

3th International Conference on Degrowth for Ecological Sustainability and Social Equity (Venice, 19th-23rd September 2012)

THE GREAT TRANSITION. DEGROWTH AS A PASSAGE OF CIVILIZATION

Sub-Theme: ENVIRONMENT, ECOLOGY AND SUSTAINABILITY

Ws 17. Degrowth and Ecocriticism: an Ecological View on Literature and the Arts

Leonella Grasso Caprioli
Conservatorio di Musica di Vicenza

Ecomusicology: a key to understand human harmony

- Intro

Gli strumenti del realismo scientifico tendono a considerare i problemi dell'ambiente a prescindere dal loro contesto etico, storico e politico di riferimento. Al contrario, le discipline umanistiche, la filosofia, la letteratura, le arti visive, la musica, contribuiscono a sviluppare una conoscenza della natura alternativa a quella proposta dalle scienze naturali e, spesso, sconfinante i limiti imposti dal pensiero razionale e dal metodo empirico. Nuove prospettive d'analisi come l'ecocriticismo, e come altri ambiti emergenti d'indagine ad esso collegati quali l'ecomusicologia, si fondano sul presupposto che i problemi dell'ambiente, seppur analizzabili con il metro dell'indagine scientifica basata su dati concreti e prove evidenti, siano fondamentalmente generati da valori ed elementi di ordine etico, storico, culturale e politico espressi dalla civiltà che, abitandolo, modifica quel dato ambiente.

Sulla base di questi presupposti, la questione della musica sembrerebbe occupare un ruolo potenzialmente cruciale e di grande attualità nel quadro degli studi ecocritici, data la sua diffusione incontenibile in tempi di globalizzazione e consumo sconsiderato. La musica è inoltre uno strumento del conoscere unico nel suo genere per la sua capacità, inafferrabile ed osmotica, di assorbire e riflettere la realtà in cui essa prende forma e di plasmare culturalmente e socialmente gli ambienti in cui viene di fatto fruita.

È una condizione della vita quella di essere immersi in un mondo sonoro: i suoni, prima ancora delle lingue articolate, sono strumenti del comunicare che condividiamo con il resto delle specie animali in natura. L'esperienza sonora è un'esperienza di ricezione, di ascolto, di riconoscimento, di imitazione e produzione, in altre parole, un'esperienza di conoscenza che insegna a connettere tra loro, categorizzandoli, i vari livelli sonori, da quelli biologici (come il respiro, il battito cardiaco), a quelli meccanici (il ticchettio dell'orologio, lo stridio d'una frenata sull'asfalto), fino a quelli intenzionalmente comunicativi (un grido, una lingua, una composizione). L'idea di musica affonda le proprie radici nel senso del *suono musicale*, nel suo riconoscimento in mezzo alla moltitudine dei suoni che affollano le nostre giornate. Tre sono, fondamentalmente, le tematiche più generali implicate dall'idea di musica, di cui è opportuno ritornare sempre a discutere alla luce di nuove visuali d'analisi: a) la questione culturale, o meglio, la distinzione tra musica quale forma tecnicamente modellata, prodotto specifico d'una cultura, e attitudine musicale quale espressione particolarmente viscerale e connaturata alla specie umana; b) la questione artistica, ovvero, il fatto che la musica intesa come forma estetica sia in occidente un elemento cruciale del rapporto con essa, cui si collega la costante dell'attribuzione d'un giudizio di valore; c) la questione dell'autonomia della musica (intesa più come atto che come oggetto e, quindi, concettualmente scindibile dall'uso che se ne fa), ovvero, della sua supposta originale indipendenza da vincoli di scopo sociale, religioso, commerciale etc.. Quest'ultimo punto soprattutto, concetto

intimamente romantico, è particolarmente controverso ed inconciliabile con i precedenti, tuttavia esso è anche profondamente radicato nell'opinione comune a dispetto della sua irriducibilità nei confronti di qualsiasi discorso sociologico sulla questione musicale.

Indubbiamente l'esperienza musicale è e produce cultura, ma il punto è che per operare in tal senso l'attività musicale si denota come a sua volta il prodotto specifico d'una identità culturale. In quanto produzione culturale, essa viene necessariamente caratterizzata da una funzione (da uno scopo d'utilità per il singolo e per la collettività): essendo poi tale scopo valido dal punto di vista del successo comunicativo solo quando lo è in due sensi, dai musicisti agli ascoltatori (e viceversa), il discorso slitta inevitabilmente sull'aspetto della produzione simbolica e della creatività artistica, particolarmente complesso in ambito musicale perché uno degli elementi distintivi di tale modalità espressiva, concepita ed attuata da simili avendo come destinatari propri simili, consiste proprio nella possibilità che i suoi prodotti vengano radicalmente dislocati ed astratti dal proprio contesto di appartenenza per essere fruiti da ascoltatori-consumatori con aspettative inesauribilmente disuguali. Tale inquadramento, che vede dispiegarsi il dibattito intorno alla musica sostanzialmente acquisendone in principio la valenza di arte, oltre che di disciplina, risale alle origini del pensiero classico ed ha caratterizzato, fino in tempi relativamente recenti, l'intera storia del pensiero occidentale.

