UNIVERSITÀ CA' FOSCARI DI VENEZIA

SCUOLA IN RELAZIONI INTERNAZIONALI

Corso di Laurea Magistrale
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in

Relazioni Internazionali Comparate

Tesi di Laurea

La musica come strumento diplomatico

Relatore: Ch. Prof. Fabrizio Marrella
Correlatore: Ch. Prof.ssa De Vido Sara

Tesi di Laurea di: AnnaTarca

Matricola: 825986

ANNO ACCADEMICO 2012 / 2013

INDICE

ABSTRACT ……..…… 5

INTRODUZIONE

1. Introduzione ……..……..…… 10

2. Perché la musica …… 17

Capitolo 1

IL RUOLO DELLA MUSICA NELLA BUONA GESTIONE DELLO STATO SECONDO I FILOSOFI E NEGLI APPARATI MILITARI E POLITICI

1. L'antica Grecia ……..… 25

2. Il Rinnovamento *Meiji* e il rinnovarsi della musica in Giappone …… 39

3. Gli inni nazionali ……..… 49

3.A L'inno europeo. Le ragioni della scelta …… 56

4. Diplomazia interstellare e musica …… 66

5. L'Unione Europea. Gli scambi culturali ……...… 72

Capitolo 2

L'ORDINAMENTO GIURIDICO DELLA MUSICA IN ITALIA

1. L'ordinamento giuridico della musica in Italia ……..…… 78

2. La Costituzione Italiana …… 84

3. Conclusioni ……87

Capitolo 3

L'ORDINAMENTO GIURIDICO DELLA MUSICA NEI TRATTATI INTERNAZIONALI

1. Introduzione ……..…… 89

2. L'Unesco ……..…… 91

3. La Convenzione Internazionale per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, UNESCO, Parigi, 17 ottobre 2003 …….. 91

4. La Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali, UNESCO, Parigi, 20 ottobre 2005 …… 97

5. Il Network Città Creative ……101

6. Artists for Peace ……..… 103

7. Conclusioni ……..… 111

Capitolo 4

UN TENTATIVO CONCRETO

1. Daniel Barenboim ……112

2. Edward Said …… 115

3. La Western-Eastern Divan Orchestra …….…….. 118

4. Edward Said National Conservatory of Music ……..…….. 134

Conclusioni ……..…..… 137

APPENDICE

1. Un caso politicamente esposto: intervista a Gilad Atzmon ……..…. 139

Bibliografia ……...……151

ABSTRACT

Music as a diplomatic instrument

Music has the power to move our souls, it is capable of plucking at people heartstrings, no matter who they are and what they do.

Generally speaking music is an "emotional and universal language" which can be shared and understood by almost every human being. There are, of course, many differences in the way every person reacts to music, due to subjective reasons and to the familiarity that people have with it (whether they have ever learned it or not, or whether they are used to listening to it or not...), but apart from the personal ability to properly understand the musical language (supposing that a "proper" way to understand it exists), music has the capacity to *communicate* something to everyone. In comparison with the spoken language, music has two important privileges: it has no linguistic barriers and it always operates at an emotional level.

This peculiarity of the musical experience can be as easily shared as it is difficult to be proved in a scientific way: from this point of view, music is the subject matter of research of a great number of sciences, such as anthropology, physics, mathematics, biology, neuroscience, ethology, history and the humanities. In fact, many researchers in these different disciplines have made over the years an effort to investigate music mysterious communicative power, and although it is true that everyone has made his own contribution, it must also be said that we are still very far from an exhaustive outcome.

Therefore there are countless theories and studies on this topic, and even though I have gone through the most important ones, I am not going to examine them on this occasion (interested readers can investigate the subject through the texts in the bibliography); on the contrary, I am going to start my research from this basic tenet: the emotional and universal communicative power of music.

There is another very important context which shares the same characteristics that

music has proved to have: that is to say human rights.

The present-day world is more and more devoted to the declaration and the strengthening of human rights, but their justness is best explained by their common acceptance. Every statement on this subject is indeed based on an obvious formula, which appeals to our sense of empathy rather than to our intellectual faculties. Let's think, for instance, of America's *Declaration of Independence*, which reads "We hold these Truths to be self-evident, that all Men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty, and the pursuit of Happiness", or of the first article of the *Universal Declaration of Human Rights* adopted by the United Nations General Assembly on 10 December 1948: "All human beings are born free and equal in dignity and rights."

As Lynn Hunt, Professor of Modern European History at the University of California, explains in her book *Inventing Human Rights. A History*, the more individuals in a society develop a feeling of identification with one another, the stronger is the protection of human rights that can be achieved. She underlines the important role played by literature in this process of identification, in particular before the French Revolution. In fact her thesis is that the general and massive increase of individual rights which occurred at the end of the XVIII century, condensed in the famous formula "*liberté, égalité, fraternité*", was due to people's increased sensitivity, a kind of "inner revolution" made possible by the great circulation of a certain kind of literature, labelled *a posteriori* as *larmoyant*, such as *Pamela, or Virtue Rewarded* and *Clarissa* by Samuel Richardson, and *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* by Jean-Jacques Rousseau. In this way, the author confirms, from a historical point of view, the attitude that has recently been making inroads in national and international policy, to connect art with the promotion and maintenance of peace.

By considering the emotional power of music, which is somehow more universal than that of language, I intended to investigate wheather and how it can be applied in order to develop a good interaction between human beings, in particular in such contexts as are struck by political or social adversities like wars, conflicts, endemic poverty or ignorance. Can we avail ourselves of this universal language to lead people to closer

togetherness and elevate their moral and social state according to a structured project? Can music, and in particular its collective practice, become a diplomatic instrument and make the difference in those situations where all other attempts have been useless or not effective enough?

The main difficult I had to face in this analysis was the handling of a markedly multifaceted subject, which, as I have already maintained, oscillates between different disciplines and, owing to its partial newness, still lacks specific literature.
Due to the pioneer character of this research, I felt that a short historical introduction was needed and therefore I have divided my work into three main sections: in the first chapter *The Role of Music with Rulers According to the Philosophers, and in the Political and Military Apparatuses"* I examined some meaningful circumstances in history when governments put their attention on music, asking themselves how they should utilize it and whether they should promote or censor it.
First of all I chose to investigate the thougth of Plato and Aristotle in consideration of the unavoidable importance ancient Greece has had for western society.
Then, to show how music can be an instrument of colonization and, on the other hand, a valuable way to go deep into the psychology and traditions of a distant culture, I have investigated the interaction between Japan and the Western powers at the end of the XIX century, during the *Meiji* period.
If music can be an instrument of peace, it can nevertheless be used in war, and in fact it has always been a fundamental element of the military apparatuses: I analysed the composition and the importance of national anthems focusing on a special one, the European anthem.
I also investigated a couple of cases in which music does a lot to promote cultural changes, like the European Union *Culture Programme* and *Erasmus*.

After this first and somehow introductive phase, I have faced my topic from a legal point of view, first in Italy (chapter two: *Music Legal Order in Italy*) and then in the international context (chapter three: *Music Legal Order in the International Treaties*) with particular attention to Unesco activities and conventions (*Convention for the*

Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, Paris 17 October 2003 and *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expression*, Parigi 20 October 2005).

In the fourth chapter, *A Real Try,* I wanted to describe a significant example of how music can help in a concrete situation of political hostility.
As everybody knows, the Israelo-Palestinian conflict is one of the most lasting and difficult ones: the situation has been getting worse and worse so far and no solution stands in the political horizon. Moreover, the prejudices widespread with the two peoples are worsened by keeping folks ignorant of one another by reason of the legal prohibition that civilians have to cross the boundaries and enter the other State (even though one of the two has not been recognized to this date).
The *Western-Eastern Divan Orchestra* was founded in 1999 by the Israeli conductor Daniel Barenboim and the Palestinian intellectual Edward Said: it is made up of young musicians both from Israel and the Arab countries, who meet in a neutral State for four weeks per year and play music together.
I have traced the outline of this particular ensemble pointing out the strong and the weak points of it, taking care also of the opinion about it of other musical institutions which operate in the area.

I am aware that other interesting and important situations like the ones I described, both in ancient and modern times than, could have been chosen as valuable examples of my theory. However, being a thoruogh analysis of them all impossible, I hope that my selection will be at least representative. The final goal of this study, in fact, was not to illustrate every and each concrete occasion related to the topic, but to trace an outline of a particular way to see music and to show its actual capacity to promote human rights.

In conclusion I thought it could be said that in history music has been granted an important role in most societies, and been an object of care by state authorities.
Its important function in forming a harmonious growth in personality and in shaping

the community morals is worldwide acknowledged, but unfortunately adequate action has not followed this intellectual recognition.

Neverhteless I am glad to underline the fact that intergovernmental associations are becoming aware of this situation and have started to bridge this gap.

Therefore my favored reference environment concerning this topic will be international context, rather than the national one.

Last but not least, the survey on the actual organisations which operate with music in situations of open conflict, provides very good results and demonstrates that it is a profitable path to be followed.

