

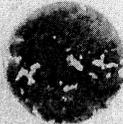
63

Bibliografia esan
11 / 12
prestito 7 gg

ANTROPOLOGIA DELLA MUSICA E CULTURE MEDITERRANEE



a cura di
Tullia Magrini



Fondazione Ugo e Olga Levi



Società editrice il Mulino

DI IDLOGNA
2
0

ANTROPOLOGIA DELLA MUSICA E RICERCA STORICA

CONTRIBUTI DI FRANCO ALBERTO GALLO, IAIN FENLON, ROBERTO LEYDI, ANTONIO SERRAVEZZA, FRANÇOIS LISSARRAGUE

Franco Alberto Gallo

In un articolo destinato al primo numero di *Musica e storia*¹ ho preso lo spunto da tre libri usciti nel corso del 1991 (rispettivamente di Roberto Leydi, Hans Heinrich Eggebrecht e Christian Meier) per svolgere alcune considerazioni sui passati difetti della musicologia medievale e sui futuri pregi di una storia musicale del Medioevo; concludevo auspicando una stretta collaborazione della storiografia musicale medievale con l'etnomusicologia da un lato e con le discipline storiche d'impostazione antropologica dall'altro.

Sono lieto che già nel 1992 mi sia stato possibile leggere il primo libro di etnomusicologia medievale².

La lettura dello studio di Peter Jeffery, oltre a confermarmi nelle opinioni precedentemente espresse, mi ha suggerito ulteriori considerazioni che trovano collocazione appropriata in questa sede.

Anche Jeffery propone a chi si occupa di musica medievale “un nuovo tipo di ricerca che sia profondamente etnomusicologico”³; si tratta per il medievalista di “imparare ad affrontare l'intero campo del canto medievale come farebbe un etnomusicologo”⁴; ciò significa, in pratica, trarre “ogni aiuto possibile dal grande deposito di esperienze che gli etnomusicologi hanno accumulato cercando di comprendere le culture musicali contemporanee ma differenti dalla loro propria”⁵.

¹ F. A. Gallo, “Musica e storia del Medioevo. Appunti da tre letture”, *Musica e storia* 1, 1993: 23-28.

² P. Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1992.

³ *Ibid.*: 48.

⁴ *Ibid.*: 119.

⁵ *Ibid.*: 50.

È necessario che non ci si limiti più a descrivere e classificare astrattamente oggetti isolati (fonti, musiche, documenti, autori) ma si comincino a studiare gli eventi musicali del Medioevo “globalmente come un’attività umana comune – con molte differenze, ma anche con importanti somiglianze – a molte altre nel mondo”⁶.

È necessario che non si consideri più la musica del Medioevo come l’inizio ingenuo e confuso di un processo che trova il suo compimento nel XVIII e XIX secolo, ma si impari “a vedere il passato meno come precursore del nostro periodo storico e più come un’altra cultura separata, esistente di per sé e intelligibile nei suoi proprii termini”⁷.

Questo atteggiamento consentirà innanzitutto di eliminare falsi problemi che affliggono la musicologia storica medievale, come quello della tradizione orale e scritta, giacché “il problema della tradizione orale e scritta non è un argomento isolato che possa venir estratto dal resto della tradizione musicale e venir studiato separatamente; per sua natura esso tocca virtualmente ogni altro aspetto della questione”⁸, risulta quindi interamente assorbito nell’ambito di un’impostazione antropologica della ricerca storico-musicale: “la trasmissione orale non è caratteristica peculiare di certe musiche in certi periodi, ma piuttosto una caratteristica universale di quasi ogni musica di quasi ogni epoca. Ciò che noi chiamiamo ‘trasmissione orale’ è ciò che la maggior parte degli esseri umani nel corso della storia ha conosciuto semplicemente come ‘musica’, qualcosa da eseguire e ascoltare piuttosto che da scrivere e leggere”⁹.

Questo atteggiamento consentirà soprattutto di impostare la ricerca “in maniera nuova, aperta a nuovi tipi di prove, ponendo nuovi tipi di domande, informati da nuovi tipi di informazione”¹⁰.

E la maggiore novità consisterà, paradossalmente, nel considerare la musica del Medioevo come esercizio di un’attività dell’uomo; scrive spiritosamente Jeffery che “nella letteratura musicologica si incontra un solo caso nel quale si ammetta che il canto gregoriano fu creato ed eseguito nell’ambito di una comunità umana”¹¹.

Ciò comporterà, da un lato, un ampliamento delle tematiche di ricerca: occuparsi, per esempio, di chi realizza concretamente la musica – “lo studioso del canto medievale dovrebbe cominciare a studiare i cantori ponendosi le medesime domande che si porrebbe

⁶ *Ibid.*: 58.

⁷ *Ibid.*: 5.

⁸ *Ibid.*: 3.

⁹ *Ibid.*: 124.

¹⁰ *Ibid.*: 119.

¹¹ *Ibid.*: 61.

un etnomusicologo”¹² –, occuparsi anche di chi richiede, di chi riceve l'esecuzione musicale, come, perché: “un etnomusicologo che volgesse la sua attenzione al canto medievale desidererebbe immediatamente apprendere il più possibile sia sulla struttura della comunità sia sulle vite e la formazione degli individui che alla comunità appartengono”¹³.

Ciò comporterà, d'altro canto, una integrazione dei metodi di ricerca, per esempio comparazione con situazioni analoghe contemporanee: “il solo modo di ottenere il genere di informazioni obiettive che ci occorrono è la diretta, critica osservazione di culture musicali che, a differenza dell'Europa medievale, sono ancora funzionanti e accessibili oggi alla ricerca etnomusicologica”¹⁴, comparazione non solo nell'ambito della propria cultura, ma anche con culture altre: “significative comparazioni tra il canto medievale e le sacche di tradizione orale che ancora sopravvivono per il canto latino e specialmente greco, la tradizione puramente orale delle chiese siriana e copta, e la tradizione in parte orale e in parte scritta del canto armeno, georgiano ed etiopico. Anche le tradizioni di canto liturgico del Giudaismo, dell'Islam, dell'Induismo e del Buddismo offrono certi paralleli”¹⁵.

