

f r o n e s i s

FILOSOFIA ♦ LETTERATURA ♦ ARTE

anno 10 numero 20 luglio-dicembre 2014

«Tres sorores, filias Phronesis, fabulosa
gentium finxit antiquitas, Philologiam,
Philosophiam et Philocaliam.»

Johannes Saresberiensis, *Metalogicus*, IV, 3.

*Il paradigma del dono nella musica.
Organizzazione, composizione, filosofia **

di ROSARIO DIANA, AGOSTINO DI SCIPIO,
LUIGI MARIA SICCA e GIANCARLO TURACCIO

«Ma il *potlâc* non è solo annientamento di risorse e omaggio sacrificale agli dèi: è anche dono di beni ad altri capi e a membri autorevoli della tribù e di altre tribù; un dono che è affermazione, misura e gara di potenza (più si dona e più si è potenti) e genera affiliazioni, alleanze, legami sociali. Questa "lotta di ricchezza", come la chiama Mauss, ha regole ben definite che si condensano nelle "tre obbligazioni" interconnesse: *obbligo di dare, di ricevere e di ricambiare.*»

* Il testo che qui si presenta è il risultato parziale di un gruppo di lavoro che riunisce al proprio interno differenti competenze e sensibilità (il paragrafo 1, steso da Luigi Maria Sicca, ne enumera i componenti e ne definisce gli elementi caratterizzanti). Il paradigma del dono applicato alla musica (un tema condiviso da tutti nei suoi fondamenti generali) è stato oggetto di una ricerca intra- e interdisciplinare durata un anno e confluita dapprima in un convegno-concerto e poi in un libro (*I linguaggi dell'organizzare. Musica e testo tra dono e disinteresse*, a cura di L.M. Sicca, Napoli, Editoriale Scientifica, 2013, nel quale tutti i contributi, qui riproposti in una stesura ridotta, compaiono nella loro versione integrale) alla cui stesura hanno collaborato - con esiti diversi e talvolta persino divergenti - tutti i membri del gruppo. Del primo paragrafo abbiamo già detto. Il secondo si deve ad Agostino Di Scipio, il terzo a Giancarlo Turaccio, il quarto a Rosario Diana.

1. *La prospettiva degli studi organizzativi e di economia della conoscenza*

È cambiata nel frattempo anche la cultura manageriale che - rispetto al razionalismo positivista di partenza (ancora oggi prevalente nella mainstream dell'economia neoclassica) - ha proposto [...] l'adozione della nozione di impresa come sistema, che da H. Simon in poi, è norma quasi evolutiva (la razionalità soddisfacente), diversa da quella della massima efficienza calcolabile. [Fino a rimettere] al centro del sistema produttivo le persone, perché solo la loro presenza attiva permette di gestire senza eccessivi danni la condizione permanente di instabilità, che è diventata la condizione operativa di tutti i giorni e di tutti gli operatori.¹

La centralità delle persone, anche come risorse (risorse umane), proposta da uno studioso del calibro di Enzo Rullani, attento interprete delle più evolute posizioni di Economia della Conoscenza da oltre trent'anni, è fondamento alla riflessione sui nessi tra musica, dono e disinteresse, così come vissuta in una recente esperienza di coordinamento di un gruppo di ricerca interdisciplinare teso a comprendere i sentieri per leggere l'attuale scenario economico oltre il paradigma dominante di impianto capitalista, tanto in crisi, quanto, come si dirà, terribilmente e inesorabilmente giovane.

1.1. *La domanda di ricerca*

Il gruppo di lavoro si è formato nel corso dell'a.a. 2010-2011 intorno a due ordini di interrogativi iniziali:²

1.1.a) il recente dibattito internazionale intorno alla disarmante crisi nei sistemi di crescita (economica e non), cui associare la caducità di consolida-

ti saperi che fino a pochi anni orsono avevano orientato le certezze delle economie occidentali, può essere arricchito da categorie come "dono e disinteresse" (almeno apparentemente), tetragone al modello di creazione di valore del tradizionale capitalismo industriale.³

I.I.b) in che modo i linguaggi dell'organizzare⁴ possono essere arricchiti dall'analisi testuale della musica le cui radici, ancorate alla costante dialettica tra le polarità di dono e disinteresse, affondano in tradizioni di pensiero e di azione pre-capitalistiche? In altri termini, i linguaggi della musica, luogo d'incontro tra dono, interesse e (non) disinteresse dei compositori (che scrivono), degli interpreti (che leggono) e di un pubblico (in ascolto) possono contribuire a creare valore aggiunto con nuovi apporti di conoscenza alle dinamiche dell'azione organizzativa, fino ad essere fonte dei saperi economico-manageriali?⁵

1.2. Il gruppo

L'eterogeneità delle persone, attori organizzativi della ricerca, è la principale risorsa nel processo donativo tra aree disciplinari: dalle neuroscienze alla filosofia, dalla musica all'economia, dalla fisica alla storia, alla letteratura.

Il contributo di Umberto Di Porzio⁶ al gruppo di ricerca si è focalizzato su alcuni concetti basilari di neurobiologia del suono e del linguaggio consentendoci di apprendere elementi fondamentali sulla funzione dell'udito, quale senso a partire dal quale avviare la riflessione su musica, dono e disinteresse. La focalizzazione sulle basi neurobiologiche della musica e del linguaggio ha evidenziato i circuiti nervosi per la produzione dei suoni, e quelli che permettono di recepire ed analizzare i suoni percepiti attraverso l'orecchio, localizzarli e memorizzarli/ricordarli nel corso dell'evoluzione delle specie, in particolare nell'uomo e negli uccelli. Il ruolo di Rosario Diana si è incentrato sulla sua riflessione sul *plusvalore donativo* nel lavoro di un solista nella forma concerto. Diana ha partecipato al lavoro di gruppo attraverso la prospettiva della filosofia, allo scopo di mettere in evidenza come la categoria del dono, maturata in contesti teorici che vanno dall'etnologia, all'antropologia, alla sociologia, possa assurgere a cardine teorico e chiave di lettura per leggere l'esperienza di un solista in concerto, che è anche attore,

ovvero interprete, traduttore che ruba la scena a chi scrive musica; a chi scrive, per traslato, senso e azione. Il contributo di Agostino Di Scipio ha aperto la prospettiva del suono come dono *non* disinteressato, lanciando una serie di "spunti per una biopolitica della musica". Nel suo contributo vengono evidenziate alcune delle odierne condizioni materiali e cognitive dell'*ek-sistere* della musica da non intendere mai come qualcosa di dato come azione specifica delineata *ex ante*, quanto piuttosto come *azione* e *mediazione*. Un'altra prospettiva che ha integrato la nostra ricerca e è stata quella di Mariella De Simone,⁷ che ha gettato un ponte sulla Musa munifica: dal divino dono dell'aedo alla retorica del musicista-benefattore. Chiara Mallozzi, Lorenzo Pone e Bernardo Maria Sannino sono intervenuti con un testo che è partitura, quindi organizzazione, materiale di ricerca con un proprio linguaggio che, come ogni linguaggio esprime propri caratteri idiosincratici. Il percorso di scrittura dei tre compositori è stato coordinato da Giancarlo Turaccio, che ha offerto anche una serie di riflessioni per una poetica dell'ascolto, a partire dall'atto donativo del compositore.

1.3. Dono dei musicisti e loro potenzialità deliberante per "fare impresa"

Cosa tiene insieme approcci teorici tra loro così differenti? La risposta risiede nell'avvicinamento tra interdisciplinarietà (concetto spesso abusato in non pochi contesti accademici) e imitazione. Nella nostra esperienza, alla stregua dell'imitazione, l'interdisciplinarietà *accade* (proprio come *accadimento* nelle esperienze ad elevato contenuto estetico e percettivo) attraverso la pratica dello stare insieme, anche fisicamente, attraverso lo scambio sensoriale interno ai gruppi di lavoro costituiti da individui le cui categorie ontologiche e basi epistemologiche sono più o meno lontane. Il principale meccanismo di coordinamento per la risoluzione delle interdipendenze tra ambiti teorici è rintracciabile, nella nostra esperienza, in un accadimento (che è atteggiamento della mente) molto antico: *mimesis* (dal greco: *mimesis*), ovvero imitazione della realtà e della natura.⁸ È la disponibilità mimetica, seguita da una apertura alla elaborazione della mimèsi, in nome della costante circolazione del "senso del dono", che ha consentito a noi studiosi provenienti da differenti contesti di stare insieme e di apprendere reciprocamente. Rispetto alla venatura platonica fondata sulla *riproduzione delle ri-*

produzioni in cui l'oggetto è passivamente ombra, i musicisti presenti nel gruppo si allontanano dal modello ed esprimono una *potenzialità deliberante*, strategica nel generare un salto di qualità nei nostri processi di apprendimento.⁹ Questo approccio ha dato alla nostra attività di ricerca il connotato di impresa, da *impresum*, participio passato di *impredere*: ovvero, prendere su di sé. Quindi prefiggersi, che nel mondo antico ha a che fare con il riconoscimento di un precetto che è anche intento morale e quindi norma. Abbiamo fatto impresa, abbiamo lasciato aperto un contenitore di esperienze, che processano apprendimento, per generare nuove esperienze. Fino a mettere in circolazione saperi eterogenei che possono stare insieme, e confrontarsi, e crescere attraverso una *capacità riproduttiva*, che è *mimesis*, fonte di pensiero critico. *Mimesis*, dunque, come apprendimento, sospensione del giudizio da parte di ciascun ricercatore che sa di non potere entrare fino in fondo nel linguaggio dell'altro; eppure di potere imparare lo stesso qualcosa, semplicemente *facendo*. Stando là. Ascoltando, *operando*: ogni attività umana, nel mondo antico come nella contemporaneità, è opera. *Erga* erano le opere realizzate per la società e per la difesa, attraverso *téchne*: pensare a come si fa, a come si opera. *Ergon*, attraverso la tecnica, assurge a virtù (*aretè*): frutto di cultura o di natura. Possibile futuro della ricerca: scientifica, e sociale, e umanistica. O, per riprendere una dizione ben nota a chi si occupa di apprendimento organizzativo, imparare-facendo, *learning by doing*. È, questo, parte del manifesto che guida noi di *punto org*.