INTRODUZIONE

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. Perché la Musica

1. Introduzione

Che la musica possieda la capacità di suscitare forti emozioni nell'animo umano è fatto noto e universalmente condiviso, anche se chiaramente esiste un fattore di soggettività nel modo in cui ogni singolo individuo risulta suscettibile a questo potere.

Lo studio di questa caratteristica della musica è stato affrontato da più parti: da fisici, matematici, biologi, antropologi, neuroscienziati, psicologi, etologi, storici e umanisti. Ciò non di meno siamo ancora lontani dall'avere una qualche prova "scientifica" sufficientemente esaustiva del perché la musica piaccia ed emozioni l'animo umano. Pur avendo passato in esamina le principali teorie al riguardo, non è nostra intenzione approfondire tale questione, ed anzi partiremo a sviluppare il nostro discorso proprio dall'assunto che tante scienze stanno cercando di spiegare: il potere emotivo della musica.

In generale è possibile asserire che la musica costituisce un "linguaggio emotivo universale" condivisible da pressoché tutti gli esseri umani. Con la parola "condivisibile" non intendiamo che non sia passibile di fraintendimenti, ma semplicemente che possiede la capacità di *comunicare* qualcosa ad ogni uomo, a prescindere dalla capacità di questi di interpretarlo correttamente, sempre poi che esista una interpretazione "corretta" del discorso musicale. Esistono società umane prive di scrittura e addirittura di qualsiasi tipo di arte visiva, ma non ne esistono, a

quanto pare, che non abbiano una qualche forma di musica.[1] Sicuramente il fascino suggestivo del canto di un *muezzin* o di un *rāga* indiano hanno un potere fortemente evocativo su di un ascoltatore occidentale e questo dipende proprio dal fatto che tale tipo di musica viene percepito come estraneo al proprio mondo e quindi dona delle sensazioni inusuali e permette alla fantasia di volare verso mondi sconosciuti e immaginari. Lo stesso canto al devoto musulmano ricorderà invece che è giunto il tempo di cessare le attività quotidiane e di fermarsi in preghiera. I suoni del *sītār* e delle *tābla* daranno ancora diverse sensazioni ed informazioni all'avvezzo ascoltatore indiano, che sarà magari istintivamente capace di distinguere se si tratta di un *rāga* che celebra il sorgere o il tramontare del sole. Pertanto se anche la musica necessita di studio, pratica e consuetudine per essere correttamente compresa, altresì è chiaro che la sua forza comunicativa è maggiormente in grado, rispetto ad una lingua parlata, di superare l'ignoranza dell'ascoltatore, riuscendo a comunicare molto del suo messaggio anche ad un pubblico impreparato, in virtù della forte carica emotiva dei suoni.

Questo carattere di condivisibilità universale della musica, che è tanto intuitivo quanto difficile da descrivere in termini scientifici, conduce, anche se in una maniera che a prima vista può sembrare sorprendente, ad un altro ambito che possiede questa stessa caratteristica, e cioè i diritti umani.

Ogni documento o dichiarazione che si sia espresso in questo campo esordisce con una formula di ovvietà come: "We hold these Truths to be self-evident, that all Men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty, and the pursuit of Happiness"[2], oppure espone direttamente il contenuto di ciò che si intende proclamare, dando perciò per scontato il valore incontestabile e universale di tali affermazioni, come per esempio l'articolo 1 della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani redatta nel 1948 dalle Nazioni Unite: "Tutti gli esseri umani nascono liberi ed eguali in dignità e diritti."[3]

(1) Si veda Ball P., *L'istinto musicale. Come e perché abbiamo la musica dentro,* 1 ed., Bari, Dedalo, 2011.

(2) *United States Declaration of Indipendence*, 1776.

(3) Art.1 in *Dichiarazione Universale dei Diritti Umani,* ONU, 1948.

Come dice bene Lynn Hunt "I diritti umani sono difficili da definire perché la loro definizione e addirittura la loro esistenza dipendono tanto dalle emozioni quanto dalla ragione. L'affermazione dell'ovvietà si fonda, in ultima istanza, su un richiamo emotivo: è convincente se fa risuonare qualcosa in ogni persona."(4)

Nel suo libro *La forza dell'empatia. Una storia dei diritti dell'uomo*, Lynn Hunt, docente di Storia europea moderna presso l'Università della California, propone un interessante punto di vista sulla natura dei diritti umani, sostenendo che essi si evolvono e si radicano nella percezione degli individui quanto più forte diventa la capacità di tali persone di provare empatia per gli altri essere umani, e in particolare esamina l'importanza che hanno avuto certe opere letterarie nel creare questi legami empatici nella psiche della popolazione. Ella sostiene infatti che "l'esplosione" di "*liberté, égalité, fraternité*" che si è registrata alla fine del XVIII secolo in certi Paesi occidentali non si può spiegare se non sostenendo che ci dev'essere stata una sorta di "rivoluzione emotiva" negli animi, veicolata, secondo la sua teoria, dalla lettura di certi romanzi che a posteriori, e non a caso, sono stati classificati come *larmoyant,* quali *Pamela, or the Virtue Rewarded* e *Clarissa* di Samuel Richardson e *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* di Jean-Jacques Rousseau.

Forse può stupire che non grandi opere spirituali, ma dei romanzi che oggi definiremmo rosa, seppure scaturiti dalla penna di grandi scrittori, vengano considerati all'origine di tale mutamento interiore. Quello che bisogna considerare è che forse proprio in virtù della loro accessibilità e piacevolezza tali letture hanno potuto raggiungere un vasto pubblico e proprio grazie al loro aspetto "strappalacrime" hanno reso possibile l'immedesimazione nei personaggi. Quasi sempre i protagonisti di questi romanzi sono donne, e questo già di per sé faceva di loro dei soggetti discriminati nella società dell'epoca, spesso poi si trattava anche di persone umili per origine e condizione economica, che si trovavano a vivere costantemente l'umiliazione della loro presunta inferiorità. La ribellione interiore a quelle che venivano sempre più viste come ingiustizie veniva resa accessibile grazie agli artefizi letterari della scrittura in prima persona, della lettera o del diario, così da

(4) L. HUNT, *La forza dell'empatia. Una storia dei diritti dell'uomo,* trad. it., 1 ed., Roma – Bari, Editori Laterza, 2010, p. 12.

permettere la conoscenza, la comprensione e infine l'interiorizzazione di questi nuovi valori e sentimenti da parte dei lettori.

La nostra idea è che se tanto ha potuto la letteratura, un potere simile e in un certo senso maggiore ha, e può avere, la musica. La letteratura è capace di descriverci in modo esplicito storie, sentimenti ed emozioni, dando un nome ad ogni cosa; la musica descrive tutto questo ma senza le definizioni e le barriere che comporta l'uso della parola, bensì con il solo potere del suono. Inoltre la musica è maggiormente condivisibile perché, come descritto poc'anzi, è fruibile universalmente senza bisogno di traduzioni, e soprattutto perché è possibile fare attivamente musica insieme ad altre persone, mentre la lettura è sostanzialmente un atto solitario e passivo. Per questo motivo ci sembra che se la lettura può essere molto efficace nell'evoluzione spirituale di un individuo, d'altro canto la musica, in quanto attività collettiva, è più indicata a perseguire lo scopo della conoscenza reciproca, e dell'abbattimento di pregiudizi e paure dell' "altro da sé".

Questi sono gli assunti dai quali partiamo e che non svilupperemo ulteriormente in questa sede (per approfondimenti si veda la Bibliografia).

La tesi che ci interessa indagare è dunque se questa preziosa capacità emotiva intrinseca alla musica sia applicabile in modo consapevole e strutturato come strumento di coesione tra i popoli e di supporto allo sviluppo e al rafforzamento dei diritti umani, in particolar modo in contesti difficili, in presenza di conflitti politici e religiosi, o di situazioni di emarginazione sociale e culturale. Può la musica, e in particolar modo la pratica attiva della musica d'insieme, fungere da ponte in quelle situazioni in cui ogni altro linguaggio sembra fallire, o perché diventa prepotente e dà sempre ragione al più forte o perché viene immancabilmente travisato, sia in buona che in cattiva fede?