L'obiettivo del presente intervento è quello di determinare prima di tutto la presenza attuale della neo-disciplina dell'ecomusicologia nel quadro internazionale degli studi di settore, mettendone in evidenza gli indirizzi prevalenti che, al momento, paiono manifestare un'accentuata tendenza etnomusicologica e sociologica. Secondariamente, si intende richiamare l'attenzione sull'opportunità di intensificare anche la prospettiva storico-filosofica che affronti il pensiero prodotto in occidente riguardo la ricerca di un fondamento naturale della musica, la cui tradizione va fatta risalire alla teoria sugli armonici di Pitagora (VI a.C.). In tal senso, al fine di potersi avvalere d'una chiave di lettura del complesso rapporto uomo-natura in occidente, si propone di iniziare a porre i fondamenti formali di un percorso interdisciplinare ed ecocritico applicato intenzionalmente alla musica eurocolta, quale espressione più che tipica d'una civiltà tesa a liberare la propria immaginazione artistica in conformità al progresso del proprio sapere scientifico.

- campo disciplinare

Dal punto di vista della produzione artistica, la relazione tra suono ed ambiente ha rappresentato uno dei maggiori centri di attenzione della musica contemporanea di estrazione colta, come testimonia l'opera di autori quali John Cage, Oliver Messiaen, Bernie Krause, Brian Eno, Louis Andriessen, François Mâche - per citare solo alcuni tra i maggiormente noti - interessati ad attingere creativamente all'immenso patrimonio sonoro 'extramusicale' rappresentato dai suoni del mondo naturale ed urbanizzato. Sul versante della riflessione teorica, allo sviluppo generale dei *soundstudies* ha contribuito in maniera fondamentale il lavoro sul concetto di 'paesaggio sonoro' svolto fin dagli anni Settanta da R. Murray Schafer e collaboratori che, unendo visione artistica a *cultural studies*, sociologia, scienze cognitive, filosofia, antropologia e musicologia si sono posti l'obiettivo di indagare la vasta questione dell'impatto della presenza acustica nella vita dell'uomo (Schafer 1977, Bull 2003).

In musicologia, l'interesse per un approccio responsabilmente 'eco' aveva iniziato a manifestarsi a partire dagli anni Settanta in coincidenza con l'interesse per gli studi sull'ambiente da parte delle scienze naturali e sociali, senza tuttavia fare mai presa veramente negli ambienti accademici. Di 'ecomusicology' come ambito disciplinare autonomo ed attivo si è finalmente iniziato a discutere con continuità solo intorno al 2000, soprattutto nelle università Nord Americane e Scandinave, rifacendosi per la sua definitiva messa a punto alle teorie olistiche di antropologia musicale proposte da Charles Seeger, e alla più recente filosofia dell'ecologia profonda di Arne Næss che pone l'accento sull'interrelazione vitale tra tutti gli organismi biologici e culturali di un medesimo ambiente (Allen 2012, Harley 1996).

L'ecomusicologia, attualmente considerata un *hot-topic* a livello mondiale (Rehding 2002: 305) si è quindi sviluppata a partire dagli Usa, dove ha trovato sostegno e riconoscimento nei circoli musicologici istituzionali. Prima di tutto, la SEM (Society for Ethnomusicology) ha dedicato a questo nuovo tema due convegni annuali (2007 e 2010), inoltre l'*American Musicological Society* (AMS), indubbiamente l'associazione

musicologica più importante a livello mondiale, ha fondato nel 2007 al proprio interno un *Ecocriticism Study Group* (ESG) che promuove convegni (il primo nel 2011), mantiene un forum attivo, una bibliografia aggiornata e offre la consultazione di una serie di articoli di genere postati nel proprio sito <http://www.ams-esg.org>. Alcuni dei temi trattati in questi studi toccano la questione della localizzazione territoriale dell'ambiente e quale influenza abbia sulla musica, l'impatto forestale dovuto all'impiego di legni pregiati nella costruzione degli strumenti musicali, la simbologia di *gender* applicata alle composizioni musicali ispirate alla contemplazione di paesaggi naturali iconici, o altri temi più tradizionali come lo studio del canto degli uccelli, o l'analisi fenomenologica della musica pastorale nelle epoche più svariate. L'approccio va da quello storico all'interesse per la musica popolare, includendo i *cross-cultural studies*, gli *opera studies*, e la teoria musicale (Allen 2011).