Naturalmente Jeffery non si nasconde che tra il lavoro dell'antropologo musicale e quello dello storico della musica medievale intercorre una differenza di condizioni pratiche: “l'ostacolo ad una ricerca completamente etnomusicologica risiede, evidentemente, nel fatto che le culture medievali non possono più essere direttamente osservate dal lavoro antropologico sul campo”¹⁶. L'autore propone di superare l'ostacolo mediante un *act of historical imagination* che consenta il *re-envisioning* del passato. È una proposta suggestiva sulla quale occorrerà ritornare. Ma il compito è chiaramente fissato e perfettamente condivisibile, è la ‘attualizzazione’ del processo di ricerca sulla musica del Medioevo: “cercare di vedere come apparirebbe una cultura di altra epoca se potessimo visitarla e osservarla oggi”¹⁷.

Iain Fenlon

Vorrei iniziare con un'osservazione di carattere generale. Dalle conseguenze del fatto che la nostra storia (la tradizione storiografica musicale) è concepita essenzialmente come una costruzione narrati-

¹² *Ibid.*: 59.

¹³ *Ibid.*: 61.

¹⁴ *Ibid.*: 121.

¹⁵ *Ibid.*: 122.

¹⁶ *Ibid.*: 120.

¹⁷ *Ibid.*: 120.

va fondata su "oggetti" (documenti, brani, fatti biografici), su *res*. In questo senso si può dire che è una storia "re-centrica". Questo dipende dal fatto che come sempre la musicologia ha modellato la propria metodologia su quella di altre discipline, e soprattutto della storia dell'arte. I nostri testi "classici", quelli che usiamo nei nostri corsi universitari, propongono una storia della musica che è una "cavalcata" di maestri da Perotin a Wagner. È una cavalcata che si svolge secondo una rigorosa gerarchia, basata su principi darwiniani: si conclude sul Parnaso, con le ultime opere di Wagner, e con il Crepuscolo degli Dei inizia il declino della storia (della musica). In questa versione della storia della musica occidentale che ho parodiato, c'è anche un po' di sciovinismo, derivante dall'origine teutonica della musicologia ottocentesca. Non a caso le quattro colonne del tempio sono Bach, Beethoven, Mozart e Wagner, non Palestrina, Monteverdi, Vivaldi e Verdi. Possiamo anche accettare questa conclusione, ma quello che importa è rendersi conto del processo storico che l'ha determinata.

Un'altra piccola osservazione generale: evidentemente, una lettura di questo tipo darwiniano, implica un sistema di valutazione per cui, per esempio, c'è un progressivo miglioramento dalla polifonia primitiva alla vera polifonia. In questo contesto vorrei aggiungere una considerazione sulla storiografia rinascimentale. L'effetto corrosivo di questo approccio è molto forte, anche quando a prima vista non sembra. Per esempio, nel corso degli ultimi vent'anni sono apparsi vari libri e saggi con titoli apparentemente "moderni": *Music at the Aragonese Court of Naples* (Atlas)¹, *La musica a Ferrara nel Rinascimento* (Lockwood)², *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500* (Fenlon)³. Se in apparenza questi studi aprono nuove vie, di fatto essi esprimono per la maggior parte un orientamento conservatore dal punto di vista storiografico. Anche questi studi proseguono il vecchio modello di Adler, e riguardano quindi solo i centri maggiori, dove furono attivi i grandi compositori, e per i quali disponiamo di fonti musicali. Del tutto assenti, invece, ricerche su centri importantissimi per i quali però non disponiamo di documenti e musica. Il caso di Urbino, che fu chiaramente un centro di grande importanza, terrorizza per la completa assenza di documentazione archivistica e musicale i saggisti anglosassoni, che preferiscono non affron-

¹ A. Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

² L. Lockwood, *La musica a Ferrara nel Rinascimento. La creazione di un centro musicale nel XV secolo*, Bologna, Il Mulino, 1987.

³ I. Fenlon, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Bologna, Il Mulino, 1992.

tare nemmeno alla lontana il problema. Questo è il risultato di quell'ossessione per i documenti che ha caratterizzato gli ultimi vent'anni, quella specie di neopositivismo che Joseph Kerman ha in più occasioni opportunamente criticato, anche se non per giuste ragioni. Nonostante le apparenze contrarie dunque, la storia della musica ha continuato come prima. I compositori continuano ad esistere, a scrivere come sempre *Meisterwerke*, solo che adesso sono considerati dipendenti da un sistema di committenza. Il vecchio modello storiografico resta, a parte il fatto che i "patroni illuminati" prendono il posto che in precedenza era riservato ai compositori. Isabella d'Este, Leone X, il Cardinal Montalto... sono, di fatto, i nuovi eroi.

Credo che il problema centrale riguardi la nostra stessa definizione di musicologia. In un certo senso la musicologia, dal punto di vista intellettuale, non esiste: è una miscellanea di metodi, di idee provenienti dalla storia dell'arte, dalla filologia, dalla storia biografica, e così via. Come ha osservato Roberto Leydi, in questo campo i metodi e le idee dell'antropologia non sono stati mai presi in considerazione. A dire il vero, a prima vista sembrerebbero esistere delle eccezioni: penso ad alcuni tentativi recenti di considerare le relazioni fra cultura scritta e tradizioni orali, ad alcuni musicologi che si occupano del Rinascimento, per esempio, che hanno letto, studiato e poi applicato le idee esposte da Peter Burke in *Cultura popolare nell'Europa moderna*⁴. Da notare, però, che anche in questo caso abbiamo studiato non la cultura musicale popolare nella sua complessità, ma solo in relazione con repertori scritti come la lauda e la frottola, in cui i canti popolari sono inseriti in una versione polifonica. Ancora una volta, come nel caso degli studi sulla committenza, la novità dell'approccio è più apparente che reale: l'orizzonte si amplia, ma il vecchio modello adleriano rimane. In conclusione, tutto dipende dal tipo di questione che lo storico pone. Ritengo però che per ogni studioso realmente interessato ad una storia sociale e culturale della musica, l'antropologia offra, come ha scritto Roberto Leydi, "i metodi, i principi, soprattutto il punto di vista, la mentalità dell'etnomusicologia come unica possibile realizzazione della ricerca musicologica"⁵.

Roberto Leydi

Se penso che poco più di trent'anni fa, nel 1958, quando Constantin Brailoiu fu chiamato a intervenire al Congresso della Società

⁴ P. Burke, *Cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980.