La difficoltà principale incontrata nello studio di questa tematica consiste nella quasi

totale mancanza di una letteratura specifica; questo è dovuto principalmente a due fattori: innanzitutto la sostanziale novità dell'argomento trattato rende il lavoro di tipo pionieristico, con tutte le difficoltà del caso, prima su tutte la fatica nel gestire una materia tanto vasta e tanto poco approfondita, con il rischio, ma anche la necessità, di dare una panoramica piuttosto generica della questione, senza poter scendere troppo nei dettagli. Difatti, mancando completamente un tipo di trattato che si interroghi sull'utilizzo della musica come strumento di coesione fra i popoli, ci è sembrato doveroso cominciare ad indagare l'argomento dalle basi, non potendo rimandare ad un altro lavoro preesistente per questo, e mostrare i numerosi ambiti che potrebbero essere studiati e interpretati con quest'ottica. La maggior parte degli argomenti trattati in questa tesi trova ampia discussione in altri luoghi, ma, a quanto ci risulta, non secondo il punto di vista che abbiamo adottato. Ad esempio è inutile dire che si è scritto tantissimo sui filosofi greci, o sulla storia del Giappone, sull'Unesco o sul conflitto palestinese, argomenti che affiancati senza spiegazione alcuna sembrano quanto mai eterogenei fra loro; in questo lavoro ci siamo occupati di questi temi, e di altri ancora, cercando di guardarli attraverso il comun denominatore che è la musica (chiaramente non in senso generico ma intesa, come già esposto precedentemente, come strumento di promozione dei diritti umani o come strumento diplomatico); anzi, per esprimerci più propriamente, sarebbe giusto dire che il tema che è stato investigato è la musica, e gli argomenti sopra citati non sono altro che i contesti nei quali abbiamo studiato la sua applicazione. Alcuni degli argomenti trattati, infine, non godono nemmeno di una grande trattazione specifica, come ad esempio la storia dell'inno europeo e degli inni nazionali in genere, ma sono comunque argomenti di un valenza rilevante per il nostro studio.

Una seconda difficoltà incontrata è consistita proprio in questo carattere interdisciplinare che è stato necessario adottare, e che ha comportato l'approfondimento di svariati argomenti, spesso di carattere piuttosto generico (come l'applicazione dei diritti umani o l'impatto emotivo della musica sull'uomo), ognuno dei quali spesso è dotato invece di una vastissima quantità di scritti e studi, i quali però ancora mancano di un anello di congiunzione fra loro.

Quello che ci proponiamo di fare, dunque, è di costruire un primo anello che

congiunga queste diverse catene, nella consapevolezza che si tratta di un percorso appena iniziato, e con la speranza che questo modesto contributo possa servire come base e stimolo per studi sempre più specifici. Ci sembra appropriato sottolineare che recentemente si stanno sviluppando una sempre maggiore sensibilità e un crescente interesse per questa tematica, in particolare modo nell'ambito delle politiche delle Nazioni Unite e dell'Unione Europea.

Naturalmente quando sostengo che mancano studi *ad hoc* sull'argomento da me trattato intendo dire che a seguito delle ricerche da me effettuate, anche grazie al supporto professionale delle figure specifiche dei bibliotecari universitari, avvalendomi dei motori di ricerca bibliografica nazionali, dell'*Università Ca'Foscari* di Venezia e di vari conservatori statali italiani, nonché ricercando sulla piattaforma informatica, tutto questo in varie lingue europee (italiano, inglese, francese, spagnolo), non mi è stato possibile trovare molto di davvero inerente; ciò non toglie che possano esistere dei lavori e degli studi significativi dei quali non sono giunta a conoscenza, ma anche se così fosse, ciò sarebbe un'ulteriore conferma dello stato ancora embrionale di questo argomento che vede solamente dei singoli studiosi, ancora scollegati l'uno dall'altro per mancanza di una rete comune.

Cosicché il mio lavoro si è svolto sostanzialmente in due fasi: dapprima lo studio di un certo numero di argomenti in modo autonomo e indipendente gli uni dagli altri, e in secondo luogo il tentativo di creare dei legami fra tali tematiche, in seguito a riflessioni personali e all'apprendimento del punto di vista di persone coinvolte in prima persona, principalmente tramite interviste e scambi di opinioni.

Nella prima parte di questo lavoro (C*apitolo I: Il Ruolo della musica nella buona gestione dello Stato secondo i filosofi e negli apparati militari e politici*) analizzeremo alcune situazioni storiche in cui la musica ha avuto un ruolo importante anche come strumento politico o quelle situazioni in cui la politica si è occupata attivamente di musica, interrogandosi sull'adeguatezza di tale disciplina nell'educazione dei giovani. Abbiamo così scelto un campione di esempi, non potendo evidentemente trattare tutti i casi esistenti. Si è cercato pertanto di scegliere

dei contesti particolarmente importanti per la nostra cultura, come la grecità, oppure particolarmente significativi per la loro singolarità, come l'incontro del Giappone, a fine '800, con la cultura e la musica occidentali.

Nella parte centrale abbiamo affrontato la questione da un punto di vista giuridico, analizzando la condizione legale riservata alla musica in quanto elemento di promozione sociale, prima in ambito italiano (*Capitolo II*: *L'ordinamento giuridico della musica in Italia*) e successivamente in ambito internazionale (C*apitolo III*: *L'ordinamento giuridico della musica nei trattati internazionali*), dando particolare spazio alle iniziative ed alle convenzioni dell'Unesco, in particolare alla *Convenzione Internazionale per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi, 17 ottobre 2003, e alla *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*, Parigi, 20 ottobre 2005.

Nella terza ed ultima parte (C*apitolo IV*: *Un tentativo concreto*) abbiamo voluto soffermarci con maggiore approfondimento su di un caso effettivo di utilizzo della musica in quanto strumento sociale e pertanto anche di promozione dei diritti umani. Abbiamo così scelto di illustrare l'operato della *Western-Eastern Divan Orchestra*, fondata nel 1999 dal direttore israeliano Daniel Barenboim e dall'intellettuale palestinese Edward Said; tale orchestra è infatti nata con l'esplicito intento di far suonare insieme giovani israeliani e arabi, i cui Stati d'appartenenza, com'è noto, si trovano in una condizione di ostilità da molti decenni. Nella nostra analisi abbiamo cercato di mettere in luce sia gli aspetti che si sono già dimostrati validi che quelli che potrebbero invece essere passibili di miglioramento se non addirittura di critica; per fare questo abbiamo tenuto conto anche della posizione al riguardo di altri enti musicali che svolgono la loro attività nella stessa zona.

Abbiamo fatto ricadere la nostra scelta su questo *ensemble* in quanto, considerato anche l'ambito politico particolarmente difficile nel quale opera, ci sembra uno degli esempi più significativi della tematica che abbiamo affrontato.

2. Perché la musica

Quello che si vuole sostenere è che un'umanità educata e avvezza alla pratica artistica sviluppa più facilmente e spontaneamente quei valori che sono fondamentali per il raggiungimento ed il mantenimento di una convivenza pacifica e rispettosa. Pur considerando interessanti e valide tutte le espressioni artistiche al fine dello sviluppo armonioso della personalità umana, abbiamo deciso di focalizzarci in particolare sulla pratica musicale a cagione di alcune peculiarità che la contraddistinguono e la rendono particolarmente adatta allo scopo menzionato.

Il primo di questi aspetti rilevanti dell'esperienza musicale è il suo *carattere collettivo*. Sono poche le discipline che consentono una reale condivisione con altre persone del momento artistico vero e proprio. La musica non solo lo permette ma addirittura lo prevede e lo impone. Se si escludono infatti le esibizioni solistiche, che sono certamente un capitolo importante della prassi musicale ma assolutamente non esclusivo, tutte le esecuzioni musicali comportano la presenza di più interpreti che lavorano insieme e contemporaneamente alla creazione di un'unica *performance.* Inoltre, se è vero che alcuni strumenti musicali sono sufficientemente completi da bastare a se stessi e permettono di fare musica ad alti livelli e con soddisfazione pur senza la collaborazione di altri musicisti, altresì è vero che la maggior parte degli strumenti non ha quasi mai carattere solistico e non permette affatto di trarre un vero piacere dalla pratica solitaria: questa è certo necessaria in fase di studio, ma, nonostante ciò, il vero piacere si ha nel poter finalmente "fare musica" insieme al resto dell'orchestra o dell'*ensemble*.

Dunque la musica abitua all'interdipendenza e alla consapevolezza che solo pochi e determinati obiettivi possono essere raggiunti individualmente, mentre gli scopi più grandi, e con essi il maggior piacere, si possono attingere solo grazie alla presenza ed alla collaborazione di altre persone. Nel momento in cui ci si rende conto di avere bisogno degli altri per poter ottenere ciò che si vuole, si deve imparare necessariamente anche a relazionarsi con costoro; spesso è necessario sorvolare su

antipatie personali e divergenze caratteriali grazie alla consapevolezza che litigare e rompere le relazioni con un determinato membro del gruppo comporterebbe il fallimento dell'intero progetto musicale e precluderebbe la possibilità di continuare noi stessi a trarne il piacere desiderato.

Non intendiamo quindi dire che le comunità musicali (orchestre, cori, bande…) siano luoghi idilliaci nei quali regna l'armonia totale, anzi spesso è facile che nascano invidie, gelosie, disprezzi, o semplici antipatie, come in qualsiasi altro ambiente umano, però a differenza di altri contesti, come ad esempio una classe scolastica tradizionale, il fatto che ci si trovi in una condizione di interdipendenza gli uni con gli altri, poiché si sta facendo qualcosa che può essere fatto solo con la collaborazione di tutti, motiva gli individui a superare questi ostacoli caratteriali. Spesso è proprio la presenza degli altri membri dell'*ensemble*, nonché del direttore quando ve ne è uno, a far sì che non si possa dar libero sfogo ai propri malumori, a meno di coinvolgere tutta la comunità musicale che ci circonda. A scuola, invece, la riuscita scolastica è separata e indipendente da quella degli altri allievi, pertanto non sussiste nessun reale stimolo a superare gli attriti personali; anzi, spesso mettere in cattiva luce un compagno od ostacolarlo nel suo lavoro permette di dare più risalto a sé stessi.