Inoltre, volendo allargare la prospettiva di campo dell'ecomusicologia, vi si fanno afferire la zoomusicologia e la biomusicologia, scienze che studiano l'ambiente sonoro prodotto dai non-umani anche dal punto di vista delle interrelazioni con lo sviluppo della musica. La biomusicologia si fonda sullo scambio interdisciplinare tra studiosi di scienze cognitive, neurologi, antropologi, pedagogisti, biologi e artisti, la zoomusicologia studia la comunicazione sonora fra animali in prospettiva estetica, mentre l'ecologia acustica, che indaga il cosiddetto 'paesaggio sonoro', è l'ambito di maggiore collaborazione fra diversi approcci scientifici, umanistici e artistici (Taarasti 2002, Martinelli 2008, Allen 2011, Gray 2011). In ambito europeo, gli studi di zoomusicologia in chiave semiotica promossi da Dario Martinelli dell'Università di Oslo, e quelli su significato musicale ed 'ascolto ecologico' dell'inglese Clarke si segnalano come alcuni fra i contributi recenti più originali di tipo ecomusicologico a livello internazionale.

Ampi settori della Musicologia presentano per attitudine una lunga tradizione di derivazione metodologica dagli studi letterari, maggiormente intensificatasi in tempi recenti di postmodernismo con il rinvio ai *gender studies*, e in particolare a quelli in chiave femminista (Abbate 2002). Attualmente, i punti di riferimento dell'ecomusicologia sono non a caso l'ecocriticismo e il criticismo ecologico, in ciò distinguendosi dalla 'musicologia ecocritica' che è normalmente più allacciata alle scienze empiriche come acustica, cognitivismo e neurofisiologia. L'ecomusicologia quindi, estrema novità di indirizzo nell'ampia area musicologica, si va sempre più formando secondo una tendenza tipicamente poststrutturalista: suoi elementi distintivi sono l'ampiezza del campo, la frammentazione, l'eterogeneità, e più in generale un approccio fortemente interdisciplinare che le dovrebbero permettere di guardare all'insegnamento dell'ecocriticismo letterario anche nel senso di un approccio politicamente impegnato, oltre che critico (Harley 1996, Colimberti 2004, Allen 2011).

- criticità

Ciò in termini di intenzioni perché, a fronte dell'esistenza di un antico quanto smisurato fronte di interesse verso la relazione suono/ambiente in occidente, fondamento teorico-filosofico del senso stesso di 'musica' fin dalla classicità, la neo-sottodisciplina dell'ecomusicologia parrebbe ancora in cerca di un suo definitivo statuto. Rispetto alla produzione scientifica sedicente 'ecomusicologica' fin qui concepita, piuttosto limitata a voler ben vedere, si evidenziano alcuni aspetti di indeterminatezza condivisi per certi versi con la più matura esperienza dell'ecocriticismo, nel cui solco l'ecomusicologia si intende inserire.

A questo proposito, Buell fa notare come la definizione di ecocritismo più citata sia anche quella più generica di Cheryll Glotfelty: *the study of the relationship between literature and the physical environment*. Tale cautela deriva, secondo Nirmal Selvamony, dal fatto che gli *ecocritics are not agreed on what constitutes the basic principle in ecocriticism, whether it is bios, or nature or environment or place or earth or land. Since there is no consensus, there is no common definition*, e secondo Ursula Heise, da una tendenza a perdere in specificità per voler aggregare in sé numerosi punti di vista: *ecocriticism has imposed itself as convenient shorthand for what some critics prefer to call environmental criticism, [or] literary-environmental studies, [or] literary ecology, [or] literary environmentalism, [or] green cultural studies* (cit. in Buell 2011: 88). Inoltre, secondo l'opinione di Harley espressa con largo anticipo quasi vent'anni fa, un dilemma per l'ecomusicologia intesa come scienza postmoderna consiste proprio nella sua vocazione alla frammentarietà che andrebbe ad impedire una visione integrata

dell'insieme, viceversa, quanto mai necessaria data la natura complessa dell'oggetto studiato: *What the postmodern, "critical" approaches often miss is the vital connection of music to its sound material; what they often ignore is the sonorous presence of music in the world that makes music a part of the human environment* (Harley 1996:1).

Come mette in evidenza lo stesso Aaron Allen, presidente dell'ESG ed ecomusicologo statunitense di punta, la definizione di approccio ecomusicologico solleva il problema di situarlo con precisione rispetto a tutti quei contributi che, seppur non ancora nominati come ecomusicologici, si riallacciano ad una tradizione profondamente radicata nell'occidente di visione naturale dell'espressione artistica (Allen 2011). Il problema è stato messo in evidenza ancora da Buell che, nell'ambito più generale dell'ecocriticismo, punta il dito contro l'impedimento posto dalla deriva poststrutturalista che utilizza come un proclama l'approccio biologico per legittimare ideologicamente studi tipicamente storici e culturali (Heise 2006). L'osservazione di Munk: *Critics and scholars who want to investigate the way ecologies—physical, perceptual, imagined—shape dramatic forms stand at the edge of a vast, open field of histories to be rewritten, styles to rediscuss, contexts to perceive* (cit. in May 2007) è particolarmente vera anche nel caso specifico della musica e del confronto con la sua complessa ed antica tradizione teorica, storica e comunicativa.