⁵ R. Leydi, *L'altra musica*, Milano, Giunti-Ricordi, 1991: 52.

internazionale di musicologia, a Colonia, il presidente della seduta, una degnissima e affabile persona, priva certamente di *humour*, al termine della comunicazione volle esprimere il suo ringraziamento perché l'etnomusicologo aveva offerto all'assemblea un momento di gradita distensione, allontanandola dai gravi problemi della musica, non posso non constatare, con piacere, che qualcosa almeno è cambiato nei rapporti fra musicologia ed etnomusicologia. Quel solenne consesso della musicologia mondiale aveva graziosamente consentito ad un etnomusicologo di venire a parlare dei suoi problemi e aveva anche trovato motivo di relax nell'ascoltare le sue parole, ma era chiaro che quell'avvenimento doveva intendersi come un occasionale intermezzo da non ripetersi e comunque estraneo alle gravi e serie questioni delle quali dovevano occuparsi.

Oggi, l'etnomusicologia si ritrova a fianco della musicologia e sono stati riservati apprezzamenti lusinghieri al mio lavoro da parte di illustri mediovalisti, rinascimentisti, storici della musica "seria". Tutto ciò mi fa, naturalmente, molto piacere. Mi fanno piacere, sarebbe sciocco tacerlo, le parole gentili che mi sono state rivolte, ma, e credetemi sono sincero, mi fa ancor più piacere che alcune delle idee che l'etnomusicologia è venuta sviluppando abbiano trovato attenzione e forse abbiano suscitato riflessioni nel campo della musicologia.

Potrei ritenere che un poco di merito per questo cambiamento vada riconosciuto agli sviluppi che l'etnomusicologia (disciplina assai più giovane della musicologia) ha vissuto in questi anni, raggiungendo una sua maturità, ma di certo è il cammino della musicologia che ha condotto a quest'incontro che dobbiamo immaginare portatore di stimoli reciproci e di reciproca promozione.

Debbo dire che quelle nostre considerazioni e osservazioni che oggi trovano l'interesse dei musicologi e li spingono, e non soltanto in questa occasione, a giudizi tanto lusinghieri per il nostro lavoro, sono per noi conseguenza obbligata, di un'esperienza quotidiana di rapporto con modi di "fare musica" (e di "ricevere musica") che appartengono a modi di pensare, di comportarsi, di esprimersi (e non soltanto in musica, naturalmente) che hanno sì una loro specificità "antropologica", ma che, se colti al di là della crosta "etnografica", ci son sempre più apparsi coinvolti con i modi di pensare, di comportarsi e di esprimersi di tutti gli uomini.

È stato così inevitabile che ogni riflessione sul "far musica" dell'uomo folclorico, o dell'uomo etnologico, suscitasse, talora con impressionante forza di coincidenza, immagini apparentemente di tutt'altra natura, popolate non già da contadini o pastori o anche "selvaggi", ma da miei simili e che, superato lo schermo che ora vedo pericoloso di una "alterità" ideologicamente preconstituita (e statuta-

riamente imposta), finissi per reincontrare me stesso, non contadino, non pastore e non “selvaggio”.

Questo reincontro non avveniva, è importante sottolinearlo, sprofondandosi nella voragine degli archetipi, là dove dovrebbe magmaticamente sopravvivere l'essenza profonda ed eterna dell'essere umano, o avventurandosi nelle terre incognite (e senza dubbio seducenti) di uno spiritualismo carico di minacciose implicazioni ideologiche, ma sul terreno ben solido dell'esperienza quotidiana.

È così che son venuto sempre più a interrogarmi su quali fosse, nella realtà, i limiti fra la musica della quale m'occupavo e l'“altra musica”, quella che “vivevo” personalmente quale “consumatore” di opere e concerti e che trovavo illustrata e descritta in quei volumi che s'intitolano “storia della musica”; su quale fosse la differenza profonda e vera fra l'esperienza musicale che andavo, con emozione, conoscendo nel mio lavoro di ricerca e l'esperienza musicale della tradizione colta occidentale. Quei limiti divenivano ogni giorno più incerti, indefinibili, anche se nel concreto degli “oggetti” sonori, dei processi produttivi e comunicativi, così come nell'ambito funzionale, le differenze erano ben presenti e, in più d'un caso, i due campi sembrano configurarsi come antitetici.

Ho così incominciato a intravedere che il problema rimaneva certo nelle “cose”, ma che anche (e soprattutto) era nel modo con il quale la musicologia tradizionale mi aveva offerto le sue descrizioni e le sue interpretazioni della “grande” musica e nel modo con il quale l'etnomusicologia tradizionale mi proponeva il suo approccio alla musica popolare, alla musica etnica.

Sto parlando in prima persona perché inevitabilmente debbo qui far ricorso alla mia esperienza, ma è ovvio che in quel viaggio attraverso i problemi e i dubbi ho avuto l'aiuto determinante di altri, etnomusicologi e musicologi intrigati negli stessi problemi e negli stessi dubbi, così come ho trovato l'appoggio di antropologi e di storici consapevoli della necessità di sottoporre ad una revisione profonda i loro metodi e i loro principi.

Mi son così chiesto, allora, su quali fondamenti poggiasse davvero la vecchia accusa dei musicologi per i quali noi potevamo fare cose interessanti e non soltanto curiose, noi potevamo essere volenterosi, simpatici e persino bravi, ma che non potevamo aspirare a proporci come veri colleghi in quanto non eravamo in grado di “fare storia”. Sfortunati studiosi di una realtà senza archivi, senza documenti scritti, senza fonti del passato, senza papiri o pietre incise, costretti a mortificarci a confronto con un perenne (ma ingannevole) presente, esclusi dal dono di “fare storia”.

A questo punto mi sono chiesto che cosa fosse questa “storia” che i musicologi realizzavano e celebravano, ponendola come insor-

montabile cancello a difesa del giardino felice della scienza. Mi sono chiesto quanto di quella "storia" che, invidioso, andavo a cercare nelle "storie della musica" servisse realmente a "capire" i processi della musica nella vita sociale; quanto essa contribuisse a illuminare i complessi (o semplicissimi) rapporti dell'uomo con il mondo organizzato dei suoni; quanto sapesse attingere dai documenti scritti del passato, laboriosamente dissepoliti e acutamente trascritti, per farmi capire davvero il senso e la funzione della musica nell'umana vicenda, nel lungo correre dei secoli come nello specifico, breve, magari minimo emergere di una occasione e di un momento.

A questo punto mi sono accorto che anche gli storici si stavano ponendo lo stesso problema innanzi alla crisi che vedevano percorrere la loro disciplina. E mi sono accorto che anche alcuni musicologi manifestavano un crescente disagio per un modo di far storia che appariva loro, ogni giorno di più, meno "efficace" per spiegare e capire.