Anche nelle altre discipline artistiche è raro trovare questo carattere collettivo, pensiamo ad esempio alle arti figurative e cioè pittura, scultura e architettura, con tutti i loro sottogruppi (restauro, mosaico, ritrattistica, arti multimediali, ornato…): sono tutte pratiche che nella stragrande maggioranza dei casi vengono realizzate da un singolo individuo in isolamento rispetto alla collettività. In certe situazioni può essere necessario l'intervento di molte persone, come nel caso di una costruzione architettonica o nella realizzazione di un grande affresco, ciononostante questo non comporta quello stesso spirito di condivisione che abbiamo nella *performance* musicale, perché risulta essere più un supporto tecnico o di manovalanza che non un atto artistico vero e proprio.

L'unica forma artistica che ci sembra paragonabile alla musica per quanto riguarda questo carattere di collettività è il teatro, nel quale peraltro spesso è presente anche l'elemento musicale. Ciò detto, il teatro ha il grande limite imposto dalla lingua, e

pertanto perde quel carattere universale che invece ha la musica: mentre degli interpreti che parlano lingue diverse e non sono in grado di comunicare agevolmente gli uni con gli altri possono però suonare insieme quasi senza alcuna difficoltà, o con difficoltà superabili, questo non è assolutamente possibile per degli attori. Addirittura, se anche degli attori conoscessero delle lingue straniere, non è detto che potrebbero per questo recitare in codesti idiomi, a meno di riuscire a mascherare perfettamente il loro accento originario, cosa fra le più difficili nell'apprendimento di una lingua straniera. L'unica forma di teatro che supera questa barriera linguistica è proprio l'opera lirica, dove la musica, ancora una volta, ribadisce la sua universalità. Difatti nessuno andrebbe ad assistere alla rappresentazione, ad esempio, dell'*Otello* di Shakespeare, se questo fosse recitato in una lingua che non conosce; mentre lo stesso *Otello* nella versione lirica composta da Giuseppe Verdi è un'opera presente nei cartelloni dei teatri di tutto il mondo, rigorosamente in lingua italiana, la lingua nella quale è stato musicato. Il pubblico di tutto il mondo si emoziona anche se non capisce una parola di italiano; certo spesso conosce già la storia, e a volte i teatri forniscono una traduzione in tempo reale tramite l'uso dei sovvrattitoli (pratica lodevole che fortunatamente si sta diffondendo sempre maggiormente), ma senza la presenza della musica il fattore emotivo verrebbe meno e resterebbe solo la noia, o al massimo il gusto tutto intellettuale, di sforzarsi a seguire un'opera con "testo a fronte". Sempre grazie all'elemento musicale i cantanti lirici sono avvantaggiati rispetto ai loro colleghi di prosa in quanto, pur a seguito dello studio approfondito della pronuncia delle altre lingue straniere, possono cantare in qualsiasi idioma, con la possibilità di raggiungere ottimi livelli di pronuncia, mentre tutto il discorso dell'accento e della cadenza della lingua, che è l'aspetto più difficile da dissimulare, viene meno grazie all'innalzamento melodico della parola.

La pratica musicale costringe soprattutto ad una attività, che è quella dell'*ascolto*. Non pensiamo qui all'ascolto dello spettatore, che pure è un valore importante, ma a quello dell'esecutore stesso: per fare bene musica è infatti necessario ascoltare sé stessi e il suono che si produce, e contemporaneamente anche gli altri e il suono che stanno producendo loro. Sembra una banalità, ma all'atto pratico non è lo è affatto, è anzi una delle cose più difficili da apprendere, tanto che spesso si hanno musicisti

formati tecnicamente che però non sono ancora in grado di omogeneizzarsi all'interno di un gruppo, giacché non hanno ancora interiorizzato a sufficienza la necessità di ascoltare, e risultano pertanto dei "cani sciolti" o delle "voci fuori dal coro". Durante le prove del *Chamber Choir of Europe,* un coro che riunisce cantanti provenienti da tutta l'Europa e del quale sono orgoglioso membro, un Maestro preparatore intimò il coro, che non aveva ancora trovato un buon amalgama fra le voci, in questo modo: "Listen louder than you sing!", utilizzando una efficace forzatura della lingua inglese.

> "Ogni volta che si suona […] si devono fare nello stesso tempo due cose molto importanti. Una è esprimersi – altrimenti non si sta contribuendo all'esperienza musicale –, l'altra è ascoltare gli altri musicisti, il che è indispensabile per fare musica. […] Non basta eseguire benissimo la propria parte ; se non si ascolta, il proprio suono può diventare così forte da coprire le altre parti, o così sommesso da non essere più udibile. D'altro lato, neanche ascoltare è sufficiente. L'arte di eseguire la musica è l'arte di suonare e ascoltare simultaneamente, l'una cosa intensifica l'altra."(5)

L'ascolto, d'altro canto, conduce direttamente ad un valore fondamentale in una società civile, cioè il *rispetto.* Se non sono nemmeno disposto ad ascoltare l'altro, o se nemmeno mi rendo conto che non sono in grado di farlo, non potrò mai instaurare un rapporto di rispetto. Oltre che con l'abitudine all'ascolto, il rispetto si apprende in musica in molteplici altri modi: innanzitutto il rispetto per le altre voci musicali. In un brano musicale infatti si alternano momenti in cui devono emergere alcuni strumenti e momenti in cui gli stessi devo invece porsi in sottofondo, e questo permette di interiorizzare l'idea che affinché l'insieme sia bello e armonioso è necessario tanto sapere porsi in risalto al momento opportuno, quanto lasciare spazio agli altri, e anzi collaborare affinché il loro intervento risulti il più possibile interessante. Cioè si impara l'arte del dialogo, cosa che può sembrare banale ma non

(5) BARENBOIM D., *La musica sveglia il tempo,* trad. it, 4 ed., Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2013, p. 65-66.

lo è affatto: la maggior parte delle persone è totalmente incapace di alternare sapientemente i momenti in cui le spetta parlare con quelli in cui è necessario che ascolti il suo interlocutore, anzi si può dire che la nostra società ha la tendenza ad istigare delle cattive maniere relazionali; è indicativo rilevare come si siano moltiplicate certe trasmissioni televisive, di argomento politico o di attualità, in cui gli invitati vengono letteralmente aizzati gli uni contro gli altri per creare volutamente situazioni di tensione che rendano l'atmosfera più piccante.

Questo modo di fare lo ritroviamo innanzitutto nella vita di tutti giorni (chi non ha un amico o un conoscente che monopolizza completamente la conversazione, e dopo averci "scaricato" addosso tutto ciò che gli premeva esternare ci lascia e se ne va senza ascoltare le nostre eventuali repliche?), ma ciò che è davvero preoccupante e sconcertante è che tale atteggiamento si incontra sempre più spesso anche in ambiti lavorativi ufficiali e da parte di persone che ricoprono ruoli pubblici: pensiamo all'incapacità totale della maggior parte dei politici di prendere parte in modo civile e costruttivo a dibattiti e discussioni, e al modo davvero inqualificabile nel quale si gridano l'uno contro l'altro, interrompendosi e soverchiandosi con toni di voce sempre più alti e sgradevoli. Se essi concepissero la loro discussione come un'opera d'arte, come un meraviglioso brano sinfonico al quale dovessero prendere parte come interpreti, probabilmente il loro atteggiamento sarebbe diverso: non vorrebbero certo emettere dei suoni striduli e sgradevoli e tanto meno entrare con il loro intervento nel momento sbagliato! Oltre ad aver rovinato il brano ed essersi così privati essi stessi *in primis* di questo piacere, sarebbero additati da pubblico e colleghi come degli asini incompetenti. In musica infatti chi non sa stare al suo posto e invade lo spazio degli altri non viene considerato forte o carismatico, ma incapace.