Secondo Latouche i due aspetti complementari della ragione rappresentati nel mito della progenie di Minerva in *Logos* (il numero) e *Phronesis* (il senno), hanno progressivamente perduto in occidente la loro simmetria a partire dal pensiero del XVI secolo che, attribuendo una supremazia al raziocinio calcolatore e formale ha gradualmente disappreso la prudenza. Il malessere dell'occidente deriva da questa incapacità di comprendere il mondo se non riducendolo a calcolo (economico), dispositivo di per sé inadatto ad afferrarne il senso se sprovvisto della mediazione della saggezza. L'errore va fatto risalire al Rinascimento e alla sua rappresentazione della cultura classica, non alla filosofia grecolatina, né al mondo medioevale (Latouche 1999, 2005). Nella convinzione che i codici mentali si sviluppino in stretta relazione a precedenti codici organici, e che la comprensione della vita non possa trascurare l'intendimento dei suoi codici, risuona dalla biosemiotica (innovativo campo disciplinare che studia i sistemi segnici di comunicazione di ogni forma di vita ed espressione a partire dal codice organico di funzionamento cellulare fino agli artefatti come il linguaggio ed il pensiero simbolico) l'eco di un accorato appello: *bisogna che l'uomo, al più presto — dati i rischi (per la semiosi e per la vita) inerenti all'attuale situazione storica — da animale razionale diventi animale ragionevole* (Petrilli 2003: 153). Anche i fronti più avanzati della biologia paiono oggi riverberare la memoria di un antico pensiero mediterraneo.

- la chiave occidentale

Nel quadro generale, quindi, di oggettivo ritardo con cui gli studi ecocritici prendono piede in ambito accademico rispetto ad analoghi nuovi approcci di studio nati a partire dai movimenti sociali tra Sessanta e Settanta, l'ecomusicologia si evidenzia per aver sofferto di un'accresciuta difficoltà nel doversi collocare chiaramente rispetto ad una lunga tradizione di approccio ecocentrico all'introspezione del fenomeno musicale. Inoltre, nella tradizione d'arte occidentale è particolarmente difficile individuare e stabilire le connessioni tra musica e ambiente sonoro per via di una pervadenza ed abbondanza di storia, di varietà di trasmissione, di una cultura musicale autoreferenziale sviluppatasi nel tempo all'insegna del progresso, specificamente concentrata - a differenza di altre civiltà musicali - sui presupposti di distinzione fra ciò che è musicale (ovvero culturale) e ciò che non lo è all'interno di un ecoambiente sonoro. In particolare, la questione tutta occidentale dell'altezza intonata dei suoni e relativi intervalli, intorno alla quale ha ruotato per secoli l'intera idea di musica eurocolta tesa esteticamente ad esprimere in teoria e in pratica il principio che solo ciò che è precisamente intonato è musicale, mentre tutto il resto è rumore (Harley, 1996). Il concetto di intonazione esatta (e cioè di suono a frequenza ciclica periodica regolare, in grado di generare una serie semplice di armonici che ne caratterizzano il timbro, ovvero microsuoni simultanei superiori disposti secondo altezze progredienti verso l'acuto ad intervalli fra loro proporzionati) ha portato con sé l'intenso dibattito, trasversale a tutte le epoche della modernità, sul rapporto tra artificiale e naturale, imitazione ed addomesticamento.

Da qui la maggiore sensibilità dimostrata dagli etnomusicologi per l'ecomusicologia, sia perché possono rivolgersi ad ambiti meno problematizzati dalla storia, affrontando

ricerche su musiche etniche che sono espressione di civiltà assai più incorrotte dell'occidente nel loro rapporto con la natura, sia perché, essendo metodologicamente più vicini dei musicologi alla prospettiva della sociologia musicale, si occupano in tempi recenti anche di manifestazioni contemporanee *popular*, a prescindere dall'espressione d'un apprezzamento sul valore artistico-musicale perché valutate ultra-esteticamente nella loro dimensione di comportamenti socio-culturali propri di un ambiente urbanizzato.

In occidente, speculazione scientifica e musicale si compenetrano fin da lontano: sul piano dell'osservazione oggettiva, intesa quale ricerca d'un fondamento fisico naturale delle relazioni ordinate fra i suoni, si muovono scienziati e teorici della musica a partire da Pitagora. Arte dell'organizzazione dei suoni, la musica è linguaggio formale incorporeo che si sostanzia nella propria dimensione fisica di materiale acustico: tale doppia valenza l'ha resa un ponte ideale tra osservazione scientifica e speculazione teorica, laboratorio tra i più attrezzati ove poter formulare ragionamenti e teorie sui modi del conoscere il mondo. Nelle teorie pitagoriche legate agli esperimenti sul monocordo, si mette a punto la base della scienza naturale, fondata sul convincimento che la percezione sensoriale risponda essa stessa a leggi proprie della natura esprimibili matematicamente. Dalle risoluzioni di Zarlino (fine 1500), l'occidente arriverà a giustificare la forzatura del temperamento equabile, per ottenerne in cambio la possibilità di sviluppo esponenziale di forme e varietà d'organici compositivi. Rameau (1722) 'riscoprirà' il fondamento naturale della musica in senso europeo, in cui melodia ed armonia non sono che la trasfigurazione operata dall'arte della materia acustica intrinseca ai suoni intonati, per rivelarlo ad una nuova civiltà illuminata e avida di autoaffermazioni ed evidenze empiriche. Lo scienziato von Helmholtz (1863) rinnoverà con le sue scoperte, secondo prospettive fino allora sconosciute, lo stretto nesso fra stimolo acustico e sua percezione. Tale testimone verrà poi raccolto e sviluppato da Stumpf (1890), a sostegno estetologico delle sue fondamentali teorie sulla psicologia del suono.