La storia, cioè, andava rapidamente all'incontro con l'antropologia e anche la storia della musica muoveva verso un eguale destino.

Mi è parso allora chiaro che se davvero il compito della ricerca musicologica era quello di cogliere, dalla "storia", il senso e il valore dei processi, l'etnomusicologia poteva essere una "scienza storica" perfettamente legittimata, in quanto proprio l'assenza dei sacralizzati documenti scritti imponeva l'obbligo, per superare il semplice descrittivismo degli "oggetti", di scavare nel "contesto" contemporaneo di quegli "oggetti", di affrontare come realtà complesse (anche umane) le personalità dei musicisti tradizionali, dei cantori e dei "fruitori", e, quindi, di allargare lo sguardo su ogni possibile fonte d'informazione che ci consentisse di intravedere il *procedere*, nel tempo, di quel contesto, le sue permanenze e le sue trasformazioni.

L'obbligo, quindi, di cercare di "far storia" muovendo da una rappresentazione antropologica dinamica, con il fine di ricomporre il *movimento* temporale assumendo gli "oggetti" del nostro studio in una proiezione impegnata a razionalizzare il presente nel presente e nel suo passato, avendo quale punto centrale l'esperienza del "fare musica" di tutti gli uomini, nei diversi contesti sociali, culturali, economici, storici.

So benissimo che in questa esposizione schematica troppi punti restano oscuri e reclamerebbero più pertinente illustrazione.

Ma prima di chiudere ho il dovere di ricordare quale importanza decisiva abbia avuto per me la partecipazione al Dipartimento di musica e spettacolo di Bologna, al clima di serio fervore culturale di quella altrimenti burocratica istituzione, gli incontri, per lo più per nulla organizzati, con i colleghi e, in primo luogo, le persino occasionali conversazioni con Alberto Gallo.

Antonio Serravezza

Di valore estetico della musica si può parlare in termini estremamente generici, prescindendo da ogni considerazione storica. Si può parlare per esempio di relativa povertà estetica del repertorio beneventano. Ma allo stesso titolo si può attribuire valore estetico ai discorsi di Demostene, che muoveva da scopi giudiziari o politici. Si può parlare di dimensione estetica in campi che non hanno nulla a che fare con l'arte: Mukarovskij ha osservato che anche il cibo possiede un valore estetico, particolarmente accentuato in alcune culture. Si può anche attribuire un significato estetico a realtà estranee al mondo umano: all'inizio del nostro secolo Bernhard Hoffmann, in *Kunst und Vogelgesang in ihren wechselseitigen Beziehungen* sostiene, riprendendo alcune suggestioni darwiniane, che il canto di certe specie di uccelli presenta non solo una struttura musicale, ma anche precise intenzioni estetiche¹.

Si tratta, naturalmente, di casi limite. Ma mi interessa mostrare come la categoria di estetica diventi evanescente quando se ne perda di vista la connotazione storica. Gli studi di estetica musicale si sono mossi, da qualche tempo, in direzione opposta, cioè verso una precisa focalizzazione storica del proprio campo. È così maturata la convinzione che questo, a parte occasionali anticipazioni, è costituito da una particolare cultura della musica, perimetrata da confini cronologici abbastanza ristretti. Si tratta, in sostanza, di un modo di intendere la musica che si afferma nella moderna cultura occidentale, e che prevale in alcuni suoi settori, specie in ambito classico-romantico. Dunque di una frazione esigua dell'intero spazio culturale occupato dalla musica.

Non saprei dire se questa immagine rischi di eccedere nel senso del confinamento storico, e quindi di apparire riduttiva. Né saprei valutare se effettivamente altre presenze "estetiche" della musica in ambiti diversi dal mondo classico-romantico meritino di essere declassate a semplici anticipazioni o manifestazioni di scarsa rilevanza (il che potrebbe anche favorire un pregiudizio simile a quello che tempo addietro limitava la creazione di una musica "colta" all'Occidente). Credo però che in definitiva il problema della maggiore o minore ampiezza del campo sia nominalistico, riguardi cioè piuttosto l'uso del termine "estetico" che la realtà, o le realtà, da esso designate (Merriam, in un passo che sottoscriverei volentieri, parlava dell'estetica come di "una giungla verbale che anziché chiarire le

¹ B. Hoffmann, *Kunst und Vogelgesang in ihren wechselseitigen Beziehungen vom naturwissenschaftlich-musikalischen Standpunkte beleuchtet*, Leipzig, Quelle-Mener, 1908: 168.

idee le ha ulteriormente oscurate”, e soggiungeva: “definire l'estetica è diventata una questione puramente verbale, una faccenda semantica”²). E credo si possa anche dire che l'immagine della moderna cultura estetica della musica, elaborata dalla musicologia negli ultimi anni, si presenta come un'entità abbastanza compatta ed abbastanza ben caratterizzata rispetto ad altre realtà musicali, e che è possibile individuarne i tratti indipendentemente dalle configurazioni particolari che di volta in volta ha assunto.

Nell'immagine corrente la storia di questa cultura si configura come un campo di contrasti, caratterizzato da un rapido avvicendamento di teorie e da uno stato di belligeranza tra posizioni incompatibili. Sarebbe perfino banale enumerare i partiti e gli schieramenti che hanno animato la scena: l'estetica musicale di fatto per un ampio tratto della sua tradizione è stata impegnata in conflitti, ha anzi trovato in essi il proprio alimento e la propria ragion d'essere. Si è data all'elaborazione e alla difesa di valori prescritti come corretti, e ancora più spesso alla sanzione di comportamenti musicali difformi da quelli auspicati. Ma ad un approccio diverso il quadro può presentarsi differente. Se si mette tra parentesi il contenuto dei dibattiti tradizionali, se si accantonano le ricorrenti polemiche su temi come il rapporto tra forma e contenuto, il rapporto con la poesia e altre arti, con il linguaggio verbale, con il mondo sociale, con la sfera conoscitiva, e ci si limita a considerare un elevato tasso di conflittualità come connaturato alla stessa cultura estetica della musica, acquista consistenza il problema della complessiva costituzione di questo universo conflittuale. Si profila così l'ipotesi che l'estetica musicale costituisca un campo sostanzialmente unitario, anche se variegato, e che le sue articolazioni interne occupino, nella gerarchia strutturale, un livello subordinato. E si pone anche il problema di definirne gli elementi centrali, la consistenza, il perimetro.