> "L'educazione all'ascolto è forse molto più importante di quello che possiamo immaginare, non solo per lo sviluppo di ogni individuo, ma anche per il funzionamento della società nel suo complesso, e quindi anche dei governi. […] Forse l'effetto cumulativo di tali capacità e competenze potrebbe formare esseri umani più adatti ad ascoltare e a comprendere punti di vista diversi fra loro, esseri umani più abili nel

> valutare il proprio posto nella società e nella storia, esseri umani più pronti a cogliere non le differenze fra loro ma le somiglianze fra tutti."[(6)]

Lo studio musicale insegna non solo il rispetto verso gli altri componenti della propria "società" (in questo caso l'orchestra o il coro), ma anche il rispetto dello spartito musicale, e cioè dell'autore della musica che si esegue. L'interpretazione di un brano consente un certo margine d'azione, ma non certo lo stravolgimento delle indicazioni in partitura. Questa "fedeltà" e, in una certa misura, "sottomissione" a qualcosa che si riconosce più grande di noi e che non è dato mettere in dubbio (a meno di farne un'analisi critica e filologica), può essere posta in parallelo con l'accettazione delle leggi e delle norme che regolano la società civile. Un interprete che stia forzando uno spartito, ad esempio eseguendo un forte al posto di un pianissimo o cambiando completamente il tempo di esecuzione, è consapevole di star storpiando il brano a proprio piacimento ed è altresì consapevole che, laddove le sue modifiche siano eccessive ed arbitrarie, la sua esecuzione non verrà nemmeno riconosciuta dalla società musicale come una valida versione del'opera in questione. Questo è già di per sé un valore riconosciuto in una società organizzata, ed assume ancora maggior pregio se si considera che spesso i musicisti desiderano con tutta la loro anima riuscire davvero a rendere la partitura così come deve essere; pertanto non solo c'è un'accettazione della "regola", ma spesso c'è anche un amore per essa, che nasce dalla comprensione della sua bellezza.

> "Ai bambini si può insegnare l'ordine e la disciplina attraverso il ritmo. I giovani che conoscono la passione per la prima volta e perdono ogni senso di disciplina possono capire attraverso la musica come passione e disciplina possano coesistere – persino la frase più focosa deve avere alla base un senso dell'ordine. In definitiva, quella che è forse la lezione più difficile per l'uomo – imparare a vivere con disciplina e nondimeno nell'ordine – traspare con chiarezza da ogni

(6) Ivi, p. 45.

singola frase musicale"[7]

Un altro elemento che trova un facile parallelo con la società civile è la figura del direttore, che incarna, com'è ovvio, l'autorità. Cos'è che rende l'autorità musicale più rispettata e amata di quella civile? E' lo scopo comune. Tutti gli interpreti desiderano la stessa cosa, che è la stessa cosa che desidera anche il direttore, così come il pubblico: che il brano musicale venga eseguito nel miglior modo possibile. Pertanto non si può sfuggire, l'unico modo perché questo avvenga è che si sia tutti disciplinati sotto la guida di un unico *leader*. Questo non significa che il mondo musicale sia un contesto fatato nel quale magicamente si è tutti della stessa opinione, può ben capitare ad esempio di non essere d'accordo con le scelte stilistiche del direttore che ci si trova di fronte, ciononostante lo scopo comune da un lato, e la dimensione gerarchica dall'altro, fanno sì che gioco forza si debba superare questo scontento.

Naturalmente anche lo sport permette di assimilare molti dei valori appena esposti, come il rispetto delle regole e dell'autorità (con la figura dell'arbitro) e la collaborazione per il raggiungimento di un obiettivo comune (gioco di squadra), e sarebbe certamente interessante prendere in esame uno studio analogo sullo sport come strumento di coesione tra i popoli, trattandosi del resto di un tema che affonda le sue radici addirittura nelle olimpiadi greche; tuttavia il fattore agonistico è quello che rende quest'attività molto meno adatta in contesti difficili e in particolare fra popoli che già sono in ostilità fra di loro. Ci sembra infatti che in tali situazioni si debba mirare a scardinare l'atteggiamento contrappositivo per instaurare invece la collaborazione, mentre lo sport, qualora sia di squadra finisce per simulare una battaglia e vede necessariamente dei vinti e dei vincitori, e laddove sia invece una pratica solitaria perde la dimensione di condivisione che viceversa è tanto importante nella prospettiva di voler creare dei legami fra le persone. Inoltre ci pare che il rispetto dell'autorità avvenga con molta più facilità in musica piuttosto che nello sport: mentre il direttore è colui che, grazie alle sue grandi capacità, alla sua cultura e al suo carisma, è in grado di condurre la sua comunità verso il raggiungimento

(7) Ivi, pag. 24-25.

dell'obiettivo comune, un arbitro è quell'autorità le cui decisioni vengono più subite che accolte con fiducia e che spesso frustra e punisce la vitalità dei giocatori. L'arbitro è pertanto un'autorità che reprime e che attira su di sé la rabbia e lo scontento. Non a caso non si è mai sentito gridare "direttore cornuto!", mentre gli arbitri purtroppo subiscono molte di queste ingiurie.

Capitolo I

IL RUOLO DELLA MUSICA NELLA BUONA GESTIONE DELLO STATO E NEGLI APPARATI POLITICI E MILITARI

SOMMARIO: 1. L'antica Grecia. – 2. Il rinnovamento *Meiji* e il rinnovarsi della musica in Giappone. – 3. Gli inni nazionali. – 3.A. L'inno europeo. Le ragioni della scelta. – 4. Diplomazia interstellare e musica. – 5. L'Unione Europea. Gli scambi culturali.

1. L'antica Grecia

La Costituzione Italiana sancisce la libertà dell'espressione artistica, insieme alla ricerca scientifica, all'art. 33, primo comma "L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento", ma tale dichiarazione, che oggi può suonare ovvia e che peraltro già non era nuova nel panorama delle carte statutarie, non è qualcosa da darsi per scontato, in quanto invece molti organismi di potere, statali o meno, in epoca passata come odierna, hanno spesso posto dei paletti alla libertà artistica, nella maggior parte dei casi col supporto di un pensiero filosofico autorevole.

Consapevoli che i casi da analizzare potrebbero essere svariati (l'Impero *Moghul* in India, la Cina confuciana...) abbiamo deciso di concentrare la nostra analisi nell'ambito della cultura greca classica, in virtù della preminenza che essa assume nella storia della cultura occidentale.

Considerata la culla della civiltà occidentale, la Grecia delle *poleis* ha assunto un valore imprescindibile per ogni studioso le cui tematiche abbiano una certa attinenza con l'ambito filosofico. Anche noi ci sentiamo in dovere di cominciare da qui il nostro percorso storico, con l'analisi del pensiero di due dei maggiori filosofi di ogni epoca: Platone e Aristotele.

Vissuto nel quarto secolo avanti Cristo, un periodo particolarmente prospero per la società "delle rane intorno a uno stagno", per parafrasare una sua stessa frase, Platone, con i suoi scritti, ha posto le basi al pensiero filosofico occidentale.

Gran parte delle sue opere consiste nella elaborazione dei dialoghi che ebbe il suo maestro Socrate con i suoi concittadini o coi suoi discepoli, ed è pertanto controversa l'attribuzione del pensiero che sottostà ai dialoghi platonici; in linea di massima possiamo considerare come riproduzioni abbastanza fedeli del pensiero socratico quei dialoghi, come *l'Eutifrone*, la cui stesura risale alla giovinezza di Platone, e valutare invece quelli successivi come uno sviluppo del pensiero del maestro da parte del suo allievo. L'opera alla quale ci rifacciamo in questa sede è *La Repubblica,* e le parti di essa che prendiamo qui parzialmente in analisi sono probabilmente da considerarsi appartenenti a questa seconda fase, infatti la stesura di questo testo sembra essersi prolungata per una trentina d'anni, all'incirca tra il 390 e il 360 avanti Cristo, e comprende pertanto momenti diversi dell'evoluzione del pensiero platonico.

Il filo conduttore di tutta quest'opera è il tema della giustizia, vista come il sommo bene cui deve aspirare l'uomo.

Il tipo di argomentazione socratica, chiamata maieutica, che letteralmente indica l'arte ostetricia, e metaforicamente significa condurre il proprio interlocutore a "partorire" i pensieri che porta in sé, magari inconsapevolmente, rende piuttosto complicata la citazione del testo vero e proprio, che deve essere seguito passo passo per poter essere compreso.

Fra i molti temi affrontati vi è anche quello dell'educazione; in questo ambito il pensiero platonico-socratico si propone come piuttosto innovativo e spregiudicato, arrivando a rinnegare tutto ciò che possa trasmettere dei (dis)valori che invece di

avvicinare al "giusto" ne allontanino, anche se si dovesse trattare di miti e vicende attribuiti agli dei e facenti parte della tradizione. In Socrate, molto più che in Aristotele, la parola "musica" (μουσική) ha un'accezione ancora piuttosto lontana da quella che ha oggi per noi, e comprende non solo l'arte dei suoni ma anche la poesia, visto che anticamente le due pratiche nascevano congiunte.

> "In greco, la parola mousiké significava genericamente arte delle muse, quindi comprendeva anche danza e poesia. Per gli antichi greci, il musicista non era il suonatore di strumenti musicali, ma il cittadino educato nelle arti e nelle scienze, cioè formato in modo armonioso"(8)

Pur con quest'accezione allargata, sarà comunque interessante indagare il pensiero Platonico al riguardo, in quanto il perseguimento del giusto è, in fin dei conti, ciò cui sembra voler tendere anche la nostra società civile laddove si impegna nella promozione dei diritti umani.