1.3.1. Ripetizione, decision making e decisioni nel gruppo di lavoro

Quanto fin qua illustrato offre una cornice al dibattito che coinvolge gli studi di organizzazione, interessati alla comprensione dei processi di *decision making*, tra razionalità assoluta, razionalità limitata e intuizione. Imparando a *stare nella crisi*. Il riconoscimento del valore attribuito all'approccio riproduttivo (e più in generale alla tradizione del pensiero precapitalistico, come chiave per leggere il collasso di un paradigma ancora in piedi, non si sa per quanto) trova terreno fertile più di recente, nel modo di analizzare i processi decisionali, oltre la razionalità assoluta di matrice neoclassica. Mettere in campo categorie alternative alla razionalità assoluta non è certo una novità. Né si può ancora evocare una portata innovativa di un dibattito

che da oltre quarant'anni coinvolge la comunità degli studiosi di scienze umane e sociali, dove il pensiero economico ha certamente una posizione di primo piano.

Guardando all'azione del nostro gruppo di lavoro e riflettendo, anche *ex post*, sulla centralità della potenzialità deliberante dei musicisti come persone e risorse umane strategiche, la stessa compresenza paritaria, intorno allo stesso tavolo, di studiosi afferenti a categorie di ricerca che nulla sembrerebbero avere in comune, assume di fatto il connotato di punta dell'*iceberg* di un più articolato *excursus* che trova spazio in contesti di ricerca internazionali sin dalla metà degli anni Settanta, con una crescente attenzione assegnata ai saperi umanistici e alle esperienze emozionali e sensoriali nella messa a fuoco dei meccanismi che orientano i processi di *decision making*.¹⁰ In questa cornice, il nostro percorso di apprendimento si iscrive nel solco di quelle posizioni ipotizzate come ideali da uno studioso di Harvard come Mintzberg,¹¹ laddove assegnava un ruolo paritario a entrambi gli emisferi del sistema nervoso centrale, destro e sinistro, per la corretta costruzione dei processi decisionali. Approccio che si può liberamente associare ad un altro movimento che ha interessato gli studi economici, con l'assegnazione, nel 1978, del premio Nobel per l'economia a Herbert Simon "per le sue pionieristiche ricerche sul processo decisionale nelle organizzazioni economiche". Un contributo che, irrompendo nella tradizione del pensiero economico neoclassico, introduce il concetto di razionalità limitata (*bounded rationality*), centrale per lo sviluppo del pensiero e dell'azione guidata da limiti cognitivi e da un ammontare finito di risorse in presenza di costi associati a contratti incompleti.¹²

1.3.2. Artefatto, ars e factum

Lungo la parabola del concetto di razionalità assoluta di matrice neoclassica, il nostro gruppo si è ritrovato, nello sviluppo della ricerca, al cospetto di un'altra parola chiave: artefatto, effetto dell'arte, da associare alla comprensione dei processi di *decision making*.

Arte (*ars*) è innanzitutto uno stato della mente che incontra i mezzi (*factum*) allo scopo di realizzare azioni che nella loro concretezza generano altre azioni. "Fatto" è dunque ciò che risulta dalla *messa in opera* di ciò che

chiamiamo "arte", perché idoneo a cambiare la percezione delle cose e loro rappresentazione. Gli artefatti sono dunque oggetti *latu sensu*. Dicono molto delle caratteristiche degli attori organizzativi e dei loro *modi* di agire. Negli studi organizzativi gli artefatti, essendo espressione di *un modo*, sono strumento, ma anche progetto, scopo e, di conseguenza, cambiamento interiore, attraverso una relazione con i cinque sensi. Da cui la costruzione di senso (*sensemaking*) e l'equivalenza tra processi mentali e sociali dell'organizzare (*organizing*) e processi cognitivi di creazione di senso.¹³ Gli artefatti possono incidere insomma sui ciò che gli economisti chiamano di *decision making* attraverso l'impatto sul sistema sensoriale. Mentre vi è un'ampia letteratura di matrice antropologico-organizzativa che si interessa al ruolo di vista, tatto, olfatto e gusto, va evidenziato come (nonostante una altrettanto ampia letteratura di psico-acustica) l'attenzione al ruolo dell'udito nei processi di *decision making* meriti ulteriori investimenti di ricerca, specie sul versante della verifica empirica, attraverso la tecnologia. Anch'essa parola composta: *téchne* nel mondo antico è arte e *lógos*, da *léghen*, che significa narrare, scegliere. Discorso sull'arte, da ricollegare alla natura degli artefatti, che consente di mettere l'accento sul *come* si giunge ad un risultato, pensare a come si fa, a come si opera. Generando una dialettica tra strumento e pensiero, fino all'azione, alla creazione di un ambiente: luogo fisico, di azione, di lavoro, *habitat*, ma anche spazio mentale, culturale, in cui conoscenze e tecniche possono interagire per creare nuovi (o semplicemente altri) modi di creazione di valore, rispetto a quelli caratteristici di un capitalismo in crisi strutturale.

1.4. Conclusioni

In questo contributo si è evidenziata la prospettiva degli studi organizzativi e dell'economia della conoscenza sui nessi tra musica, dono e disinteresse, attraverso un recente percorso di ricerca. Si è in particolare richiamata l'attenzione sulla centralità, nell'odierno capitalismo industriale, delle persone, in quanto risorse (umane) strategiche per gestire la condizione permanente di instabilità. La generica dizione "persone" (come anche la meno generica: "risorse umane") è stata tematizzata nella figura del musicista, nella triplice versione di ricercatore, compositore e interprete. Questi,

grazie alla propria potenzialità deliberante, ha dimostrato di essere in grado di scongelare risorse ibernate negli schemi di relazione tradizionale, essendo in grado di mobilitare categorie altrimenti non attive. Il gruppo di ricerca centrato sui musicisti, in altri termini, come microcosmo di più ampie comunità di azione, scientifica, ma anche sociale ed economica, entro cui possono emergere modi di stare insieme (*ergo*, modelli organizzativi) alternativi a quelli consegnati, al mondo contemporaneo, da Novecento: il capitalismo puro da un lato e il socialismo reale dall'altro. Due modi, in crisi strutturale, attraverso la *ek-sistenza*, della musica, da attivare (*à la Weick*), nell'azione e relazione con l'ambiente.

2. Evento vs Oggetto. Nota sulla dimensione relazionale del suono

Usando in maniera propria il sostantivo "musica", non indichiamo qualcosa che è dato come una sostanza, come cosa prontamente tangibile, preesistente e perdurante, o come ambito d'azione avente confini e modalità predeterminate. Indichiamo invece una qualità, non come qualità di un oggetto, ma come qualità di un processo, di un accadimento, una qualità che si rivela in ciò che si va facendo e che vien-fuori mentre ha luogo, nel tempo, il tentativo di farla venir-fuori. Ogni prassi creativa originale si svolge, in misura non trascurabile, come incessante ricerca e sperimentazione dei mezzi, come costante elaborazione degli strumenti di lavoro da utilizzare in quel tentativo. Si tratta della ricerca di un coefficiente di libertà d'azione, condizione necessaria affinché si dia anche libertà d'espressione. Gli esiti vanno compresi come *exempla* di costruzione libera e consapevole: prima di essere questione di esperienza estetica, il punto decisivo è l'apertura di un potenziale d'azione nel suono, e la sua relazione in rapporto al contesto. Una seria *coscienza dei mezzi* è dunque indispensabile per sviluppare anche la necessaria *coscienza dei materiali* e dei linguaggi, specie nelle condizioni odierne del fare musica. Alla questione metafisica ed essenzialistica "cos'è la musica?" va preferita la più pragmatica e decisiva "quando c'è musica?": quando si danno le condizioni di un fare che possa dirsi fare musica e non altro? a quali condizioni vi è esperienza di musica e non d'altro?