Un orientamento di questo genere sembra consolidarsi a partire dagli anni Settanta. Non si è sviluppato – né poteva svilupparsi – dal tronco principale della tradizione estetico-musicale sia perché questa tradizione è in gran parte confluita nell'area delle poetiche e della critica, sia perché, fino a quando si vede direttamente impegnata nella belligeranza prima descritta, è difficile pensare che vi siano le condizioni per cogliere elementi comuni al di là delle occasioni del contendere. Il nuovo indirizzo non è nato neppure grazie a stimoli provenienti dall'estetica generale, filosofica. È maturato invece all'interno della musicologia, specie in area germanica, ove si è

² A. P. Merriam, *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio, 1983: 259.

sviluppato, per così dire, per forza endogena, sollecitato dalla riflessione sulla categoria di “opera musicale”.

Tra gli esiti di questa riflessione vorrei menzionare anzitutto la consapevolezza che la forma compiuta dell’“opera” – entità definita stabilmente, trasmissibile nella sua identità – è una modalità di esistenza della musica forse “normale” in rapporto all’esperienza comune, alla vita musicale odierna, ai circuiti di comunicazione musicale prevalenti (anzi si rafforza su alcuni di questi circuiti: per esempio l’identità di un prodotto musicale tende ad irrigidirsi ulteriormente quando il momento dell’esecuzione viene inglobato nel mezzo tecnico di riproduzione), ma non lo è in altre aree dell’esperienza musicale e in altri segmenti della storia della musica. A rigore l’idea dell’opera aperta, del *work in progress*, lungi dal caratterizzare audacie avanguardistiche del nostro secolo, si ritrova in ampi settori della storia della musica, perfino in alcuni di quelli che si sono venuti solidificando nel repertorio. Dunque la forma dell’“opera” non è “normale” in un senso statisticamente ampio, né tantomeno è normativa, cioè modello della realtà musicale.

In secondo luogo il lavoro dei musicologi intorno al concetto di “opera” ha finito per indicare in esso il centro ed il supporto dell’intera moderna cultura estetica della musica. L’“opera” si presenta come entità compiuta e persistente. La compiutezza è imparentata con l’area semantica della perfezione. Inoltre la persistenza dell’“opera”, ove non riconducibile a ragioni ritualistiche, tende a scollarla dalle occasioni della sua produzione e del suo utilizzo immediato. La sua dimensione temporale finisce per collocarla in una specie di museo ove la sua presenza non ha riferimento ad altro che a se stessa. Questa dimensione autonoma richiede una giustificazione concettuale. Una giustificazione non facile, perché l’opera è, per così dire, circondata dal vuoto, sicché l’esperienza estetica che ad essa si riferisce è problematica, fragile in quanto povera di motivazioni. Non è un caso che talvolta la musica strumentale, vertice di questa cultura, abbia suscitato inquietudini o sentimenti di *horror vacui*. Penso ad esempio alle diffidenze espresse da Hegel nei suoi confronti, che trovano riscontro nella sua nota attribuzione ai musicisti della qualifica di “teste vuote”³. E non è un caso che spesso l’estetica musicale, di fronte al compito di giustificare un mondo isolato o povero di relazioni, abbia assunto la configurazione di una teologia negativa. Ha cioè mostrato riluttanza a dire che cosa la musica sia, ma risolutezza nel negare che l’“opera” musicale, in quanto oggetto artistico, sia determinate cose. Di volta in volta ha negato

³ Cfr. G. W. F. Hegel, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1967: 36, 1067.

che sia strumento di comunicazione. Ha negato che sia strumento edonistico. Ha negato che possa essere sussidio alla poesia o all'azione drammatica. Ha negato che possa avere valenze pratiche, utilità o scopo. Anche quando sembra affacciarsi una determinazione positiva, una serie di precisazioni provvede a svuotarla. Per esempio Hausegger, l'*Ästhetiker Bayreuths*, pur individuando nell'espressione l'essenza della musica, doveva subito precisare che quest'arte non è espressione nel senso corrente, non nasce dalle normali motivazioni delle condotte espressive, non è riconducibile a occasioni determinate della vita, ecc.

Come corollario, nel mondo estetico che potremmo definire "cultura dell'opera" emerge un aspetto di rinuncia e di dimenticanza. Nella lettura di testi di estetica musicale, sia classici che meno noti, mi ha sempre colpito l'impiego ricorrente del termine "interno", spesso in contesti costellati di particelle riflessive. Questo indizio terminologico corrisponde ad una diffusa ansia di isolamento. La tradizione estetica ha creduto di identificare i comportamenti musicali, senza riguardo ad altro, con l'"esperienza estetica" della musica, vale a dire con qualcosa di soggettivo, che riguarda solo la sfera interiore, e che pertanto va indagato con strumenti introspettivi. Dunque un'investigazione interna nella quale il rapporto con la musica deve assumere a priori una fisionomia astratta dal contesto. Ma l'aggettivo "interno" e le particelle riflessive alle quali accennavo prima sono anche indice, per così dire, del ritrarsi della musica all'interno dell'opera (o, quel ch'è lo stesso, dell'eliminazione di determinate componenti, della cancellazione del ricordo di altri possibili modi di esistenza, dell'autoesclusione da una serie di dimensioni che pure le sono, o le erano, familiari). In questo senso si potrebbe anche parlare di rimozione o di *damnatio memoriae*. Il movimento di autoesclusione presenta anche un aspetto agonistico. La chiusura della musica in se stessa acquista il significato di un collocarsi oltre, di un emergere, di un superare. Di qui un diffuso senso di preminenza, fatto valere nei confronti di immagini della musica e pratiche musicali antagonistiche. Un elemento competitivo, anzi agonistico non è ignoto ad altre culture musicali, e di certo gli etnomusicologi ne hanno conoscenze più dirette delle mie, ma qui la tensione verso il superlativo si presenta in una varietà di aspetti: non vi è solo un agonismo che tocca il momento esecutivo, vi è anche competizione tra protagonisti, tra indirizzi, competizione tra creatività e risorse, confronto vincente tra sfera estetica e modelli "superati" di cultura musicale.