L'armonicistica, le cui basi d'evidenza empirica sono impressionanti per abbondanza fenomenica, ma che a partire dal Seicento inesorabilmente scivola verso le soglie più marginali e ignorate del pensiero scientifico, presuppone che se la fisica e la psiche, rispettivamente quantità e qualità, sono reversibili e esprimibili attraverso i numeri, esiste *un legame ambivalente ed indissolubile tra il mondo "esterno" e quello "interno", tra il numero e il valore, tra la dimensione fisica e quella psichica della realtà*. (Kayser cit. in Fondi 2000: 65). Alla corrente del 'pitagorismo armonicale' si ascrivono scienziati come Copernico, Keplero e Leibniz. In particolare Keplero che, nell'*Harmonices mundi libri V* (1619), mirando ad unire i fondamenti musicali, geometrici, architettonici, psicologici, astronomici e metafisici arriva a formulare la 'terza legge' che permetterà a Newton di sviluppare le tesi sulla gravitazione. A partire dall'opera di ricostruzione filologica della sterminata letteratura sugli ipertoni armonici secondo gli epigoni di Pitagora, svolta dal filologo Albert F. von Thimus, si sviluppa nel Novecento l'opera del musicista Hans Kayser, allievo di Humperdinck e Schoenberg, fortemente ispirato dal simbolismo junghiano, che sviluppa matematicamente il *lambdoma* pitagorico trovando ulteriori connessioni tra le leggi acustiche basate sul fenomeno degli armonici e quelle della cristallografia e della quantistica (Riedweg 2007).

Il sistema tonale della musica occidentale, impianto espressivo di un'arte che prende l'abbrivio da tale fermento intellettuale originariamente teso ad un'armonica consonanza/risonanza dell'uomo con l'universo, viene formulato in teoria ed applicato nella pratica e corre parallelo al pensiero scientifico della propria civiltà, impregnandone la cultura, la mentalità e l'atteggiamento, sicuramente dei musicisti, ma altrettanto profondamente del popolo degli ascoltatori, acculturati ed educati a riconoscere uditivamente le leve del sistema in maniera tanto competente quanto inconsapevole. La musica occidentale diventa un giardino, curato da addetti tanto esperti da modellarne il principio vitale di natura coltivando ogni singola pianta, per quanto piccola, secondo un progetto unitario (ed armonico) di drammatizzazione sonora dello spazio abitato.

- relazione suono/spazio

Un presupposto dell'ecomusicologia dovrebbe consistere nell'inquadrare la manifestazione musicale, all'atto della sua produzione (funzionalizzazione) e all'atto della sua fruizione (rifunzionalizzazione), nel proprio spazio di appartenenza contingente. La materia non è concepibile al di fuori delle categorie di spazio e tempo che includono i

concetti di forma, proporzione, misura: elementi che dalla musica, linguaggio che presiede all'immateriale, travasano nella tangibilità dell'artefatto. Le entità fisiche di spazio e suono si saldano nella dimensione del sensibile, laddove l'organizzazione dei segnali acustici è arte del disegno nella temporalità, mentre la progettazione dei luoghi e degli strumenti è arte del disegno nello spazio. L'elemento incorporeo del sonoro, privo di diaframmi, è in grado di rendere qualsiasi spazio, anche quello aperto, uno spazio avvolgente. La visione lineare e frontale di cui siamo dotati (e cui ci ha abituato il teatro, perpetuata dal cinema, dalla televisione, dallo schermo del computer, celebrata durante la lettura di un libro), non ha corrispondenza nella percezione auditiva che è tridimensionale, pervasiva e persuasiva. Il sonoro si plasma nello spazio entro il quale siamo fisicamente collocati, suono e risonanza ci prendono di fronte, da sopra, alle spalle, e ad essi ci apriamo in attesa del loro penetrante abbraccio. La comprensione dello spazio circostante è sintetizzata nella capacità dell'ascolto: si conosce un determinato spazio, e se ne ha esperienza in senso ancestrale, perché se ne avverte il palpitare del suono che lo abita. L'interazione del suono con l'ambiente, e la capacità del primo di definire il secondo, dovrebbe diventare il presupposto programmatico della ricerca ecomusicologica.

