenza di opere diverse in quella che nel parlare comune è la stessa opera, possiamo osservare che questa distinzione non fa altro che portare alla luce ciò che è già sottinteso nel nostro modo di rapportarci ai diversi artefatti ai quali una tale opera dà luogo. Davvero non mi sembra trattarsi solo di una questione speculativa: mi pare che musicisti (esecutori) e i critici musicali facciano continuamente i conti con questo genere di problemi. La questione dei confini dell'opera e dei suoi diversi modi di essere non è secondaria e può anzi aiutarci a impostare nel senso giusto un ascolto o una pratica musicale. È in questa direzione, o per corrispondere a questa esigenza, che abbiamo suggerito l'opportunità di un modello tripartito, fondato sulla

distinzione fra opere orali, scritte e fonografiche. Perché eseguire e giudicare l'esecuzione di un *Lied* di Schubert non è come eseguire e giudicare l'esecuzione di una canzone degli Abba, di uno *standard* del Real Book o di un *rebetiko*: in ciascuno di questi casi, l'originalità, la bellezza e la coerenza di quello che il musicista saprà fare e di quello che il critico potrà dire dipenderanno in certa misura da una corretta comprensione del dispositivo in relazione al contesto e alle forme di vita che ne hanno accompagnato la produzione e la ricezione.

Bibliografia

- Adorno, T.W., 1970: *Ästhetische Theorie*, a cura di G. Adorno e R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. it. di E. De Angelis, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 1977.
- Alperson, P., 1984, *On Musical Improvisation*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 43, pp. 17-30.
- Arbo, A., 2010, *Qu'est-ce qu'un objet musical ?*, in "Cahiers philosophiques de Strasbourg", 28, pp. 225-247.
- Arbo, A., 2013a: *Acte, objet, œuvre. Esquisse d'ontologie musicale*, in G. Giacco, J. Vion-Dury e F. Spampinato (a cura di), *Jeux de mémoire(s) : regards croisés sur la musique*, L'Harmattan, Paris, pp. 81-101.
- Arbo, A., 2013b: *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale orale ?*, in M. Ayari e A. Lai (a cura di) *Les corpus de l'oralité*, Delatour, Paris, in corso di pubblicazione.
- Arbo, A., 2014: *Qu'est-ce qu'un enregistrement musical(ement) véridique ?*, in P.-H. Frangne, H. Lacombe (a cura di), *Musique et enregistrement*, PUR, Rennes, in corso di pubblicazione.
- Bertinetto, A., 2014, *Paganini ne répète pas. L'improvisation musicale et l'ontologie type-token*, in Arbo A. e Ruta M. (a cura di), *Ontologie musicale : perspectives et débats*, Hermann, Paris, in corso di pubblicazione.
- Brown, L. B., 1996, *Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 54, pp. 353-369.
- Canonne, C., 2014, *Sur l'ontologie de l'improvisation*, in Arbo A. e Ruta M. (a cura di), *Ontologie musicale : perspectives et débats*, Hermann, Paris, in corso di pubblicazione.
- Canonne, C., 2014a, *L'appréciation esthétique de l'improvisation*, "Aisthesis", numero corrente, pp. 331-356.
- Caporaletti, V., 2005, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM (« Quaderni di Musica / Realtà », 54).
- Currie, G., 1989: *An Ontology of Art*, Macmillan, London.

- Darsel, S., 2009 : *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, "Klesis. Revue philosophique", 13, pp. 147-185. Internet: <http://www.revue-klesis.org/pdf/8-Darsel.pdf>.
- Davies, S., 2001: *Musical Works and Performances: a Philosophical Exploration*, OUP, Oxford.
- Desideri, F., 2011: *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Dodd, J., 2007: *Works of Music: An Essay in Ontology*, OUP, Oxford.
- Eisenberg, E., 1987, *The Recording Angel. Explorations in Phonography*, Mc Graw-Hill. Trad. francese di D. Defert, *Phonographies. Explorations dans le monde de l'enregistrement*, Aubier, Paris, 1988.
- Ferraris, M., 2007: *La fidanzata automatica*, Bompiani, Milano.
- Ferraris, M., 2009: *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari.
- Gasparini, S., 2013: *Qu'est-ce que penser-en-musique*, Tesi di dottorato, dir. R. Pouivet, Université de Nancy, Archives Poincaré - Ecole doctorale "Stanislas".
- Godlovitch, S., 1998: *Musical Performance. A Philosophical Study*, Routledge, London – New York.
- Goehr, L., 1992: *The Imaginary Museum of Musical Works*, OUP, Oxford.
- Goldoni, D., 2014: *Composizione e improvvisazione: dove sta la differenza?*, "Aisthesis", numero corrente, pp. 133-153.
- Goodman, N., 1968: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 2nd ed. Hackett, 1976. Indianapolis. Trad. it. a cura di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Il saggiatore, Milano, 2008.
- Gracyk, T., 1996: *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock* Duke University Press, Durham.
- Guesdom, M., 2010 : *L'ontologie du rock de Roger Pouivet*, "Volume. La revue des musiques populaires / The French journal of popular music studies", 7/1, Internet :
- Kania, A., 2006: *Making Tracks: The Ontology of Rock Music*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 64/4, p. 401-414.
- Kivy, P., 2002, *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press. Trad. it. di A. Bertinetto, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2007.
- Ingarden, R., 1966: *Utwor muzyczny i srawa tozsamosci*, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrszawa. Trad. it. di A. Fiorenza, *L'opera musicale e il problema della sua identità*, Flaccovio, Palermo, 1989.
- Levinson, J., 1980: *What a Musical Work Is*, "Journal of Philosophy", 77 (1), pp. 5-28.

- Levinson, J., 1990: *What a Musical Work Is, Again*, in *Music, Art and Metaphysics*, Cornell University Press, Ithaca and London, pp. 215-263.
- Maestri, E., 2014: *Si può interpretare la musica elettroacustica?*, "Aisthesis", numero corrente, pp. 173-193.
- Motta, S., 2010: *Rock Ontologie*, "La vie des Idées", Internet: <http://www.laviedesidees.fr/Rock-Ontologie.html>.
- Pargolesi, C., 1892: *Canti popolari trentini*, Trento.
- Pouivet, R., 2010: *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, PUF, Paris.
- Pouivet, R., 2014: *Contre le pragmatisme en ontologie de la musique*, "Aisthesis", numero corrente, pp. 87-99.