L'atteggiamento di rimozione cui ho accennato può esser visto nella diffidenza con la quale spesso l'estetica musicale ha presentato le ipotesi circa le origini della musica fiorite negli ultimi decenni del

secolo scorso e nei primi anni del Novecento (Wallaschek, Bücher, Stumpf, Combarieu, ecc.). Certo, quei tentativi talvolta pretendevano di stabilire i primordi della musica con l'evidenza di un dato empirico, e da questo punto di vista la loro ingenuità è palese. Rimane però il fatto che ciascuno di essi illustrava, sia pure unilateralmente, una dimensione fondamentale della musica, e che le diverse ipotesi, nel loro insieme, costituivano una teoria delle radici della musicalità, radici alle quali sono riconducibili, al di là della questione dei primordi, fattori persistenti della realtà musicale. Ma l'estetica ha voluto mettere tra parentesi proprio queste radici, e, in fondo, ha pronunciato su di esse un giudizio di irrilevanza. Si deve riconoscere che tale atteggiamento, per quanto discutibile, non è privo di coerenza allorché si sceglie di ricostruire *dall'interno* la storia dell'estetica musicale, che è una tradizione fatta di esclusioni.

Al contrario, la prospettiva che vorrei accreditare prende le distanze da questa tradizione. Non opera al suo interno, ma la fa oggetto di indagine. Non ne condivide le scelte fondamentali, non è interessata ad una professione di fede in determinati valori, ma si limita a porre il problema della costituzione di un sistema di valori: della costituzione nel duplice senso della genesi e della struttura. Diversa, dunque, per approccio e per oggetto, non è elaborazione estetico-musicale, ma riflessione *sulla* estetica musicale; per segnalare la divergenza sarebbe preferibile parlare di "estetologia della musica". È appunto in una prospettiva estetologica che acquista risalto la sostanziale compattezza dell'estetica musicale, definita attraverso le costanti prima menzionate: "opera" come centro della cultura musicale, ansia di isolamento, senso di preminenza, tratti di agonismo, carattere militante e diffusa conflittualità.

D'altra parte è evidente che l'individuazione di questa entità culturale compatta presuppone il confronto tra la cultura estetica della musica, assunta a campo di indagine nella sua unitarietà, e ciò che resta fuori dei suoi confini: l'isolamento della figura può avvenire solo su uno sfondo. Tale compito conduce inevitabilmente a tematizzare modalità di esistenza della musica diverse dalla condizione dell'"opera" e dei valori collegati. In sostanza, la musicalità come si sviluppa da tutte le sue radici, ed in particolare la varietà degli atteggiamenti e dei comportamenti musicali "oscurati", per così dire, dalla cultura estetica. Se si vuol considerare la cultura estetica una forma di *damnatio memoriae*, di censura o di rimozione, si devono riconoscere i fili della tradizione che vengono recisi, i comportamenti che vengono censurati o rimossi. Se la si vuol considerare un percorso estremamente selettivo, occorre precisare il campo in cui si è operata la selezione di determinati oggetti e condotte. Tanto meno sfocata sarà l'individuazione del campo quanto più precisa

sarà la percezione dello sfondo. E qui l'antropologia può offrire un contributo considerevole. Può documentare in maniera vivida modalità culturali della musica estranee al campo gravitazionale dell'estetica e dell'"opera". Può offrire materia per un esame comparativo, differenziale. Ma la cultura estetica della musica è anche una formazione storica, quindi anche dalla ricerca storiografica ci si potrebbe attendere un contributo per la sua definizione. C'è da dire però che l'immagine storica della musica può anche essere fuorviante in quanto filtrata essa stessa da una lente estetica: in altre parole la rilevanza estetica degli oggetti può aver operato come criterio di selezione storiografica. Perfino nei *Fondamenti di storiografia musicale* di Carl Dahlhaus si legge che oggetto della storia della musica sono delle opere, quindi delle entità dotate di una "presenzialità estetica". Eppure proprio Dahlhaus ha svolto un ruolo di primo piano nell'individuazione e nella definizione del paradigma estetico-musicale. "Paradigma", appunto, secondo una sua definizione mutuata dall'epistemologia contemporanea, cioè insieme omogeneo di forme di trasmissione della cultura e di assunzioni comunemente accettate. Ma preferisco citare le sue parole: "È innegabile che la musica non è sempre stata 'opera' nel senso enfatico dell'espressione. Ma non vi è ragione [...] di tacciare di provincialismo lo storico che, muovendo dall'esperienza della presenzialità estetica delle opere, vi veda un oggetto centrale della storia musicale". Ed ancora: "La tesi del primato dell'evento musicale sull'opera – intesa come massima direttiva della storiografia – presenta alcuni difetti che non è difficile mostrare [...] Non si vede come allo storiografo dell'evento potrebbe mai riuscire di ricostruire un 'avvenimento musicale' del passato in modo così preciso e differenziato che il risultato non contrasti per miseria e squallore con gli esiti dell'analisi dell'opera"⁴. Altrove esclude dall'orizzonte della storia della musica l'esame della *praxis* musicale, limitandone il campo a quella particolare forma di produzione culturale che è la *poiesis*⁵. Ovviamente non può esser questo il modello storiografico di cui l'estetica necessita nello sforzo di precisare i propri confini e di controllare le ipotesi sulla propria genesi. Necessita, al contrario, di una storia in qualche modo nutrita di coscienza antropologica, disposta a tematizzare la cultura musicale nella sua globalità, non polarizzata sul piano della *poiesis* e dei suoi esiti esteticamente rilevanti.

Mi domando inoltre se non sia possibile guardare *con occhio antropologico* non solo a quanto è estraneo alla cultura estetica, e le fa,

⁴ C. Dahlhaus, *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto, 1980: 7.

⁵ *Ibid.*: 5.

per così dire, da sfondo di contrasto, ma alla stessa figura isolata sullo sfondo. Ad una adeguata distanza teorica anche quell'insieme di credenze e di conoscenze che costituisce la "cultura estetica della musica" appare legato ad un insieme di condotte singolari. Si distingue per l'ansia di isolamento, ma di fatto anch'esso ha un'integrazione funzionale nel suo contesto. Altra è l'immagine di sé, altra la realtà in cui è coinvolto. E questa presenta tratti di occasionale aggregazione sociale; implica determinate regole di condotta, con relative sanzioni; implica dei mutamenti nella gerarchia dei valori assunti in altre circostanze; presenta una dimensione pratica, organizzativa e perfino istituzionale. Presenta anche tratti di ritualità: si pensi alla vita concertistica con il corredo dei relativi comportamenti, documentati, tra l'altro, dalle fonti iconografiche.