La musica non solo occupa lo spazio abitato, ma è essa stessa uno spazio con valenza metaforica di movimento (sensazione di moto, partenza, arrivo, ritorno). La virtualità dello spazio sonoro non lo rende meno reale di quello ambientale: da qui la proposta di Clarke che insiste nell'evidenziare la prospettiva dell'ecologia percettiva applicata all'ambito musicale per mettere in luce *the relationship between a perceiver and its environment* (2005: 5). La connessione intima e a priori esistente tra spazio e suono, architettura e musica, può essere ripensata come virtualizzazione degli spazi sociali e naturali: *Part of what makes perceptual ecology so attractive is that it dramatically expands the range of experiences thought to play a role in the perception and interpretation of music ... Treating music as a virtual environment has the potential to inform ecomusicological studies of how music negotiates the conceptual and material nexus where nature and culture meet. ... music has been caught in a continuous cycle of displacement and re-placement for as long as its history can be reconstructed. Music may even work to transform concrete places into more abstract spaces* (Watkins 2011: 407-8). La connessione tra spazio e suono percorre fin dall'antichità il pensiero filosofico occidentale. Secondo i neoplatonici, la confluenza delle arti che modellano tali dimensioni del sensibile, architettura e musica, rappresenta un principio organico ed unificante della vitalità universale, oltre che una forma di potere sul mondo. Secondo i neopitagorici, tale rapporto è matematico e viene a fondersi virtualmente nei concetti di equilibrio e proporzione come elementi di una ratio incorruttibile (che, nel contesto della interpretazione vitruviana dello spazio architettonico, significherà in seguito anche autorappresentazione). In tale visione cosmologica, ove ordine è bellezza, risiede il presupposto ideale dell'armonia, principio musicale occidentale co-essenziale a quello di consonanza che trova consistenza nel paradigma visivo, e che è anche progetto sociale e politico di conciliazione e di concordia umana.

La questione del suono intonato come elemento connotante la dimensione musicale in ambito occidentale si connette al principio della *tetraktys* pitagorica, chiave segreta di lettura del cosmo coincidente con la relazione numerica che lega le consonanze perfette di ottava, quarta e quinta fra loro in rapporto di 1:2:3:4, come da sezioni del monocordo che le produce acusticamente. La teoria viene ripresa nella tradizione pitagorica platonizzante, attraversa tutto il Medioevo, fino a rivivere nella peculiare rivisitazione che ne dà il Rinascimento. L'aspetto geometrico e la speculazione aritmetica all'interno della musica trovano poi ampio sviluppo nella teoria delle proporzioni da cui trae spunto il sistema tonale su cui si edifica l'intera produzione della musica barocca, classica e romantica. Il profilo lineare e spiccato d'una melodia in movimento da grado preciso a grado preciso secondo intervalli regolari e funzionalmente direzionati, produce nella modalità d'ascolto un comportamento indotto, tipico della cultura occidentale, consistente in una ricorrente fusione inconsapevole dei sensi della vista e dell'udito: *non vi è solo l'intervallo intellettualizzato nel rapporto numerico, ma l'intervallo concretamente percepito che in nessun caso viene colto come un rapporto tra due numeri, ma piuttosto come una distanza tra due punti, forse anche come un vuoto tra essi; oppure*

come un segmento che li collega o li separa. L'intervallo concretamente percepito è poi – come del resto la percezione in genere – ricco di immaginazione (Piana 2008: 17).

L'astrattezza della teoria si incontra con l'esattezza della percezione liberando l'immaginazione secondo una cifra occidentale, cioè lucidamente razionalizzante e interessata alla sofisticazione del talento musicale (un'inclinazione naturale che va coltivata). Essa trova in sé la propria ragion d'essere secondo la natura fisica delle leggi acustiche che regolano gli armonici dei suoni intonati, ad esclusione dell'universo sonoro del mondo naturale popolato di ritmi sconvolgenti dal metro irregolare, ma soprattutto di rumori non intonati dal timbro sfuocato e dallo spettro armonico complesso e indecifrabile, mancanti di punti di partenza e d'arrivo perché improduttivi d'intervalli regolari. Questi ultimi, riconosciuti durante l'ascolto e solennizzati nella performance e nell'atto creativo, permettono di tracciare linee con la mente e disegnare contorni favolosi alle forme immateriali del suono. All'interno di tale sistema artificiale, si è sviluppato il nostro senso di musica intesa come strumento di comprensione del sensibile, di arte come cultura, di arte come cura, stimolo e consolazione dell'uomo civilizzato.

Un intero mondo di musica come figura e come narrazione va in pezzi, rovinosamente e per moto proprio, alle soglie del Novecento: la crisi del sistema tonale, del temperamento e della scala eptafonica che vi sono collegati, porterà alla ricerca di nuovi linguaggi musicali sperimentali, ma soprattutto ad una riappropriazione di tutti i suoni del mondo verso i quali la cultura occidentale aveva volto per secoli uno sguardo di estetico disincanto.