Ciò naturalmente pone la questione dei dispositivi culturali e cognitivi, storicamente determinati, agenti nell'esperienza della musica. Indichiamo

come *biopolitica della musica* la dinamica di potere e conoscenza attiva nell'esperienza viva del suono come base culturale (materiale e ideologica) della musica:¹⁴ per sapere come vive la musica (o anche solo una musica) occorre vedere quale sia la comprensione del suono che la alimenta, quali dispositivi cognitivi costruiscono quella certa comprensione, quella certa relazione vissuta col suono. Va detto, prima di fare alcune osservazioni in proposito, che ogni forma di esperienza musicale coltivata con cura e attenzione serba elementi di sensibilità unici nel contesto socioculturale. Parliamo di elementi radicati nella struttura uditivo-ecologica della percezione, sui quali torneremo più avanti, e che però da tempo si vanno alienando dal sapere dei musicisti stessi, oltre che dal saper-ascoltare di chi ascolta, sia a causa di un malinteso spirito di conservazione di eredità storico-musicali pensate come reperti o beni archeologico-culturali, sia a causa del consumo massificato (e globalizzato) nel quadro di produzione pancapitalistico odierno. A che prezzo la musica diventa *bene di consumo*? A che prezzo diventa *bene culturale* o anche *bene comune*?

Viviamo da decenni dentro una particolare *ideologia del suono*, basata soprattutto su un certo modo di intendere la tecnologia e le tecno-scienze in rapporto alle dinamiche sociali e culturali. In base a processi storici su cui non possiamo soffermarci, e che attraversano tutto il Novecento, il diffondersi dei mezzi di trasmissione e di registrazione (prima meccanici ed elettromeccanici, poi magnetici, poi numerici, infine anche telematici) ha fatto del suono qualcosa che, sottratto alle contingenze di spazio e tempo, viene percepito e vissuto sempre più diffusamente come *oggetto*, cosa misurabile, sempre disponibile, perdurante, circolabile. Ciò ha indotto la capacità cognitiva di scollegare il suono dal tempo e dal luogo del suo reale accadimento.¹⁵

Lo sviluppo delle tecniche di registrazione e riproduzione del suono ha avuto, nella storia della musica, ragioni e caratteristiche liberanti e propizie, analogamente all'impatto epocale che le tecnologie moderne hanno avuto sulle arti del Novecento - si pensi al ruolo centrale dedicato alla fotografia e al cinema nel noto saggio di Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936).¹⁶ La registrazione del suono ha aperto ambiti di studio, di conoscenza e di sperimentazione artistica di rilievo storico (per esempio le avanguardie elettroniche, le musiche elettroacustiche, ecc.). Ma ha anche collocato il suono nella logica di uno *scambio-di-equivalenti* facendone materia di contrattazione commerciale, fino ad assolutizzarsi in una

sorta di pensiero unico o di dimensione unica della cognizione del suono nel mondo contemporaneo. Sottratto all'evenienza del tempo, alla tridimensionalità dello spazio, alla semantica dei luoghi, il suono è preso in dispositivi culturali che ne permettono un'estrema disponibilità alla manipolazione creativa, ma che ne determinano anche una quantificazione di valore, una funzionalizzazione dell'uso, una traduzione in merce.¹⁷

All'opposto di questa *reductio ad objectum* sta la consapevolezza che il suono non è *oggetto* ma *evento* d'esperienza (nel doppio senso del genitivo: di cui si fa esperienza ma anche frutto di essa). Questa consapevolezza, caratteristica non solo di prospettive artistico-tecnologiche risultanti in esiti che non sono "tecnicamente riproducibili",¹⁸ ma anche di forme sempre più diffuse di coscienza sistemica ed ecologica dell'udibile,¹⁹ conosce il suono come presenza effimera, cioè come esito transitorio di molteplici e irriducibili cause meccaniche (oppure elettromeccaniche, anche digitalmente controllate) dissipative di energia e, allo stesso tempo, portatrici di informazione, e dunque anche come medium di soggettivizzazione e di costruzioni simboliche. In breve, in questa prospettiva il suono non è mai un *in sé* ma è sempre *evento di relazione*, traccia di rapporti e interazioni tra forze materiali e tra modalità cognitive. Il suono che giunge alle mie orecchie mi dice della sorgente, della relazione (spaziale, corporale, sociale) di quella sorgente con l'ambiente circostante; mi dice dell'ambiente circostante, e della mia stessa relazione (spaziale, corporale, sociale) con quell'ambiente; mi dice delle mediazioni che attraversa per raggiungermi (ostacoli riflettenti oppure assorbenti), inclusi gli apparati tecnologici che lo canalizzano, e che un certo determinismo tecnologico pretende siano neutri e trasparenti. Ripetiamo: non c'è mai suono in sé, ma sempre suono come evento di relazione.

Ora, se il suono è evento di relazione, è possibile accostarlo allo *scambio asimmetrico di natura simbolica*, cioè al *dono* - che dall'antropologia sappiamo essere appunto *gesto di relazione*.²⁰ Il dono crea, rafforza - o talvolta minaccia - il mutuo riconoscimento, il legame interpersonale, sociale. Chi dona si espone a un rischio, poiché chi riceve potrebbe non corrispondere alla speranza di riconoscimento del donatore; ma in definitiva poi il donatario viene a sua volta coinvolto in un rischio analogo, poiché non accettare o non contraccambiare lo esporrebbe al non riconoscimento, allo scioglimento del legame offertogli. Nel dare al suono l'effimera esistenza che gli compete, ma che così tanto comunica oltre alla sua propria struttura materiale, ha

luogo un analogo gioco di reciprocità, una dinamica che, lungi da ogni gratuità e disinteresse, invoca e convoca nell'altro, senza garanzia di successo, una certa *abilità di responso*, la volontà e la capacità di riconoscere e rispondere, di accogliere (ascoltare) lo sforzo e il lavoro da cui emana il suono, dunque la capacità di comprendere l'impegno e testimoniare il margine di libertà che comporta il dare forma al suono. Ogni prassi creativa che ha cura del proprio generare e dare forma al suono vive di un equilibrio precario e dinamico con le circostanze ambientali e tecniche storicamente date. Essa implica cioè una concreta *responsabilità*. Responsabilità del musicista rispetto a mezzi e risultati del proprio lavoro, certo, e più precisamente rispetto all'equilibrio tra mezzi e fini.²¹ Ma anche responsabilità di ascolto. Se non viene pensato come oggetto, il suono non è del tutto separabile dal soggetto-in-ascolto, il quale a sua volta non è mai del tutto separato da ciò che ascolta: il suono prende forma non solo in chi ha il compito di iniziarlo e di modularlo, ma in chi lo attende o lo accoglie. Essere-in-ascolto ha un suo peculiare "coefficiente di generazione del suono". L'ascoltato modifica l'ascoltatore, e questi a sua volta nell'ascoltare modifica l'ascoltato (echi del principio di indeterminazione di Heisenberg sono sempre in evidenza nell'ecologia della percezione uditiva, ovvero nel vivo dell'esperienza musicale). Ciò accade sia in senso materiale, perché colui che è in-ascolto ha (o meglio è) un corpo e dunque interferisce nella propagazione del suono nell'aria o con la vibrazione della sorgente sonora; ma anche in senso più ampio, altrettanto effettivo ma meno materiale, perché in definitiva sono i processi di significazione e di propriocezione che fanno il suono in chi ascolta. Il suono è sempre "privato" (sempre per-me) e nello stesso momento "comune" (sempre compresente, sempre con-altro). Questa bipolarità - potremmo dire questa dialettica - è un *come and go*, un andirivieni tra sé e altro, e diventa flusso d'interazione tra sé molteplici in equilibrio dinamico.

Certe musiche rendono la responsabilità dell'ascolto molto sensibile: non solo musiche di tradizioni culturali lontane o lontanissime, ma anche musiche che etnograficamente ci sono vicine e che si usa definire "di non facile ascolto", il che in effetti vuol dire che ascoltarle è impegnativo e richiede attenzione particolarmente interessata, dunque maggiore partecipazione e responsabilità. Avvertire la responsabilità può creare disagio, lo sappiamo. Ma in definitiva sta proprio qui una funzione importante delle pratiche artistiche nel contesto sociale: la libertà di azione ed espressione

conquistata dall'artista non è conseguita davvero finché non è assunta su di sé da parte di chi ascolta. L'impegno è reciproco. Non ascoltare assume allora il senso (molto privato, molto politico) di sfuggire ad una responsabilità, di minimizzare i contenuti di esperienza specifici a circostanza cui al massimo possiamo riconoscere un "apprezzamento estetico disinteressato" (Kant), anche se magari siamo (o ci sentiamo) "in ascolto" in altre circostanze della vita civile. Ma una percezione riduzionistica e reificante del suono comporta una *vita musicale* priva del senso che le compete nel contesto delle vicende umane, le nega la funzione, socialmente importante, di una prassi di educazione all'ascolto.²²

Nel dono c'è una dinamica di *agapé* e *philia*: disinteresse per l'oggetto («figuriamoci, è solo un pensiero!», «è il pensiero che conta!») e interesse alla cooperazione («saprai ricambiare», «ci sarà occasione»). E tuttavia esso non è mai davvero gratuito o disinteressato: il suo stabilire o confermare legami si pone come *inter-esse*, come vincolo o legame *tra*. A sua volta il suono circola tra i corpi e diventa *esperienza della non-separatezza dell'essere umano dalle cose e dall'ambiente circostante*: chi ascolta sta dentro l'evento di suono - si potrà dire che ha il suono addosso o dentro, mentre allo stesso tempo gli è all'interno. Il proprio e l'altrui movimento, insieme al movimento della sorgente stessa, lo forma e trasforma, ne modifica l'identità dinamica (il termine musicale è *timbro*).