Ma una problematica così carica di suggestione chiama in causa altre competenze. Essa infatti non è accessibile all'estetica, neppure nell'ambiente teorico dell'estetologia, che può avvertire l'esigenza di aprire la ricerca a questi aspetti, ma non dispone delle risorse per affrontarla. Ciò si deve a limiti intrinseci. Bisogna infatti considerare che la materia prima di cui dispone l'estetologo, o lo storico dell'estetica musicale, è in sostanza un corpus teorico. Cioè solo il sedimentato intellettualizzato di un fenomeno, qualcosa che offre indicazioni fondamentali per la storia delle idee, ma poche informazioni circa la totalità di cui questa è emanazione. La tradizione estetica è documentata sostanzialmente da testi filosofici o letterari, quindi da un insieme di scritti che presentano solo i riflessi sulla coscienza di eventi e situazioni "estetiche" nella forma di concetti, più raramente di emozioni. Per di più il loro orizzonte è costituito da due elementi riduttivi della realtà musicale: da una parte l'"opera" – o le opere –, dall'altra una dimensione parziale del loro correlato soggettivo, l'"esperienza estetica", che è cosa ben diversa dall'esperienza musicale nel significato lato delle sue attribuzioni. Se i portatori di esteticità musicale sono soggetti coinvolti, attraverso i loro comportamenti, in un contesto musicale più ampio del circolo oggetto estetico-esperienza estetica, la spinta astrattiva delle loro credenze fa sì che la verbalizzazione dei vissuti – o la verbalizzazione di contenuti a questi indirettamente collegati, fino al livello più sofisticatamente concettualizzato, l'elaborazione estetico-filosofica – elida la componente legata alla *praxis*.

Concludo con queste osservazioni: osservazioni che parlano di inadeguatezze, di limiti severi, ma anche di esigenze, e quindi di aperture e prospettive. Le ipotesi illustrate rappresentano solo un modo di interrogare la tradizione estetico-musicale, e fanno riferimento non ad una disciplina nel senso corrente del termine, ma solo ad una problematica (tra l'altro, ad uno stadio di elaborazione

tutt'altro che avanzato). Ed in una condizione così fluida l'interesse per il lavoro che si svolge in altri settori della ricerca musicologica è sostenuto da motivazioni particolarmente forti.

François Lissarrague

Il mio campo di studi – l'antropologia e l'iconografia del mondo greco antico – non è del tutto estraneo alle problematiche trattate in queste pagine e i nostri metodi sono molto simili. Nella storia degli studi classici, l'antropologia è stata introdotta, per lo meno in Francia, a partire dallo studio dell'antica Grecia; le opere di Louis Gernet, molto legato a Marcel Mauss e alla sociologia fondata da Durkheim, hanno permesso di studiare i Greci sotto una luce nuova e le moderne ricerche di J. P. Vernant e dei suoi allievi mostrano la grande fecondità dell'antropologia storica del mondo greco¹. Per questo motivo, mi sento perfettamente a mio agio tra antropologi e storici, pur concordando pienamente con Roberto Leydi sul fatto che le etichette servono soprattutto al Ministero.

Lo studio dei mondi dell'antichità pone all'antropologo un problema fondamentale: questi mondi ci sono, come dice Moses Finley², "irrimediabilmente estranei"; non abbiamo la possibilità di recarci sul campo per osservare una società particolare e definire i nostri interrogativi via via che la ricerca procede. Il nostro campo si trova nelle biblioteche, nei musei, negli scavi archeologici; noi studiamo delle società scomparse basandoci su corpus di documenti finiti. Di conseguenza, il modo di procedere degli antropologi consiste nell'interrogare questi documenti – testi, oggetti, monumenti – nell'ottica della cultura che li ha prodotti e non dal punto di vista moderno, nel portarne alla luce i valori costitutivi all'interno del modello di pensiero al quale appartengono. In sostanza, nel ricreare dei contesti partendo da informazioni frammentarie e lacunose; non nell'isolare ogni singolo oggetto – tragedia, statua o tempio, per esempio – per farne il sostegno dei nostri valori estetici, ma nel ricollocare ogni fenomeno nella società e nel momento storico che gli è proprio.

È evidente che questo modo di procedere non è molto lontano da quello dei musicologi che, nell'analizzare un documento musicale, cercano di restituirne il contesto sociale, estetico e religioso che permette di comprenderlo meglio.

¹ Su questa tradizione, cfr. R. Di Donato, *Per una antropologia storica del mondo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

² M. Finley, *Aspects of Antiquity*, 2^a ed., Penguin Books, 1977. Queste parole costituiscono il titolo dell'Introduzione, "Desperately Foreign".

Per entrare nel merito degli argomenti di cui mi occupo direttamente nelle mie ricerche iconografiche, vorrei fare qualche osservazione sui rapporti tra l'immagine e l'antropologia da una parte, e l'immagine e la musica dall'altra.

Semplificando, possiamo dire che l'immagine è contemporaneamente uno strumento d'analisi e un oggetto di studio. Non mi dilungherò su questo primo e pur essenziale aspetto, che è stato al centro di un lungo ed importante dibattito sull'antropologia visiva³, ancora aperto tra gli antropologi. La macchina da presa permette di registrare i fatti e apporta un supplemento descrittivo alle note dell'osservatore; allo stesso tempo, però, la sua presenza interferisce con ciò che registra e ne trasforma parzialmente la natura. Questo però è vero per qualsiasi tipo d'osservazione e gli antropologi che lavorano sul campo sono perfettamente consapevoli che la loro presenza non può essere neutra e che ogni ricerca costruisce il proprio oggetto, nell'antropologia come in altre discipline⁴. Il bellissimo film di Renato Morelli⁵ dimostra che la difficoltà non è insormontabile, purché se ne sia chiaramente consci e si tenga conto di tutti gli effetti indotti dalle riprese.

Parallelamente a queste immagini, prodotte dal ricercatore, esistono delle immagini prodotte dalle culture studiate dai ricercatori stessi. Nel campo della musicologia è sorto un settore specifico, quello dell'iconografia musicale, che ha la propria rivista, *Imago Musicae*; effettivamente, le immagini sono dei documenti preziosi sulla musica, particolarmente dal punto di vista organologico. Per introdurre in un quadro silenzioso la dimensione sonora, i pittori hanno spesso dipinto strumenti musicali, gesti e atteggiamenti propri di un'esecuzione musicale: il canto, l'ascolto, ecc., o anche brani musicali scritti, partiture o libretti d'opera. Altre immagini forniscono elementi sullo statuto della musica, rappresentano eventi musicali, concerti e feste nelle quali la musica riveste una posizione importante e mettono in risalto il ruolo del musicista; in tutti i casi, la lettura dell'immagine rimane a livello puramente iconografico e tiene conto unicamente di ciò che l'immagine mostra, il dettaglio della rappresentazione.