- ecocritica dell'artefatto musicale

Se l'ecomusicologia si pone l'obiettivo di contribuire ad amplificare nell'uomo incivile la sensibilità ecologica, ci parrebbe opportuno che essa affronti il vasto concetto di colonizzazione dell'ambiente, e conseguente sua devastazione, riannodando i capi della storia e ponendo come centrale ed attuale la questione dell'impatto che proprio l'uomo occidentale, il più inquinante di tutti, ha esercitato sulla dimensione sonora dello spazio vitale, e sulla sua radicale estetizzazione. Due domande soprattutto emergono sostanziali: perché la musica occidentale, metafora vivente della mimesi artistica del pensiero razionale, ha fallito nel suo compito di strumento chiave di comprensione del mondo senza riuscire nella sua lunga storia a salvare l'uomo da se stesso? Quando si è consumato il suo fallimento e perché?

Intraprendendo tale percorso, varrebbe tra l'altro la pena di chiedersi fino a che punto lo studio della cultura musicale non si limiti necessariamente all'analisi diacronica e contestualizzata di singoli artefatti. La musica si produce in un atto performativo, essa *takes place* e contribuisce a modificare costantemente ed instabilmente il paesaggio nel quale trova spazio (Grimley, 2011). Gli uomini dipendono, nella propria autoconstruzione culturale e fisica, dall'ambiente naturale col quale entrano in contatto: ogni artefatto che dalla loro immaginazione scaturisce riporta le tracce di questo incontro. L'innovazione tecnologica spinta allo stremo tramuta la natura stessa in un artefatto umano: rispetto ad un'etica ambientalista rigorosa, le due categorie si pongono ad un livello ontologico diverso, in quanto le cose della natura esistono in forma indipendente, mentre gli artefatti umani servono come strumenti del vivere quotidiano subordinatamente al procedere della storia (Keekok 1999).

Lasciando da parte il Novecento d'arte e la sua intensa sperimentazione tesa a superare i limiti imposti dal sistema precedente, va rilevato come il linguaggio storico tonale della civiltà musicale occidentale sia in realtà ben lungi dall'essere archiviato. Al contrario, esso sta più che mai attivamente operando una sua azione di colonizzazione della percezione, nelle maniere le più prosaiche e commerciabili proprie della comunicazione di massa a livello globale. In tale congiuntura la musica, nell'incontro con l'ascoltatore, si presenta come definitivamente oggettificata, e l'essenza dell'artefatto - rispetto all'uso che se ne fa - si rivela incapace di accendere un processo di conoscenza attivo sul piano etico, come la musica in senso classico era invece destinata a fare.

- l'impegno politico

La questione dell'impegno politico è elemento dirimente rispetto allo statuto dell'ecomusicologia in rapporto al resto degli approcci ecointeressati. In effetti, sono gli artisti e gli ecologisti acustici, più dei critici, a porsi sul fronte avanzato dell'attivismo, includendo nei loro interessi di studio e di produzione argomenti quali l'interrelazione dell'uomo con il suono urbano, con l'inquinamento acustico, con le patologie dell'udito.

Ma al di là di ciò, è un fatto che l'artista, nel compiere l'atto creativo e dando vita all'opera, si fa responsabile d'una scelta di tipo politico e di tale responsabilità il critico dovrebbe occuparsi. Sull'annosa questione della riluttanza, viceversa, della musicologia ad assumersi compiti di analisi contenutistica, specialmente politica, hanno dibattuto i musicologi Philip Bohlman, Philip Brett, Nancy Guy, Alex Rehding, etnomusicologi come van Buren, e gli esperti di ecocritica Greg Garrad e Johnatan Bate (Allen 2011: 17). In particolare, Bohlman mette in evidenza come, nonostante gli sforzi di molti, il discorso colto sull'elemento politico in musica difficilmente riesce ad andare oltre il descrittivismo, limitandosi a riflettere di musica e basta (Bohlman 1993). La necessità di impegnarsi direttamente nell'attivismo, con senso pratico, viene inoltre invocata esplicitamente da Rehding che chiede all'ecomusicologia di chiarire al più presto non solo le proprie linee guida, ma anche le proprie inclinazioni politiche (Rehding 2002): *Ecocriticism is sometimes compared to Marxism and feminism, in that both describe fields of inquiry that go beyond the usual academic boundaries and encourage a political commitment* (410, n. 3).

- indirizzi futuri

L'ecomusicologia è invero disciplina troppo giovane per essersi già compiutamente determinata. Nell'articolo di coordinamento del gruppo di ricerca *ESG*, il presidente si sforza di fare il punto della situazione elencando una serie di grandi quesiti aperti, più o meno tutti derivati da una domanda di fondo: *Is musicology part of the problem or part of the solution?* (Allen 2011: 392). Data l'intenzione dichiarata dall'ecomusicologia accademica di preferire l'approccio sociologico al fine di ottenere, pragmaticamente, risultati tangibili nell'opera di difesa dell'ambiente (e dare così segnali chiari circa la propria appartenenza ad un certo tipo di attivismo), l'elenco di Allen risulterebbe forse più completo se accresciuto con ulteriori, irrinunciabili, propositi preliminari intorno ai fenomeni attualissimi dell'inquinamento acustico e della sovraesposizione all'ascolto della musica, responsabili del rilascio d'una impronta sonora tra le più psichicamente devastanti mai conosciute nella storia dell'uomo. Inoltre, in controtendenza, auspichiamo che la visione stimolante di questa nuova disciplina conduca a sviluppare gli studi anche e soprattutto nel senso di un recupero della tradizione teoretico-filosofica ripartendo dalla quale, ecoriticamente, ci si ponga il problema di riflettere sul caso emblematico e vibrante del contributo della musica all'aspirazione di un compimento armonico dell'uomo nel suo habitat.