> " – Qual sarà dunque l'educazione? Non è forse difficile trovarne una migliore di quella già da gran tempo trovata? E questa è, quella diretta ai corpi, ginnastica, quella per l'anima, musica.
>
> – È così.
>
> – Non cominceremo l'educazione prima dalla musica, anziché dalla ginnastica?
>
> – Come no? "(9)

Dopo aver stabilito che l'educazione deve consistere nello sviluppo armonico di corpo e anima, dando comunque la precedenza a quest'ultima, Socrate e il suo

(8) BENCIVELLI S., *Perché ci piace la musica. Orecchio, emozione, evoluzione,* 1 ed. ebook, Milano, Sironi, 2011, punto 4- 5.

(9) PLATONE, *La Repubblica,* trad. it. con testo greco a fronte, 4 ed., Milano, Rizzoli, 1988, p. 68-69, libro II 966 e -969 e.

interlocutore si interrogano se sia bene educare i giovani a tutti i tipi di racconti (λόγοι), sia a quelli che dicono il falso che a quelli che dicono il vero, e considerando che

> "[…] l'inizio di ogni opera è cosa della massima importanza, specialmente per ogni elemento giovane e tenero […] giacché allora soprattutto esso è plasmabile, e vi si diffonde quell'impronta che uno voglia sia impressa in ciascuno."(10)

ne deducono che bisogna insegnare ai giovani solo ciò che è bello e giusto, in modo da formarli in tal guisa. Seguendo questa linea di pensiero Socrate arriva a considerare necessario scartare tutti i racconti da lui reputati falsi in quanto mostrano gli dei compiere azioni turpi e indegne del loro statuto divino, e fra questi annovera innanzitutto le opere dei grandi poeti Omero ed Esiodo.

> "Né si dovrà dire a un giovane ascoltatore che commettendo egli un'estrema ingiustizia non farebbe nulla di strano, né punendo con estremi mezzi il padre ingiusto, ma che così farebbe proprio ciò che han fatto i primi e massimi degli dei. […] E neanche affatto che gli dei fan guerra agli dei, e s'insidiano e combattono fra loro, ché non è vero, *se bisogna che i nostri futuri custodi della città ritengano turpissima cosa il venir facilmente in inimicizia gli uni contro gli altri.* […] Ma se invece vogliamo persuaderli che mai nessun cittadino è venuto in inimicizia con un altro cittadino, e che ciò non è pio, tali cose piuttosto van subito inculcate ai fanciulli dai vecchi e dalle vecchie, e quando sian fatti più adulti cose simili bisogna costringere i poeti a narrare. […] Giacché il giovane non è capace di distinguere quel che è o non è allegoria, ma quel che a quell'età egli accolga nelle idee che si fa suol esser difficilmente cancellabile e mutabile: e perciò bisogna fare ogni sforzo a che le prime cose che

(10) Ivi, p. 68-69, libro II 992 b -996 b.

> essi odono siano miti composti quanto meglio è possibile per incitare alla virtù."[11]

Questo punto è molto importante in quanto disvela un pensiero che oggi definiremmo di censura, anche se tale parola è forse un po' sminuente, e che non ha paura di sovvertire completamente l'ordine costituito nel momento in cui arriva a considerarlo errato da un punto di vista morale.

> "Una delle principali cause della decadenza [della qualità delle composizioni musicali greche] fu la vasta diffusione della dottrina socratica nel IV sec. a. C., secondo cui la ragione, cioè lo spirito critico, non il sentimento, deve avere il predominio assoluto in ogni creazione artistica."[12]

Sulla moralità dell'arte torneremo in seguito (nel capitolo sul direttore d'orchestra Daniel Barenboim e nell'intervista con il musicista e libero pensatore Gilad Atzmon) e vedremo come oggi la tendenza sia invece quella di elevare l'arte al di sopra della morale. Sicuramente il giudizio di Socrate-Platone sui poeti Omero ed Esiodo non è un giudizio di valore artistico, ma morale (nel senso più alto del termine). Dunque la domanda che sorge è: un'opera che sia sublime da un punto di vista artistico, ma che illustri dei comportamenti falsi (nell'accezione platonica del termine), è da considerarsi foriera di elevazione o di abbrutimento dell'animo umano? Secondo la migliore scuola filosofica ci limitiamo a porre il quesito e ci guardiamo bene dal pensare di fornirne una risposta; possiamo solo limitarci a rilevare che la società contemporanea occidentale, grazie alla conquista della tutela della libertà di espressione, sembra far fatica ad imporre una linea di condotta in materia artistica, cosa che in effetti è oggi considerata tipica dei paesi fondamentalisti e totalitari (pensiamo all'arte del regime fascista o dell'Unione Sovietica).

(11) Ivi, p. 70 - 71, libro II 1044 b -1074 e. Il corsivo è mio.

(12) Maione R., *Corso di storia della musica,* ed. 4243, Bergamo, Edizioni Carrara, 1996, p.43

Aristotele di Stagira, vissuto nella prima metà del IV secolo avaointi Cristo, è, con il suo maestro Platone, uno dei pilastri di quella cultura filosofica occidentale nella quale il mondo attuale si specchia per ricercare le origini della forma democratica di governo. Intellettuale dall'intelligenza acuta ed innovativa, nonché prolifico scrittore, conserva ancora ai giorni nostri, per quanto la distanza temporale lo consenta, una notevole attualità, data la severa logica che contraddistingue il suo pensiero. Egli si è occupato piuttosto largamente della musica e del suo insegnamento in una forma così rigorosa che ancora oggi chi voglia parlare di questo argomento si rifà spesso ai suoi scritti, anche perché, a quanto ci consta, sono ben pochi i trattatisti seguenti che hanno analizzato la questione in modo tanto diretto.

L'opera nella quale egli si è soffermato maggiormente a discutere della disciplina musicale non è, come si potrebbe pensare, un lavoro di argomento artistico, né poetico o ricreativo, bensì un trattato di carattere assai serio, riguardante ciò che forse maggiormente stava a cuore a lui ed ai suoi concittadini, e cioè il benessere dello Stato. Già il titolo stesso di tale lavoro, vale a dire "*Politica*", lascia intendere perfettamente il tipo di contenuto. Vista la sostanziale carenza di testi attuali di politica che si preoccupino di trattare in modo tanto centrale l'educazione dei giovani, e in particolare la loro educazione musicale, ci dà una particolare soddisfazione poter vantare un precedente tanto illustre. Certo, è innegabile che ciò che era inteso come vita politica ai tempi delle *polis* oggi probabilmente non lo sarebbe più, per ovvie ragioni, come le mutate dimensioni dei territori da amministrare, nonché la maggiore complessità della vita odierna etc.; ciò detto, se il mondo occidentale ama fregiare la "sua" democrazia di una tanto illustre ascendenza, non si vede perché si senta poi in diritto di tralasciare bellamente alcuni aspetti che invece per la grecità erano considerati fondamentali.

La *Politica* di Aristotele è un'opera in otto libri, giuntaci incompiuta, che tratta l'amministrazione della *polis* e la dottrina dello Stato, visto come il più elevato ordine sociale. Nell'ottavo libro viene affrontato il tema dell'educazione dei giovani, ed è in

questo ambito che si parla anche dell'educazione musicale.

Riguardo alla musica Aristotele pone innanzitutto il problema se essa sia da considerarsi un semplice svago alla stregua di altri piaceri come il vino e il riposo, o se invece le si debba attribuire un ruolo più serio nel campo dell'educazione, ritenendola coinvolta nella formazione del carattere dei ragazzi, o se ancora la si debba valutare come un puro piacere dell'intelletto:

> "Non è certo facile determinare quale potenza essa possiede, né per quale fine conviene darsi ad essa, se per divertimento e per riposo, come si fa col sonno e col bere […] o piuttosto si deve pensare che la musica promuove in qualche modo la virtù, perché, come la ginnastica dà al corpo una certa qualità, così anche la musica è in grado di dare una certa qualità al carattere, in quanto abitua a poter godere i veri piaceri, oppure concorre in qualche modo alla ricreazione intellettuale e alla cultura dello spirito […]"(13)

Sebbene ammetta che la valutazione della natura della musica sia cosa difficile, Aristotele arriva ben presto alla conclusione che essa sia di necessità da inserirsi nell'educazione dei giovani, in quanto rileva la sua influenza sull'animo umano come un fatto oggettivo.

> "Da tali considerazioni è chiaro che la musica può esercitare un qualche influsso sul carattere dell'anima e se può far questo, è chiaro che bisogna accostarle i giovani ed educarli in essa."(14)

Stabilito che la musica debba far parte dell'educazione dei giovani, il secondo quesito che il filosofo si pone è se l'approccio a tale arte debba essere attivo o solamente passivo, se cioè i giovani debbano essi stessi apprendere a far musica o

(13) ARISTOTELE, *Politica,* in Id., *Opere*, trad. it., 1 ed., Bari, Laterza, 1973, vol. IX, p. 1-280, libro VIII 5, p. 269-270.

(14)Ivi, libro VIII 5, p.273-274.

semplicemente avvalersi dell'arte dei musicisti professionisti. Questo interrogativo viene sciolto in fretta da Aristotele:

> "Non è dubbio che ha molta importanza al fine di acquistare certe qualità se uno ha personalmente la pratica dell'arte [...]"(15)

Egli paragona inoltre l'educazione dei giovani ai ninnoli che si danno ai bambini piccoli perché si tengano occupati e non distruggano le cose di casa, allo stesso modo perciò è necessario tenere occupato l'intelletto dei ragazzi, affinché la loro mente non cada preda dei vizi ma impari virtù e concentrazione.