La precisione, l'efficienza e oggi anche l'ubiquità delle tecnologie di riproduzione del suono ci inducono a stabilire invece una condizione di separatezza, una frontalità dell'oggetto sonoro (*Gegenstand*), una neutralità o secondarietà dello spazio circostante (massima nell'ascolto «in cuffia»²³). Nel trasformare tale contenuto ideologico in seconda natura, il dispositivo implementa e rafforza una deliberata narcosi, un'*anestesia* delle funzioni uditive davvero paradossale in quanto funzionale alla fruizione (o meglio al consumo) musicale. Tuttavia il corpo sa (*sente*) che il suono ci è dentro e intorno, che noi siamo al suo interno, e che ci lega al contesto da cui emana. Il suono flette e riflette, si piega, rimbalza su ogni superficie, attraversa o aggira ogni corpo, va e torna, si disperde nell'aperto, sfiora o penetra ogni barriera tra sorgente e la membrana timpanica. L'orecchio, se non è del tutto perduto, ha questa coscienza ecologica superiore: avverte che nel suono tutto è connesso con tutto, che nulla è esterno o estraneo nel breve tempo della sua presenza. Ecco un altro seme di conoscenza intrinsecamente mu-

sicale che rischia l'estinzione, laddove sarebbe necessario disseminarlo nello scenario culturale odierno... La locuzione "ascolto distaccato" è un ossimoro analogo a "dono disinteressato".

Un apprezzamento disinteressato (Kant) significa una modalità di relazione "irresponsabile". Quando disimpariamo ad ascoltare la presenza *hic-et-nunc* del fenomeno, la traccia udibile delle mediazioni materiali e cognitive, per riprodurre in noi invece il dispositivo che costruisce l'oggetto sonoro, separato, riproducibile, inerte alle mediazioni - quando ciò accade il valore di legame è già svilito e il valore di scambio è già dominante. Nello scambio è l'oggetto che ha valore. Nel dono è invece la relazione tra donatore e donatario, con relativo gesto di fiducia e di condivisione di responsabilità. Fare musica mira sempre alla costruzione di un metter-insieme, di un rapportarsi all'unità vissuta di tempo e luogo. Punta ad una retroazione (*feedback*) da parte di altri esseri umani che condividono lo spazio, e fa propria la risonanza e le riflessioni dello spazio materiale stesso. Fare musica, se non siamo sordi al contesto in cui prende corpo, trasforma lo spazio in luogo.²⁴ Non è necessario, qui, specificare fare musica "dal vivo": fare musica è un processo che accade solo *dal vivo*.

Il piacere di donare sta poi nella speranza che chi riceve saprà e potrà a sua volta donare ad altri, allargando il sodalizio, diffondendo un debito che accomuna, un'inflazione che tiene insieme e costruisce lo stare-insieme.²⁵ Analogamente, l'evento del suono prende un'infinita varietà di forme che esprimono il piacere di esperire tempo e luogo all'interno di quella piccola comunità generata dallo stare insieme-in-ascolto, e che si costituisce in *uditorio*.²⁶

Il suono, non soffocato in oggetto sonoro, è evento insieme individuale e collettivo: non è separabile dagli altri e dall'ambiente circostante, e non è separabile dagli strumenti e dai mezzi grazie ai quali ci viene incontro mentre gli andiamo incontro. Dalle condizioni di comprensione di questo evento, emergono le forme di relazione con l'altro e con l'ambiente che chiamiamo musica.

3. Per una poietica dell'ascolto

Marcel Mauss descrive il dono come «un fatto sociale totale».²⁷

Jean Molino nel delineare il *fatto musicale*, nell'ambito della tripartizione semiologica dell'opera d'arte, definisce la musica «un fatto sociale totale».²⁸

A partire da questa singolare analogia proveremo a sovrapporre il paradigma del *dare, ricevere, ricambiare* teorizzato da Mauss nella teoria del dono,²⁹ con le categorie del livello *poietico, neutro ed estesico* della teoria semiologica di Molino e Jean-Jacques Nattiez.³⁰ In particolare, a partire dalle categorie teorizzate da Mauss, focalizzeremo la nostra attenzione più che altro su quella che potrebbe essere un'*estetica della produzione* in musica, a partire dall'*atto donativo* del compositore che realizza un'opera d'arte (*dare*). Ci concentreremo poi sulla modalità con cui questo oggetto *della creazione* si concretizza in realtà materiale, tale da diventare oggetto di *dono ricevuto (ricevere)*, e sul modo in cui questo dono ricevuto viene fruito dall'ascoltatore, non tanto come aspetto legato alla percezione o al godimento dell'opera in senso tradizionale, quanto piuttosto come ambito riferito ad un ascolto attivo e partecipato che sia volto a *completare e dare senso* all'opera stessa, contribuendo alla definizione di una vera e propria *estetica della ricezione*. In questo faremo risiedere l'atto del *ricambiare* descritto nella teoria del dono.

Il concetto di dono, introdotto con gli studi etnologici nei primi decenni del Novecento, mantiene una grande importanza ancora oggi nell'ambito delle scienze sociali. I suoi confini anzi travalicano queste discipline per investire molti altri ambiti della ricerca scientifica e in qualche modo anche il corrente parallelismo con la musica ne è una chiara testimonianza. Nell'osservare alcuni di questi studi antropologici su modelli di società "altre", Mauss notò come in queste società lo scambio superava gli ambiti della logica utilitaristica e commerciale, per lasciar posto ad una dialettica della reciprocità ascrivibile all'idea di dono. Di qui il paradigma del *dare, ricevere, ricambiare*, che si fonda proprio sulla perfetta interconnessione tra le tre istanze. Questa forma di scambio non genera un obbligo contrattuale. Il dono è libero, esiste un obbligo di ricambiare, ma è un obbligo non sanzionabile, più che altro un dovere morale. L'assenza di vincoli e di imposizione fa sì che il dono si manifesti sempre come una libera scelta. Scelta che però espone al rischio di non essere ricambiati. Questo rischio di fatto genera fiducia fra donatore e donatario e alimenta un rapporto di reciprocità. L'accettazione del dono crea infatti una situazione di asimmetria che di fatto *accende* la relazione. In tal senso il dono non è mai gratuito e, nel creare legami e indurre relazioni, assume una rilevanza non solo economica, ma anche sociale, giuridica, religiosa: il dono genera «un fatto sociale totale».

Senza entrare nel dettaglio della teoria maussiana, sarà bene enfatizzare

- al fine di rendere più chiaro il nostro parallelo con la musica - quelle caratteristiche che rendono il paradigma del dono più vicino ai modelli di produzione e fruizione dell'arte. Potremmo ascrivere a queste categorie i cosiddetti *beni relazionali*, cioè quei beni che generano relazioni che devono essere sempre prodotte e consumate collettivamente. Questi beni non saranno mai fruiti in modo individuale perché traggono origine dalla natura scambievole dei rapporti con l'altro. Ancora, vale la pena di porre l'accento sulla indispensabile interrelazione tra *dare, ricevere e ricambiare* nella tematica del dono e analogamente nelle categorie del fatto musicale. Per esempio l'obbligo della restituzione costituisce un momento essenziale per l'equilibrio delle parti in gioco. Abbiamo visto che c'è libertà nel *ricambiare*. Ma proprio nell'assenza di una garanzia di contraccambio risiede la *scommessa del dono* che poi genera legame.³¹ Se viene a mancare anche solo uno di questi momenti, tutta l'architettura del dono decade. Rispetto alla musica poi, questa terza istanza, l'atto del *ricambiare*, reca i collegamenti più interessanti. Come accennato sopra, faremo coincidere l'atto del *ricambiare* della teoria del dono con il momento della fruizione dell'opera musicale: *l'ascolto attivo* (livello estesico).