Ma è possibile anche – ricollocando l'immagine e l'oggetto che

³ Si veda fra l'altro il colloquio pubblicato da Claudine de France, "Pour une anthropologie visuelle", *Cahiers de l'Homme*, n.s. 19 (Paris 1979), ed il suo libro *Cinéma et anthropologie*, Paris, Editions de l'EHESS, 1982.

⁴ Su questi problemi cfr. J. M. Adam-M. J. Borel-C. Calame-M. Kilani, *Le discours anthropologique*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

⁵ Si veda il contributo di Renato Morelli in questo volume, che è stato accompagnato durante il convegno dalla proiezione del film *Su concordu*.



FIG. 1.

la veicola nel suo giusto contesto – riflettere sul ruolo di un’immagine in una determinata cultura, sui motivi che hanno portato a produrre quell’immagine in quella data forma. Per fare un esempio, osserviamo una coppa attica del V secolo a.C.⁶ (fig. 1): vi sono cinque personaggi, tre adulti con la barba e due adolescenti. Sulla sinistra, si possono vedere due suonatori di lira e la precisione del disegno permette di studiare lo strumento raffigurato abbastanza dettagliatamente dal punto di vista organologico⁷. Sulla destra, l’adolescente in piedi sembra recitare o leggere il brano presentato dall’uomo seduto su una sedia di fronte a lui. Spesso questa scena viene interpretata come una raffigurazione di ambiente scolastico, con alunni e pedagoghi; essa mostra chiaramente l’importanza della recitazione e della musica nella cultura greca – la *paideia* – e viene spesso riportata nei manuali sulla civiltà dell’antica Grecia. Si noti come il testo arrotolato nelle mani del pedagogo al centro della scena è perfettamente leggibile: è l’inizio di un poema che invoca una Musa “*Moisa moi...*”⁸,

⁶ Berlin, Antikensmuseum, F 2285; attribuita a Douris.

⁷ Si vedano gli studi in corso di Annie Bélis; riassunto in REG 1991: XX.

⁸ L’interpretazione precisa dell’intero testo pone dei problemi filologici che superano i limiti di questo breve intervento. Cfr. F. Lissarrague, *L’immaginario del symposio greco*, Bari, Laterza, 1989.

tuttavia, invece di essere scritto lungo l'asse del rullo, perpendicolarmente ai montanti laterali, è scritto parallelamente ad essi e non è orientato verso gli occhi del pedagogo, bensì verso di noi, che guardiamo la coppa. Questo orientamento del testo corrisponde ad una manipolazione dello spettatore ad opera dell'immagine: noi siamo i destinatari del testo.

Se ricontestualizziamo questa immagine, vediamo che non si tratta di una semplice raffigurazione, ma che essa è collocata su una coppa che veniva usata durante i simposi e che il testo è orientato verso colui che la prende in mano per bere. Il simposio greco è appunto uno dei luoghi dove si cantano le poesie imparate a scuola, il luogo del lirismo per eccellenza⁹. Nell'immagine si notano, sopra ai personaggi, diversi oggetti: alcuni strumenti musicali la cui presenza non ci sorprende affatto – due lire e, sotto al rullo, la custodia di un aulòs –; un paniere, ma anche, alle due estremità, due coppe simili a quella di cui stiamo parlando. Questi due oggetti rimandano al contesto in cui la coppa veniva usata; non hanno niente a che vedere con la scuola ma definiscono il luogo di enunciazione della poesia lirica. L'immagine, quindi, propone qualcosa di più di una scena scolastica, che sarebbe di scarso interesse per il bevitore; evoca, invece, due momenti della cultura musicale greca: l'apprendimento e la recitazione durante i banchetti.

Dal punto di vista antropologico, collocando l'immagine nel suo giusto contesto, vediamo apparire non una riproduzione della realtà, bensì la sua rielaborazione che può essere considerata come un commento che la cultura fa su se stessa. Spingendosi oltre il semplice piano iconografico, al di là della riproduzione di elementi particolari del reale (strumenti, oggetti vari), possiamo cercare di capire come l'immagine diventi spesso un mezzo per modellare i comportamenti che essa mette in scena.

(Traduzione di Elisa Gunnella)

⁹ Cfr. B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bari, Laterza, 1984.

L'antropologia della musica studia il fenomeno sonoro e la sua rappresentazione in rapporto con l'uomo e con la società che li esprimono. Il suo tema di fondo è dunque la realtà umana della musica, il significato che essa ha e ha avuto in quanto strumento ed espressione di cultura. Gli orientamenti e le prospettive attuali della disciplina nell'ambito della ricerca sulle culture musicali di tradizione orale e scritta sono l'oggetto della prima parte di questo volume (saggi e contributi di Bruno Nettl, Anthony Seeger, Franco Alberto Gallo, Iain Fenlon, Roberto Leydi, François Lissarrague, Antonio Serravezza). Nella seconda parte viene presentata la prima raccolta organica di studi sull'area mediterranea, destinati ad esplorare un complesso estremamente variegato e stimolante di realtà culturali, dotate di identità specifiche e insieme connesse da innumerevoli rapporti maturati nel corso della storia, e a proporre una vasta gamma di problematiche che illustrano i molteplici interessi della disciplina (saggi di John Davis, Philip Bohlman, Martin Stokes, Joaquina Labajo Valdés, Marcello Sorce Keller, Francesco Giannattasio, Tullia Magrini, Nico Statti, Placida Staro, Renato Napolitano).

Tullia Magrini insegna Antropologia della musica nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna. È presidente del Comitato Italiano dell'International Council for Traditional Music (Unesco) e dello Study Group on «Musical Anthropology of the Mediterranean» (ICTM). Ha svolto un'intensa attività di ricerca su culture musicali europee ed extraeuropee, realizzando saggi, edizioni discografiche, film, e collaborando con riviste e istituzioni nazionali ed internazionali. Recentemente ha pubblicato i volumi «Canti d'amore e di sdegno» (1986) e «Il Maggio drammatico» (1992).

ISBN 88-15-04320-9



9 788815 043207

L. 30.000 (i.i.)

Biblioteca

prog

UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

H2

70