> " […] bisogna che i fanciulli abbiano una qualche occupazione e si deve pensare che serve a meraviglia allo scopo il sonaglio di Archita [una sorta di strumento a percussione non dissimile dalle nacchere], che si dà ai bambini affinché, occupati con esso, non rompano niente delle cose di casa: i piccoli non riescono a stare fermi. Il sonaglio di Archita s'adatta dunque ai bimbi più piccini mentre l'educazione è un sonaglio per i giovani più grandi. Che dunque i giovani debbano essere educati nella musica in modo da aver pure la pratica dell'arte, risulta evidente da queste considerazioni: non è d'altra parte difficile precisare quel che si conviene e quel che non si conviene alle varie età e confutare quanti sostengono che occuparsi di musica è ignobile."(16)

Egli sostiene così che lo studio della musica debba essere intrapreso da giovani, per poi venire abbandonato in età più matura, quando si potrà invece limitarsi a godere delle belle melodie suonate dai professionisti di tale arte, grazie al bagaglio di conoscenze ormai acquisito. Questo passaggio logico, in particolare, ci pare che riassuma davvero il senso di questa tesi, che non vuole essere un'apologia o una

(15) Ivi, libro VIII 5, p.273-274.

(16) Ivi.

promozione della professione del musicista, tutt'altro: quello che si cerca qui di dimostrare è come tramite la pratica musicale e i valori che essa permette di interiorizzare, ogni persona potrebbe dedicarsi più rettamente a quella che sarà poi la sua professione, o anche semplicemente potrà maturare con più agio le regole basilari di una società civile, oltre che dotarsi di strumenti inestimabili per l'accrescimento della propria spiritualità. Se pensiamo che l'introduzione di pratiche musicali di gruppo in contesti di ostilità, come quello israelo-palestinese, potrebbe giovare all'interazione positiva delle due parti, non riteniamo per questo che si debba farne due popoli di musicisti professionisti, il che sarebbe assurdo; giacché l'obiettivo finale non è l'esecuzione musicale in sé ma creare un ambiente armonico, il livello amatoriale sarà più che sufficiente. Dunque Aristotele vedeva la musica come un mezzo per educare i giovani ad essere buoni cittadini, un mezzo che poteva pertanto venire abbandonato nel momento in cui la formazione fosse completa.

Ai nostri giorni, invece, lo studio della musica è sempre più relegato al solo professionismo: anche l'ultima riforma che ha visto stravolgere i conservatori statali di musica italiani, e che prevede, fra le altre cose, la creazione dei licei musicali, non fa che andare in questa direzione. Non vogliamo schierarci contro l'apertura, o meglio, la riapertura dei licei musicali, solamente ci preme far presente che la creazione di una scuola ad indirizzo specificamente musicale, alla quale si dovranno iscrivere gli aspiranti musicisti professionisti, non dovrebbe precludere l'insegnamento e lo studio della musica, pur con minore approfondimento, negli altri istituti di istruzione, così come l'esistenza dei licei artistici non ha comportato l'abolizione dello studio della storia dell'arte negli altri istituti liceali.

Se Aristotele considerava necessario interrompere la pratica musicale in età adulta questo era dovuto al fatto che tale arte era considerata, come in molte altre culture in varie epoche, appannaggio degli schiavi o degli ubriachi, e pertanto era disdicevole per un uomo libero dedicarvisi a tempo pieno. Non bisogna farsi trarre in inganno e pensare che l'associazione della professione musicale con l'essere schiavi volesse significare uno spregio di tale pratica, anche perché se così fosse Aristotele si troverebbe qui in contraddizione; piuttosto bisogna considerare che nel momento in cui una qualsiasi attività diventava una professione, e come tale rendeva "schiavi"

della fatica e della dedizione ad essa necessari, allora non era da considerarsi adatta all'uomo libero, e veniva affidata agli schiavi, si trattasse della filatura, della coltivazione o dell'esecuzione musicale.

> "La musica, infatti, ha il difetto di richiedere un'altissima specializzazione tecnica per essere prodotta e un interprete per essere letta ed eseguita. […] Pertanto la specializzazione a cui è condannata l'espressione musicale è stata spesso anche la causa, in particolare nei tempi passati, del suo declassamento a mestiere: dal momento che nella musica l'attività pratica sembra prevalere su quella ideativa e artistica, non stupisce se sin dall'antichità greca, e per molti secoli ancora nel Medioevo e sino al Rinascimento, il far musica sia stato considerato un'attività servile e non degna di un uomo libero e colto"(17)

Dopo aver stabilito la gioventù come il tempo adatto per l'apprendimento della musica, lo Stagirita si preoccupa di rispondere a quanti ritengono invece che la musica sia capace di corrompere gli animi rendendoli ignobili, stabilendo la necessità di porre dei limiti alla pratica musicale, al tipo di ritmi e melodie da praticarsi, ed anche alla tipologia di strumenti. Egli sostiene infatti che il rischio di diventare molli nello spirito e nel corpo, trascurando la ginnastica a favore della musica, è reale, ma facilmente evitabile limitandosi ad uno studio amatoriale:

> "Ciò potrebbe ottenersi, riguardo allo studio, se i giovani non si affaticassero negli esercizi che preparano alle competizioni professionali e in tutti i virtuosismi e le ricercatezze […] ma in esercizi < non > di tal genere fino ad essere in grado di godere delle belle melodie e dei bei ritmi e non soltanto del fascino comune della musica, come alcuni degli altri animali e la massa degli schiavi e dei

(17) BENCIVELLI S., *Perché ci piace la musica. Orecchio, emozione, evoluzione,* 1 ed. ebook, Milano, Sironi, 2011, punto 6.

ragazzi”[18]

Sarebbe da ricercarsi pertanto un equilibrio fra l’ignoranza della massa che si bea della musica in modo inconsapevole e pertanto limitato, e l’affaticamento che è richiesto dalla pratica professionale che toglie spazio alle altre attività che pure concorrono alla formazione del buon cittadino.

> “Non bisogna introdurre nell’educazione gli auli né altro strumento professionale, come la cetra o un altro di tal sorta, bensì quelli che ne faranno ascoltatori intelligenti o nel campo dell’istruzione musicale o in altro.”[19]

Da ultimo Aristotele si sofferma sull’indicazione dei modi musicali e dei ritmi adatti all’educazione, proponendosi giustamente di fornire solamente delle indicazioni generali, perché per entrare nello specifico del discorso consiglia di affidarsi a quei musicisti e a quei filosofi che hanno pratica nell’educazione musicale. Egli accetta la distinzione delle melodie già adottata da altri filosofi prima di lui, i quali le dividono in tre specie: melodie etiche, d’azione ed entusiastiche, ognuna delle quali può essere utilizzata per tre scopi, vale a dire l’educazione, la catarsi e la ricreazione.

> “[…] è evidente che bisogna adoperare tutti i modi[20], ma non adoperarli tutti alla stessa maniera bensì per l’educazione quelli in sommo grado etici, mentre gli altri che spingono all’azione ed

(18) ARISTOTELE, *Politica,* in Id., *Opere*, trad. it., 1 ed., Bari, Laterza, 1973, vol. IX, p. 1-280, libro VIII 6, p.275.

(19) Ivi.

(20) Nell’ambito musicale della Grecia antica con la parola “modo” si intende qualcosa di simile al nostro concetto di scala musicale. L’elemento di riferimento è *l’armonia* (sempre intesa in un’ accezione diversa da quella moderna), vale a dire la giustapposizione in senso discendente di due tetracordi uguali; un tetracordo è una serie di quattro suoni i cui estremi delimitano un intervallo di quarta giusta; ogni tetracordo era formato da due toni e un semitono, e la posizione del semitono determinava il tipo di modo. Vi erano tre modi principali: il dorico, il frigio e il lidio.

eccitano l'entusiasmo per l'audizione su esecuzione altrui"[21]

Egli individua il modo dorico come quello maggiormente adatto all'educazione dei ragazzi, al quale vanno aggiunti tutti quelli che verranno indicati da coloro che si interessano di studi filosofici e di educazione musicale. Per quanto riguarda la scelta dei modi, Aristotele entra in critica aperta con quanto detto da Socrate, che era favorevole ai soli modi dorico e frigio, perché quest'ultimo, dice Aristotele, ha chiaramente l'effetto di risvegliare passioni ed entusiasmi e non a caso è tipicamente associato al suono dell'*aulos*, strumento che viene sconsigliato da entrambi i filosofi.