Secondo Mauss «la cosa donata non è una cosa inerte».³² Anzi essa è «animata, spesso individualizzata, essa tende a rientrare [...] al suo "focolare d'origine"». L'oggetto donato porta con sé un'anima che rappresenta l'identità del donatore: «lo hau, lo spirito delle cose».³³ Di conseguenza «accettare qualcosa da qualcuno equivale ad accettare qualcosa della sua essenza spirituale, della sua anima [...] perché la cosa stessa ha un'anima, appartiene all'anima».³⁴ Si potrebbero considerare queste stesse affermazioni anche riferite all'ambito musicale, immaginando «la cosa donata» come il nostro ascolto musicale che appunto «non è inerte», anzi «tende a rientrare» all'autore del suo atto poietico (il compositore), che «rappresenta l'identità del donatore». Proprio in questo «rientrare» entra in gioco il ruolo attivo dell'ascoltatore che, nel *rimandare* i contenuti della cosa fruita, li riempie di senso, rendendone possibile il completamento estetico. Questo il suo atto di *ricambiare*.

L'opera musicale infatti, non si caratterizza soltanto per la sua struttura immanente, per le configurazioni del testo musicale o del testo sonoro. Contribuiscono alla determinazione dell'opera anche i processi che ne hanno determinato la genesi (i processi compositivi) e i comportamenti per-

tivi legati alla sfera della fruizione. Come già accennato, sulla scorta della tripartizione semiologica del "fatto musicale" di Molino-Nattiez, potremmo annoverare tre grandi categorie che contribuiscono alla definizione dell'essere di un'opera musicale: la prima è la prassi creativa delineata nell'atto compositivo; la seconda è rappresentata dall'opera nella sua realtà materiale; la terza è legata all'ambito della percezione e pone le basi per un consapevole ascolto musicale. «A queste tre grandi istanze che definiscono la modalità d'esistenza del "fatto musicale totale", si dà il nome di livello *poietico, neutro* (o immanente) ed *estesico*».³⁵

Nel nostro caso, a parte la singolare coincidenza del «fatto sociale totale», connotazione usata sia per il dono che per la musica, la tripartizione semiologica nell'accezione di Molino-Nattiez si rivela utile, perché è efficacemente sovrapponibile al paradigma del dono (*dare, ricevere, ricambiare*). In particolare, le categorie del livello poietico, neutro ed estesico si sostituiscono, ampliandolo significativamente, allo schema classico della comunicazione basato su *emittente, messaggio, ricevente*. Se infatti in questo schema l'emittente invia un messaggio a un destinatario prevedendo un codice almeno parzialmente condiviso dai due soggetti e secondo uno schema unilateralmente direzionato dal soggetto emittente verso il ricevente, nel caso della teoria semiologica di Molino-Nattiez il *messaggio*, ossia l'opera nella sua realtà immanente (il nostro *livello neutro*), diventa oggetto di una doppia soggettività: da parte del compositore con il suo processo *poietico* e dell'ascoltatore attraverso quello *estesico*. L'opera musicale insomma non è «l'intermediario di un processo di "comunicazione" destinato a trasmettere a un uditorio i significati intenzionati di un autore» ma «il risultato di un complesso *processo* di costruzione (il processo poietico)» e al tempo stesso «il punto di partenza di un processo complesso di ricezione (il processo estesico) che ricostruisce il messaggio».³⁶ La vera novità sta appunto nel ruolo dinamico del fruitore-ascoltatore che attivamente ricostruisce e completa il significato dell'opera secondo un suo codice di riferimento. In tal senso il livello *poietico* e quello *estesico* quasi "assorbono" il livello *neutro*, utilizzando per un medesimo impiego, che però non necessariamente obbedisce ad un significato univoco.

Per specificare bene questa sorta di assimilazione del livello neutro al processo poietico e, specularmente, al processo estesico, ci serviremo del paradigma del dono. Infatti anche nella teoria del dono l'atto del *ricevere* sem-

brerebbe essere il frutto dell'azione del donatore nei confronti del donatario. E in un primissimo momento è senz'altro così. Ben presto però questa relazione si attenua e si equilibra in maniera paritetica. Infatti con il gesto del *ricambiare*, l'atto del *ricevere* diventa analogamente il frutto dell'azione del donatario nei confronti del donatore. Ripetendo questo meccanismo in maniera ricorsiva, l'atto del donare e del ricambiare divengono pressoché sovrapponibili e anch'essi finiscono quasi per assorbire l'atto del *ricevere* che si trasforma nella conseguenza dell'azione di una *doppia soggettività* da parte del donatore e del donatario. Quindi questa doppia soggettività mette pressoché sullo stesso piano l'azione del *donatore/compositore* e quella del *donatario/ascoltatore*. In tal modo le due figure quasi coincidono al punto che si potrebbe parlare non più di *donatore* e *donatario*, bensì di *due donatori*. Sottolineare questa corrispondenza fra il *dare* e il *ricambiare*, ci permette di rimarcare l'importanza e la pariteticità del processo estesico rispetto al processo poetico, per la definizione dell'opera musicale. L'ascolto musicale diventerà, come vedremo più avanti, attivo e partecipato e assumerà sempre più l'aspetto di un *atto creativo*. Pur sempre nell'ambito di un'estetica della ricezione, l'*ascolto creativo* si evolverà sempre più in un processo vicino ad una dimensione del *fare* più che del *fruire-ricevere*. In tal senso proprio così come si immaginava il ruolo di *due donatori* nel paradigma del dono, potremmo ammettere una doppia dinamica del processo poetico nella definizione del fatto musicale: la *poietica della creazione* e una nuova *poietica dell'ascolto*; un atto poetico per la composizione dell'opera e un atto poetico per la *composizione dell'ascolto*.

Poietica dell'ascolto quindi, nel senso di un ascolto creativo e consapevole in una dimensione che rimette al centro dell'attenzione il dato percettivo-uditivo.³⁷ Una radicalizzazione dell'ascolto attivo, partecipato, che diventa fattore di completamento indispensabile per un'opera musicale. L'aspetto puramente fisiologico della percezione lascia il posto a un'autonomia dell'ascolto che tira in ballo il background dell'ascoltatore, le sue competenze, la sua sensibilità e che, in relazione a queste, trasforma continuamente ciò che si ascolta, cambiandone la cifra semantica. In tal senso l'evento sonoro diventa adesso origine di una duplice attenzione. Non più una relazione unilaterale che interessa solo il versante del compositore, bensì una corrispondenza biunivoca in cui l'opera musicale è contesa da due direzioni opposte, entrambe portatrici di senso. Da un lato il pensiero creativo del com-

positore (donatore-emittente), dall'altro il ruolo attivo e partecipativo dell'ascoltatore-fruitore (donatario-ricevente). Le due componenti sono entrambe indispensabili per il compimento dell'opera e si influenzano e completano reciprocamente.

Si origina così una vera e propria etica dell'ascolto. Ascolto musicale inteso come processo cognitivo e comunicativo dotato di un proprio statuto ermeneutico e di una propria fenomenologia. Quando si sceglie di ascoltare secondo queste modalità, non si presta semplicemente attenzione al suono limitandosi ad accogliere, bensì si agevola, si sostiene, si rinsalda. Messa da parte la dimensione di un ascolto passivo di mera ricezione, questa nuova prospettiva permea quindi l'ascolto di una forza creatrice inedita, che mette da parte il già noto per aprirsi al nuovo, all'incognito, all'inaudito.

Ma il suono che viene messo in gioco è spesso un suono impalpabile, ai limiti dell'udibile. Infatti il compositore sovente sperimenta zone di suono ai margini del silenzio, costringendo l'ascoltatore a una grande attenzione uditiva, con la finalità di acuirne la sensibilità e scuoterlo dall'indolenza e dalla passività. In questa accezione, e in presenza di regioni sonore liminari, ascoltare significa quindi in primo luogo imparare a fare silenzio. Cioè ad eliminare schemi, condizionamenti, aspettative, azzerando il proprio vissuto e dando spazio all'altro, che necessita di silenzio e di ascolto per ricevere senso. Un'ermeneutica dell'ascolto quindi che presuppone un silenzio interiore che tenda ad accogliere l'altro, per far in modo che l'altro si esprima. Solo in seguito a questo azzeramento, conseguenza di una sorta di ecologia della fruizione, si riuscirà ad immergersi in un ascolto consapevole e responsabile, capace di accogliere l'alterità come una scoperta. In questa attitudine all'ascolto poetico, possiamo ritrovare una vera dimensione del *contro dono*: l'atto del *ricambiare* che dà senso al tutto e crea relazione. Un approccio di questo tipo getta una luce decisamente nuova sul processo comunicativo. Lo schema tradizionale emittente-ricevente è qui completamente ribaltato a favore di una nuova capacità ricettiva di chi ascolta. Colui che tace, mettendosi in ascolto, si fa portatore di senso al pari di chi effettua il discorso.

Il colloquio tende al silenzio, e colui che ascolta è piuttosto colui che tace. Colui che parla riceve il senso da lui, colui che tace è la fonte non contenuta del senso. [...] Colui che parla cala nelle parole il ricordo della sua forza, e cerca forme in cui l'ascoltatore si riveli.³⁸

Questa nuova poietica dell'ascolto permette quindi non più solo al compositore, ma anche all'ascoltatore di sperimentare una dimensione di contatto con il suono del tutto inesplorata: stare nel suono come in un organismo vivente; suono in cui immergersi, suono in cui abbandonarsi, suono in cui perdersi. Così facendo l'ascolto poietico contribuisce a definire ogni volta lo spazio acustico, attento a cogliere anche le sfumature più sottili come se ogni suono avesse un'importanza di per se stesso. Cogliendo ogni evento sonoro attimo dopo attimo, ogni ascoltatore, che di volta in volta si interesserà ad un particolare diverso, concorre a ricostruire in maniera sempre diversa l'immaterialità dell'ambiente sonoro.