Venezia, 31 agosto 2012

BIBLIOGRAFIA

- Carolyn Abbate, *Musicologia e gender studies*, in *Enciclopedia della Musica*, vol. 2, Torino, Einaudi 2002, pp. 773-81
- Aaron S. Allen, *Ecocriticism* (s.v.), in *The Grove Dictionary of American Music*, 2nd ed.. Forthcoming
- Philip V. Bohlman, *Musicology as a Political Act*, «Journal of Musicology» 11, 1993, pp. 411–36
- Lawrence Buell, *Ecocriticism: some ethical Trends*, «Qui parle, Critical Humanities and Social Science» 19, no. 2, 2011, pp. 87-115
- Michael Bull/Les Back, *The Auditory Culture Reader*, Berg, Oxford 2003 (trad. it., Franco Fabbri, *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto*, Il Saggiatore, 2008)
- Eric F. Clarke, *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, NY, Oxford University Press, 2005
- Antonello Colimberti (a cura di), *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma, Donzelli 2004
- *Ecocriticism Study Group of the American Musicological Society* (www.ams-esg.org)
- Veit Erlmann, *Reason and Resonance*, NY, Zone Books 2010
- Roberto Fondi, *Armonistica: un ponte di collegamento tra la natura e la psiche, sponde complementari della realtà*, «Il Divano Morfologico / Magazine of Morphology», n° 3, 2000, pp. 59-89
- Greg Garrard, *Ecocriticism, New Critical Idiom*, New York, Routledge 2004
- Patricia M. Gray/B. Krause/J. Atema/R. Payne/C. Krumhansl/L. Baptista, *Biology and Music. The Music of Nature and the Nature of Music*, «Science» 291, no. 5501, January 5 2001, pp. 52-54
- Ursula K. Heise, *Greening English: Recent Introductions to Ecocriticism*, «Contemporary Literature» 47, no.2, 2006, pp. 289-98
- Maria Harley, *Notes on Music Ecology: As a New Research Paradigm*, 1996 (http://wfae.proscenia.net/library/articles/harly_paradigm.pdf)
- *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 64, No. 2, 2011
- Hans Kayser, *Akróasis. Die Lehre von der Harmonik der Welt*, Basel, Schwabe & Co. 1946
- Keekok Lee, *The Natural and the Artefactual: The Implications of Deep Science and Deep Technology for Environmental Philosophy*, Boston, Lexington Books 1999
- Mauri Kaipainen, *Arguments for Ecomusicology*, in P. Pykkänen/P. Pylkkö (eds.), *New Directions in Cognitive Science. Helsinki: Proceedings of the International Symposium, Saariselkä, 4-9 August 1995*
- *Landscape and Environment Programme of the Arts and Humanities Research Council* (www.landscape.ac.uk)
- Serge Latouche, *Le défi de Minerve, Rationalité occidentale et raison méditerranéenne*, 1999 (*La sfida di Minerva*, Torino, Bollati Boringhieri 2000)
- _____, *L'invention de l'économie*, 2005 (*L'invenzione dell'economia*, Torino, Bollati Boringhieri 2010)
- Dario Martinelli, *Introduction (To the Issue and to Zoomusicology)*, «Trans cultural Music Review» 12, 2008 (<http://www.sibetrans.com/trans/a93/introduction-to-the-issue-and-to-zoomusicology>)
- Theresa J. May, *Beyond Bambi: Toward a Dangerous Ecocriticism in Theatre Studies*, «Theatre Topics» 17, no. 2, 2007, pp.95-110
- Giovanni Piana, *Un percorso attraverso i problemi della filosofia della musica*, 2008 (http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/component/docman/cat_view/69-filosofia-della-musica)
- Augusto Ponzio/Susan Petrilli, *Semioetica*, Roma, Meltemi 2003
- Christoph Riedweg, *Pythagoras : Leben, Lehre, Nachwirkung, eine Einführung*, München, C.H. Beck, 2002 (*Pitagora: vita, dottrina e influenza*, Vita e pensiero 2007)
- Alexander Rehding, *Eco-musicology*, «Journal of the Royal Musical Association» 127, no. 2, 2002, pp. 305-20
- _____/Suzannah Clark (eds.), *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press 2001
- David Rothenberg/Marta Ulvaeus (eds.), *The Book of Music and Nature: An Anthology of Sounds, Words, Thoughts*, Middletown, Wesleyan University Press 2001
- R. Murray Schafer, *The Soundscape: our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester. Destiny 1993
- Eero Tarasti, *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*, Berlin-NY, de Gruyter 2002