Il ruolo e la responsabilità dell'ascolto poietico, in questo senso, divengono un punto di importanza cruciale, sia per cogliere le istanze più generali in fatto di sviluppo sociale dell'ascolto, sia per lo sviluppo e la sopravvivenza stessa di certa musica sperimentale. Tuttavia un simile paradigma dell'ascolto non ha sempre trovato facile riscontro nel corso della storia della musica. Anzi, è come se l'opera d'arte, nella sua evoluzione storico-culturale, avesse di volta in volta velatamente dettato le proprie condotte musicali, nel senso delle modalità di produzione, trasmissione e fruizione della musica. Tornando al parallelismo con il dono, è come se storicamente la stretta relazione e pariteticità fra *dare*, *ricevere* e *ricambiare* non fosse stata sempre del tutto soddisfatta. Il ruolo del compositore (livello poietico), dell'opera-esecuzione (livello neutro) e infine quello dell'ascoltatore (livello estesico), sono stati inquadrati con una luce diversa a seconda di periodi storici, repertori e generi musicali.³⁹ Ed è solo con alcune sperimentazioni nei repertori di certa musica contemporanea degli ultimi cinquant'anni che si è arrivati alla caratterizzazione di una prospettiva di ascolto che qui chiamiamo *poietico*. In questi repertori infatti, il compositore più che un demiurgo assolutista che organizza simboli grafici, diventa un animatore, un soubrette. L'esecutore contribuisce alla composizione dell'opera con le sue scelte e la sua capacità improvvisativa nel cogliere le molteplici possibilità contenute nella pagina. L'ascoltatore, come l'esecutore, in alcuni casi di opere aperte o *happening*, contribuisce fattivamente alla realizzazione del materiale sonoro; in tutti i casi, con il suo ascolto poietico, riempie di senso l'evento sonoro, *completando* idealmente l'opera musicale.

"Completare" significa che il lettore (o colui che ascolta) si spinge oltre il contenuto

manifesto della forma linguistica, e lo sorpassa in direzione di ciò che esso "vuol dire". [...] Solo in questo atto di "completamento" l'opera acquista la sua realtà più specifica. Svanisce allora ogni contrasto fra essere e opinare, ogni contrasto fra ciò che l'artista vuol dire e ciò che ne coglie il "fruitore". I due sono diventati una cosa sola.⁴⁰

In questa prospettiva, come abbiamo spiegato sopra nel parallelismo con il tema del dono, il livello neutro (*ricevere*), viene di fatto assorbito da quello poietico (*dare*) e da quello estesico (*ricambiare*), che diventano entrambi *atti poietici*. L'atto del ricevere diventa azione comune sia del *donatore* (*dare*), che del *donatario* (*ricambiare*). Questo è il senso per cui secondo Gadamer «i due sono diventati una cosa sola»: il donatore/compositore e il donatario/ascoltatore condividono, in un unico, autonomo e reciproco gesto poietico, l'atto del *ricevere*, il nostro livello neutro; in una parola: fanno comune esperienza dell'opera d'arte. Il *mettersi in ascolto* quindi, diventa il vero *dono* in musica e per la musica, perché solo nel silenzio dell'ascolto, un ascolto partecipato e responsabile, si può riempire di senso e idealmente dare vita all'atto creativo del compositore, ricambiando l'atto poietico con un ascolto altrettanto poietico.

4. Breve riflessione sul plusvalore donativo nel lavoro musicale di un solista

La categoria del dono qui utilizzata viene messa a punto in ambito squisitamente etnografico, a partire soprattutto da un importantissimo testo di Marcel Mauss, intitolato *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*. In questo suo lavoro, pubblicato in Francia nell'«Année sociologique» del 1923-24; Mauss focalizza la sua attenzione sul *potlâc*: una forma di scambio, riconducibile alla categoria del dono, in uso principalmente presso alcune tribù indiane del Nord-ovest americano (i Tinglit e gli Haida), ma praticata anche in Melanesia e Papuasiasia. Nelle tribù del Nordamerica e del Nord-est asiatico studiate da Mauss la ricchezza di un capo attesta che egli è favorito dagli «spiriti» e dalla «fortuna».⁴¹ Ma in queste culture "altre" l'accumulazione di beni non si mostra - come potrebbe essere da noi - con la mera esibizione di quanto posseduto, ma attraverso la distruzione e la donazione di beni di ingente valore. «Si uccidono schiavi - scrive Mauss -, si bruciano oli preziosi, si buttano oggetti di rame in mare, si appicca il

fuoco a case principesche, non solo per dare una manifestazione di potenza, di ricchezza e di disinteresse, ma anche per sacrificare agli spiriti e agli dèi». ⁴² Dunque ostentazione attraverso distruzione e culto degli dèi attraverso il sacrificio. Ma il *potlâc* non è solo annientamento di risorse e omaggio sacrificale agli dèi: è anche dono di beni ad altri capi e a membri autorevoli della tribù e di altre tribù; un dono che è affermazione, misura e gara di potenza (più si dona e più si è potenti) e genera affiliazioni, alleanze, legami sociali. Questa «lotta di ricchezza», ⁴³ come la chiama Mauss, ha regole ben definite che si condensano nelle «tre obbligazioni» ⁴⁴ interconnesse: *obbligo di dare, di ricevere e di ricambiare*.

Il testo di Mauss sul dono ha rappresentato il punto di partenza per un gruppo di intellettuali francesi che intorno agli anni Ottanta del secolo scorso ha condiviso un progetto teorico con chiari risvolti anche sul piano della ideazione politica. Mi limito qui a fare i nomi solo di alcuni di questi studiosi, quelli più noti: Alain Caillé, Serge Latouche, Jacques Godbout. Come spesso succede, questi ricercatori si sono raccolti intorno ad una rivista, la «Revue du MAUSS», dove MAUSS, pur alludendo al grande etnologo - che essi riconoscono idealmente come il loro caposcuola -, è in realtà un acronimo: MAUSS sta infatti per *Mouvement anti-utilitariste dans les sciences sociales*.

Ma - domandiamoci - in cosa consiste la specificità del contributo teorico del movimento anti-utilitarista rispetto alla originaria formulazione del dono in Mauss?

In sostanza, Mauss, secondo i teorici del MAUSS, farebbe fatica ad uscire dalla dimensione puramente etnologica riferita alle società primitive: una sorta di «prudenza scientifica» ⁴⁵ lo trattiene dall'estendere il sistema del dono a tutte le società attuali. ⁴⁶ Mauss si ferma all'universalità del dono nelle società arcaiche e non va oltre. Ed è su questo punto che si colloca l'ipotesi formulata da Alain Caillé e Jacques Godbout, secondo la quale il dono non riguarda «soltanto le società arcaiche», ma è operante anche nella «società contemporanea», ⁴⁷ e lo è in maniera strutturale e diffusa, non solo in quelle forme marginali già individuate da Mauss. Dal dono della vita alla circolarità donativa vigente nella famiglia, dall'amicizia ai rapporti di buon vicinato, ogni nostra relazione sociale è pervasa dal dono, ma non solo da questo naturalmente. «Anche il dono - osservano perentoriamente Caillé e Godbout -, come il mercato e lo Stato, [...] costituisce un sistema». ⁴⁸

Abbiamo, dunque, il sistema del mercato, governato dalla reciprocità immediata e dalla utilità; il sistema dello Stato, che, riscuotendo imposte (dunque frutto di imposizione e non di un dono), distribuisce beni e servizi «tra i membri di una società» nel «nome della solidarietà»; ⁴⁹ il sistema del dono, fondato sul ciclo triadico del donare, ricevere, ricambiare, che crea e cementa legami sociali fra gli individui. I primi due, mercato e Stato, operano entro il circuito della socialità secondaria, in cui i ruoli sono «definiti istituzionalmente»; ⁵⁰ il terzo, il dono, entro l'ambito della socialità primaria, che è il luogo in cui si «stringono [...] rapporti interpersonali»: ⁵¹ il suo è il *valore di legame*, distinto da quello *d'uso* e *di scambio*. ⁵² I tre sistemi non sono in conflitto o in competizione, ma sono differenti fra loro e complementari. Noi tutti, nella nostra vita quotidiana, entriamo ed usciamo di continuo da questi sistemi. Siamo nel sistema Stato quando, ad esempio, svolgiamo la nostra funzione di ricercatori in enti pubblici; nel sistema mercato, quando facciamo la spesa dopo il lavoro; nel sistema del dono quando a casa cuciniamo per i nostri cari. Ma attenzione: i sistemi non sono come tre regioni geografiche confinanti ed inerti, possono anche sovrapporsi. Sicché è possibile che in una transazione di tipo utilitaristico o nella erogazione di un servizio pubblico possa germinare una prestazione di carattere donativo. «Le imprese, la pubblica amministrazione o lo Stato [...] - scrivono Caillé e Godbout - vacillerebbero se dei salariati non dessero più di quel che frutta il loro salario, se dei funzionari non dessero prova di un qualche senso del servizio pubblico e se un numero sufficiente di cittadini non fossero pronti a morire per la patria». ⁵³

Propongo qui di denominare tale eccedenza *plusvalore donativo*, aggiungendo, però, subito un'avvertenza di primaria importanza: a differenza di quello marxiano, che si può calcolare, il *plusvalore donativo* c'è, ma - com'è ovvio - non si può computare con precisione, poiché afferisce al sistema del dono, la cui caratteristica principale è proprio quella di lasciare indeterminate le quantità, non per scelta ma per la natura stessa del dono e del circuito che esso genera.

C'è, però, un'altra forma di dono e di *plusvalore donativo*, che si sgancia dal circuito del ricevere e del ricambiare, per assumere i connotati di un'elargizione pura, ma assolutamente preterintenzionale. Ritroviamo questa forma nel «gusto del lavoro ben fatto». ⁵⁴ Vicino parente di quest'ultimo è la passione dell'artista per la propria arte, del compositore per la propria

musica, del solista per la qualità della propria esecuzione. L'“amore” per la propria idea musicale bene espressa sulla pagina della partitura, il desiderio di realizzare un'esecuzione impeccabile, lo sforzo faticoso e spesso sofferto per giungere ad entrambe è un dono di energie e di tempo che il compositore o l'interprete sceglie consapevolmente di fare a se stesso e solo preterintenzionalmente arriva anche all'ascoltatore, che se ne può giovare. Attenzione: qui non si vuole accreditare la figura di un compositore o di un interprete autistico e refrattario ai problemi di comunicazione con il pubblico. Al contrario: è proprio donando il meglio di sé al risultato del proprio lavoro, che il musicista dona al pubblico – senza volerlo (o comunque non collocando questa intenzione al primo posto) – il prodotto compiuto della propria arte.

Ma proviamo a fare un passo avanti. Chiamo i concetti che abbiamo finora analizzato in una situazione propriamente musicale. Quella che sto per proporre è una riflessione sul lavoro e sulla figura del concertista, inteso, però, come “tipo ideale”: ovvero un'immagine mentale – utile come metro per esaminare, comparare e differenziare situazioni reali – che consente nel nostro caso di delineare orizzonti di aspettativa circa tendenze, atteggiamenti e comportamenti professionali specifici.⁵⁵ Naturalmente mi rendo conto che le cose potrebbero andare diversamente nella prassi musicale quotidiana: ma questa possibile divaricazione andrebbe indagata alla luce proprio del “tipo ideale” configurato.

In una sala da concerto un musicista si esibisce da solo. Il solista, fortemente motivato, suona: fa il suo mestiere animato dall'«impulso antiutilitarista» a compiere un «lavoro ben fatto»⁵⁶ e riceve un compenso in danaro per questo. Lo spettatore, parimenti motivato ad ascoltare il programma definito, paga il prezzo di un biglietto d'ingresso.⁵⁷ Apparentemente siamo dinanzi ad un rapporto di scambio commerciale; ci muoviamo, dunque, nel sistema del mercato. A fronte di una quantità di danaro, che proporzionalmente entrerà a costituire una parte del compenso complessivo del musicista, quest'ultimo offre un servizio: consente allo spettatore di provare l'emozione dell'ascolto di musica dal vivo.

Pensiamo a quel gioioso senso di soddisfazione che si prova (non sempre in verità!) quando si lascia un auditorium con la lucida consapevolezza che il valore del danaro speso è di gran lunga inferiore a quello delle emozioni suscitate dall'incontro con il musicista all'opera. Questa esperienza

vissuta è contigua a quella del solista, che, nel preparare il proprio concerto, non avrà di sicuro timbrato il cartellino attestante le ore quotidiane di lavoro, ma avrà piegato il suo corpo, il suo tempo – ragionevolmente oltre un ipotetico orario predefinito – e il suo talento alle esigenze espressive del proprio sé e a quelle della linea interpretativa che avrà voluto seguire. Il tutto – è plausibile presumere – senza preoccuparsi di far corrispondere, secondo un qualsivoglia criterio economico di *equivalenza*, l'entità del cachet alla quantità di lavoro. Prendendosi cura, anzi, prendendo a cuore la sua attività di interprete, il nostro solista fa deragliare un *quantum* considerevole del proprio lavoro dal binario del computo utilitaristico e lo lancia nella dimensione incalcolabile del dono; un dono fatto a se stesso e alla propria arte; un dono – lo ribadisco ancora una volta – che è *preterintenzionale*, poiché il *plusvalore donativo* si accumula non in base ad un intento implicito o manifesto di *dare* graziosamente: il tempo e lo sforzo debordanti – per così dire – sono necessari per un «lavoro ben fatto», per realizzare un prodotto musicale *adeguato* al progetto ermeneutico concepito dal “buon” interprete. Ecco, dunque, due *Erlebnisse*, due esperienze vissute, che tradiscono la loro matrice utilitaristica e, nel contempo, la loro vocazione antiutilitaria e donativa in senso lato: l'impegno professionale del concertista e la sollecitazione emotiva e intellettuale a pagamento dell'ascoltatore.

Per tutta la durata del concerto il *plusvalore donativo* levita inconsapevolmente dall'impegno ascetico preparatorio e dalla concentrazione del solista curvo sul proprio strumento, vince la gravità dell'utile – nel quale è confuso, ma dal quale sa anche distinguersi senza, però, sapersi precisare – e, come per magia, si muove verso gli ascoltatori. Li riempie e li gratifica con il risultato musicale in cui si oggettiva.

Note.

1. E. Rullani, *Postfazione*, in *O l'impresa, o la vita. Storie organizzative. Ed epiche*, a cura di L.M. Sicca, Milano, Egea, 2013.

2. Il gruppo di lavoro si è andato gradualmente strutturando intorno a numerosi percorsi di ricerca,

ampliando i propri confini, accogliendo prospettive disciplinari e nuove proposte di contenuto. Per un approfondimento si rinvia a www.puntoorg.net.

3. Questa iniziale domanda fa riferimento ad un paradigma fondato, sin dalle sue recenti origini, sul concetto di "utilità marginale decrescente", da un lato e su quello di "funzione di produzione" tesa alla massimizzazione dei risultati, con rendimenti di scala crescenti quando la capacità produttiva è sottoutilizzata e decrescenti in prossimità di pieno regime.

4. Cfr. *I linguaggi dell'organizzare. Musica e testo tra dono e disinteresse*, a cura di L.M. Sicca, cit.

5. Cfr. L.M. Sicca, *Alla fonte dei saperi manageriali. Il ruolo della musica nella ricerca per l'innovazione e per la formazione delle risorse umane*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2012.

6. Cnr, Istituto di Genetica e Biofisica "A. Buzzati-Traverso".

7. Cnr, Istituto per la storia del pensiero filosofico e scientifico moderno.

8. Cfr. Platone, *La Repubblica*, Milano, Rizzoli, 2007.

9. Il rischio di avventurarsi in un percorso intradisciplinare, al contempo con ambizioni interdisciplinari, mettendo al centro dei nostri dubbi la musica, ha suscitato l'urgenza epistemologica di un diretto coinvolgimento dei musicisti nel processo di ricerca, dando così risposta ad una duplice istanza: estetica, arricchendo il tavolo di lavoro con la presenza di chi padroneggia la grammatica e la sintassi dell'oggetto di studio; sociale, riconoscendo il musicista come ricercatore, primo anello della filiera di creazione del valore che sa generare conoscenza, quindi tecnica e tecnologia, fino a tradursi in produttività e senso comune, secondo il modello classico delle rivoluzioni scientifiche (cfr. T.S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962).

10. Cfr. M. Marrelli, *Prefazione*, in *O l'impresa, o la vita. Storie organizzative. Ed epiche*, cit.; L.M. Sicca, *Alla fonte dei saperi manageriali. Il ruolo della musica nella ricerca per l'innovazione e per la formazione delle risorse umane*, cit.

11. Cfr. H. Mintzberg, *Strategy Making in Three Modes*, «California Management Review», 1973, 16/2, pp. 44-53; Id., *Planning on the Left Side and Managing on the Right*, «Harvard Business Review», 1976, Jul. 01, pp. 49-58.

12. Cfr. H. Simon, *Administrative Behavior; a Study of Decision-Making Processes in Administrative Organization*, New York, Macmillan Co., 1947.

13. Cfr. K.E. Weick, *Cognitive Processes in Organizations*, in *Research in Organizational Behaviour*, edited by B.M. Staw, Greenwich Connecticut, Jai Press, 1979.

14. Riprendo il termine "biopolitica" nell'accezione che si trova in Giorgio Agamben (cfr. G. Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995; Id., *Mezzi senza fine*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1996) a seguito di Foucault, adattandola al contesto che qui interessa.

15. Il fenomeno è detto *schizofonia*, neologismo apparso inizialmente nel contesto dell'ecologia acustica (cfr. R. Murray-Schafer, *The Tuning of the World*, New York, A. Knopf, 1977, trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi, 1985).

16. In ediz. it. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua-riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 17-56.

17. Di «oggetti sonori» - più precisamente, di «oggetti musicali» - parlava Pierre Schaeffer nel cartesianesimo della sua *musica concreta* (cfr. P. Schaeffer *Traité des Objets Musicaux*, Paris, Éditions du Seuil, 1966). I suoi più vicini esecuti hanno comunque avvalorato da tempo il termine «oggetto sonoro» (cfr. M. Chion, *Guide des objets sonores*, Paris, Buchet/Chastel, 1995). Schaeffer è morto da quasi venti anni: non sappiamo quanto sarebbe sorpreso dal mercato delle "librerie di effetti sonori", dalle "banche di suoni", dall'ubiqua disponibilità di oggetti sonori di cui attualmente si alimenta non solo l'industria musicale, ma il sistema dei media in generale.

18. Mi riferisco a certe "installazioni sonore" (in particolare quelle *site-specific*) e anche a forme di performance elettroacustica concepite come pratiche di improvvisazione o di "composizione istantanea". Vari spunti teorici recenti di fatto problematizzano il paradigma benjaminiano, obsoleto rispetto alle

circostanze odierne delle arti del suono (cfr. U. Rüh, *Stimmung, Atmosphäre, Aura. Wärmenehmung in der künstlerischen Klanginstallationen*, «Musik-Konzepte», 2008, 11, pp. 67-84; D. Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchung zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M., Surkamp, 2002; J. Rebentisch, *Estetica dell'installazione sonora*, «Le arti del suono», 2009, 2, pp. 11-32).

19. Si pensi all'ecologia acustica, o allo sviluppo accademico dei *sound studies*, dove tipicamente si sovrappongono istanze di varie discipline, e in particolare antropologia, ecologia, e storia della tecnologia, accanto a elementi di etnomusicologia, teoria delle comunicazioni, psicoacustica, teoria della musica...

20. Cfr. M. Mauss, *Essai sur le don*, Paris, Puf, 1950 (trad. it. *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche - 1923-24* - , trad. it. di F. Zannino, introduzione di M. Aime, Torino, Einaudi, 2002 - 1ª ediz.: ivi, 1965).

21. La problematica riflette interi edifici di filosofia della tecnica elaborati nel corso del Novecento, e che oggi assumono connotazioni specifiche (cfr. A. Di Scipio, *Pensare le tecnologie del suono e della musica*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2013).

22. Un accostamento significativo tra modalità di ascolto praticate in ambiti di educazione e di servizi sociali, e ascolto musicale, è in S. Todd, *Listening as Attending to the Echo of the Otherwise*, in «Philosophy of Education», 2002, pp. 405-412.

23. Cfr. M. Bull, *Thinking about Sound, Proximity and Distance in Western Experience: the Case of Odysseus's Walkman*, in *Hearing Cultures*, edited by V. Erlmann, Oxford, Berg Publishers, 2005, pp. 173-190.

24. La ricerca che Steven Feld chiama *acustemologia* consiste nello studiare «simultaneamente il luogo del suono e il suono del luogo» perché «il suono è una modalità localizzata di esistenza [...], strumento di conoscenza del luogo in cui ci si trova e di come questo luogo si collochi nell'esperienza» (S. Feld, *Acustemologia*, in *Spazi sonori della musica*, a cura di G. Giurati - L. Tedeschini-Lalli, Palermo, Lepos, 2010, pp. 33-44, p. 36).

25. Il valore di *legame*, nel dono, può comprendersi anche come quel "legare-insieme" proprio della dimensione "religiosa" (cfr. U. Galimberti, *Valore etico e religioso del dono*, «Esodo», 2004, 4, pp. 9-14).

26. La lingua inglese avrebbe una parola molto bella per dire "uditario" nel senso di "comunità in udienza": *audience*... Purtroppo, innumerevoli sono le parole ormai inadoperabili dopo le violenze che hanno subito...

27. M. Mauss, *Saggio sul dono*, cit., p. 134.

28. Cit. in J.-J. Nattiez, *Musicologia generale e semiologia*, Torino, Edt, 1989, p. XIII.

29. M. Mauss, *Saggio sul dono*, cit., pp. 65-74.

30. Già nel 1975 Jean Molino aveva parlato della produzione musicale come dimensione *poietica* della musica e della ricezione musicale come della dimensione *estesica* della musica (cfr. Id., *Fait musical et sémiologie de la musique*, «Musique en jeu», 1975, 17, trad. it. *Fatto musicale e semiologia della musica*, in «Eunomio», 1986, 2, 3; 1987, 4). Concetto poi ripreso dallo stesso Jean-Jacques Nattiez in: Id., *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'Éditions, 1975, e successivamente in Id., *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987 (trad. it. *Musicologia generale e semiologia*, Torino, Edt, 1989).

31. Si veda anche: J.T. Godbout, *Lo spirito del dono*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

32. M. Mauss, *Saggio sul dono*, cit., p. 20.

33. Ivi, p. 16-17.

34. Ivi, p. 20.

35. J.-J. Nattiez, *Musicologia generale e semiologia*, cit., p. XIII.

36. Ivi, p. 13.

37. Questa nuova dimensione estesico-centrica nel rapporto con l'opera musicale, che pone il soggetto fruitore al centro della scena al pari del soggetto creatore, è riconducibile a svariati fattori. Sicuramente il più importante è dovuto all'introduzione dei mezzi di fissaggio e riproduzione sonora. Infatti con l'avvento della fonografia, risalente agli ultimi decenni del XIX sec., è stata segnata per la musica una svolta epocale: da arte immateriale per eccellenza, la musica si è trasformata in qualcosa di tangibile alla stregua di un qual-

siasi altro oggetto materiale. Le conseguenze sono innumerevoli e di portata epocale, ma l'aspetto che più ci preme sottolineare in questa sede è che diventa centrale il ruolo dell'ascolto, con una rinnovata attenzione al dato percettivo-uditivo. La fruizione musicale con mezzi tecnologici sovverte radicalmente gli equilibri legati alla ricezione della musica, arrivando a generare una nuova figura di "interprete": l'ascoltatore.

38. W. Benjamin, *Metafisica della gioventù*, Torino, Einaudi, 1982, p. 93.

39. Per una disamina più dettagliata dell'influenza storica di repertori e generi musicali rispetto alle categorie del fatto musicale, si veda anche la versione completa del presente saggio: G. Turaccio, *Il dono del suono. Riflessioni per una poetica dell'ascolto*, in *I linguaggi dell'organizzare*, cit., pp. 157-183.

40. H.G. Gadamer, *Dalla teoria hegeliana del carattere passato dell'arte all'odierna antiarte*, in Id., *L'eredità dell'Europa*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 47-66.

41. M. Mauss, *Saggio sul dono*, cit., p. 66.

42. *Ivi*, p. 26.

43. *Ivi*, p. 60.

44. *Ivi*, p. 21.

45. J.T. Godbout - A. Caillé, *Lo spirito del dono* (1992), trad. it. di A. Salsano, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 19.

46. Per una prospettiva fortemente critica verso il lavoro di Mauss cfr. R. Guideri, *Saggio sul prestito* (1984), in Id., *Voci da Babele. Saggi di critica dell'antropologia* (1984), trad. it. di S. De Matteis, Napoli, Guida, 1990, pp. 21-66.

47. J.T. Godbout - A. Caillé, *Lo spirito del dono*, cit., p. 28.

48. *Ivi*, p. 20.

49. *Ivi*, p. 68.

50. *Ivi*, p. 23.

51. *Ivi*, p. 24.

52. Cfr. *ivi*, p. 218.

53. *Ivi*, p. 20.

54. *Ivi*, p. 21.

55. Per la definizione di "tipo ideale" cfr. M. Weber, *L'«oggettività» conoscitiva della scienza sociale e della politica sociale* (1904), in Id., *Il metodo delle scienze storico-sociali* (1922), a cura di P. Rossi, Torino, Einaudi, 1981⁴ (1^a ediz.: *ivi*, 1958), pp. 53-144, qui pp. 108 e sgg.

56. A. Caillé, *Critica della ragione utilitaria. Manifesto del Movimento antiutilitarista nelle scienze sociali* (1988), trad. it. di A. Salsano, Torino, Bollati Boringhieri, 2005² (1^a ediz.: *ivi*, 1991), p. 110.

57. In una versione più estesa e articolata di questo scritto (a cui rimando per una bibliografia più ampia) prendo in esame anche i *bis*, escludendoli però dal sistema del dono (cfr. R. Diana, *Il dono in concerto. Una riflessione sul plusvalore donativo nel lavoro di un solista*, in *I linguaggi dell'organizzare*, cit., pp. 49-64).