Per concludere, Aristotele individua infine tre principi che devono regolare l'educazione musicale, e cioè il principio del giusto mezzo (inteso come equilibrio fra due eccessi), del possibile e del conveniente. Il primo di tali principi è quello che fa preferire il modo dorico:

> "Riguardo al modo dorico tutti sono d'accordo che è molto grave e ha sopra tutti carattere virile. Inoltre, poiché elogiamo il medio tra gli estremi e diciamo che si deve seguirlo e poiché il modo dorico ha tale natura rispetto agli altri, è evidente che soprattutto nei canti dorici conviene educare i giovani"[22]

Gli altri due principi si rifanno invece all'età dell'esecutore, in quanto quando si è vecchi, ricorda Aristotele, non è più possibile cantare nei modi acuti, mentre si può ancora farlo in quelli rilassati, e anche a questo proposito polemizza con le indicazioni di Socrate, che scarta i modi rilassati per l'educazione, in quanto li considera languidi. Aristotele invece, proprio in vista dell'età avanzata, consiglia di insegnare ai giovani anche questi modi, perché ne possano godere in futuro.

(21) Ivi libro VIII 7 p.278.

(22) ARISTOTELE, *Politica,* 1 ed., Bari, Laterza, 1973, libro VIII 7 p.279.

Due sono le considerazioni principali che ci sorgono dopo aver approfondito la posizione dei maggiori filosofi dell'antichità greca: il primo è che il modo sostanziale in cui si parla della musica ai nostri giorni non è particolarmente cambiato o evoluto. Oggi come allora si avverte lo stesso tipo di difficoltà a motivare in termini oggettivi l'alto significato che la musa Euterpe assume per la specie umana: questo è dato che non si può smentire ma è difficilissimo da spiegare; mentre quando discorrono di altre discipline o pratiche in uso nella società umana, i filosofi sopra citati sono capaci di argomentare ampiamente il perché siano da considerarsi morali o meno, quando si arriva alla musica il discorso si fa come scivoloso e sembra inevitabile finire per validare le proprie teorie poggiandosi sul dire comune, come ad esempio si ritrova a fare anche Aristotele:

> "[…] e la musica diciamo tutti che è delle cose più piacevoli, sia sola sia accompagnata dal canto (perciò anche Museo [poeta a metà fra la realtà e la leggenda] afferma che "per i mortali piacere supremo è il cantare […]"[(23)]

e ancora

> "[…] perché la musica ha in sé un piacere naturale per cui il ricorrere ad essa è gradito a tutte le età e a tutti i caratteri […]"[(24)]

Come già esposto nell'introduzione a questo lavoro, nonostante l'avanzato livello della scienza odierna e nonostante non manchino studi a cavallo fra musica e psicologia, psichiatria e biologia, una spiegazione scientifica sufficientemente esaustiva del perché la musica abbia una risonanza emotiva tanto forte nell'essere umano non sembra essere ancora emersa.

La seconda constatazione ci sorge spontanea è la maggior centralità che aveva

(23) ARISTOTELE, *Politica,* 1 ed., Bari, Laterza, 1973, libro VIII 5 p.271 e 272.

(24) Ivi.

anticamente l'idea che l'educazione fosse in vista dell'elevazione dell'anima; siamo consapevoli che è riduttivo fare un paragone *sic et simpliciter* fra quell'epoca e la nostra, e sappiamo pure che se gli uomini liberi della Grecia antica potevano dedicarsi all'elevazione intellettuale era anche in virtù dello sfruttamento di altre persone che, ridotte in condizioni servili, lavoravano per loro. Tuttavia non ci sembra che con la doverosa pretesa di uguaglianza sociale avanzata negli ultimi secoli si debba perdere l'idea dell'avanzamento spirituale: non dovrebbe essere, ci pare, un'eguaglianza che porta tutti alla condizione degli schiavi, ma semmai a quella degli uomini liberi. Così un mondo che pesa sempre più ogni sua manifestazione (sia di tipo artigianale, industriale, artistico o intellettuale...) solo sulla bilancia del profitto economico, senza peraltro riuscire nemmeno sempre in questo intento, come gli avvenimenti economici degli ultimi anni ci stanno dimostrando, crediamo che vada verso una perdita di quei valori di uguaglianza e fraternità che a fatica si sono affermati.

2. Il Rinnovamento Meiji e il rinnovarsi della musica in Giappone

Forse i più puristi fra gli artisti proveranno un moto di raccapriccio all'idea di voler utilizzare la musica come uno strumento diplomatico, considerandola così un mezzo e non un fine, e non possiamo certo essere noi a mettere un punto all'annosa disputa fra i sostenitori e i detrattori dell'arte per l'arte; quello che però possiamo fare è mostrare come in realtà tale utilizzo non è affatto nuovo, ma ne è (parzialmente) nuovo solo l'approccio che stiamo qui indagando. Ricercando nella storia degli esempi di una pratica siffatta ci rendiamo subito conto di come in realtà un utilizzo politico e strumentalizzato della musica sia cosa vecchia quanto le montagne: da sempre gli strumenti musicali sono presenti nella vita militare, e già nella letteratura epica di pressoché tutti i popoli i campi di battaglia echeggiano dei suoni di trombe e squille.

Anche Socrate, discorrendo sopra l'utile, dice:

> "Dirai anche che quando lo scudo e la lira debbono essere custoditi e non usati, sarà utile la giustizia, quando invece siano da usare sarà utile l'arte bellica e la musica?"(25)

mostrando come fosse considerato ovvio e inscindibile il binomio arte bellica (scudo) e musica (lira).

Ci rendiamo conto che siamo giunti ad un ambito, quello guerresco, che è forse proprio l'opposto di quello cui tendevamo, cioè lo sviluppo dei diritti umani, ma questo, in un certo senso, non fa alcuna differenza: se la musica è stata da sempre utilizzata dal potere costituito al fine di spronare gli animi e condurre le genti in battaglia, così è stato perché la guerra era lo scopo prefissato, e ciò che conta ai fini del nostro studio è che l'elemento musicale risulta evidentemente capace di unire un popolo (magari contro un nemico comune) ed elevare il suo spirito al di sopra della

(25) PLATONE, *La Repubblica,* trad. it. con testo greco a fronte, 4 ed., Milano, Rizzoli, 1988, p. 10, libro I, 340-344 d.

paura e della codardia. Se uno Stato oggi volesse porsi un obiettivo diverso da quello guerresco e patriottico in senso stretto, e, poniamo, volesse creare unità sociale in una regione abitata da popolazione mista (per etnia, credo religioso o altro), cosa affatto rara (senza spingersi lontano basti pensare alle tensioni sociali che hanno attraversato l'Alto Adige – Süd Tirol negli anni settanta), potrebbe dunque decidere di continuare ad avvalersi della musica per cercare di raggiungere tale scopo.

Del resto, se consideriamo la musica come uno strumento, è chiaro che la bontà dei suoi effetti dipende dall'intenzione e dall'utilizzo che se ne fa e non da una sua bontà o malvagità intrinseca. Non deve nemmeno stupire che sia tanto facile trovare esempi storici di un uso militare della musica, mentre assai difficile diventa trovarne che testimonino un suo utilizzo di segno opposto (e qui chiaramente non intendiamo un utilizzo della musica *in* tempo di pace, ma *come* strumento di pace), non dobbiamo infatti dimenticare che i diritti umani sono un' "invenzione" assai recente, la *Dichiarazione universali dei diritti umani* dell'Onu è del 1945, non ha cioè nemmeno settant'anni, e volendo leggere la storia dell'uomo come un percorso di progresso spirituale non possiamo negare che gli organismi statali nella forma in cui li conosciamo oggi sembrano essersi appena affacciati su uno scenario di dichiarata promozione della pace. Ci sembra pertanto sensato che la ricerca degli strumenti atti a condurre verso quest'ambizioso obiettivo sia ancora in piena fase di sviluppo.

Fra le tante situazioni storiche nelle quali il potere politico-militare ha mostrato il suo interesse nei confronti della musica, abbiamo deciso di portare l'esempio del Giappone di fine ottocento perché, data la particolarità del periodo storico, cioè l'apertura al mondo occidentale, questa vicenda riassume molte delle principali questioni che ci interessa sollevare, e in particolare:

1) la musica come strumento di colonizzazione da un lato o come mezzo per impossessarsi di una cultura straniera dall'altro.

2) il concetto di superiorità: la musica classica occidentale rispetto alla musica orientale, ovvero il colonizzatore rispetto al colonizzato.

3) il significato e le conseguenze della diffusione di un tipo di musica estraneo al territorio nel quale lo si importa: da un parte si tratta di una violenza alla cultura locale, d'altro canto permette un utilizzo "puro" della musica, deprivata dei significati extra-sonori che non sono più comprensibili al di fuori del contesto di appartenenza

4) l'omologazione della cultura comporta il declino delle musiche tradizionali (vedi capitolo *3.3 La Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali, UNESCO, Parigi, 20 ottobre 2003*.)

La musica in Giappone ha sempre subito influenze di altre civiltà, inizialmente asiatiche, e in seguito, con i primi contatti con gli olandesi e poi gli americani, anche occidentali.

È significativo pensare che il termine utilizzato per indicare la parola "musica", cioè *ongaku,* oggi indichi in realtà la musica di tradizione occidentale, e laddove si voglia invece parlare di musica per strumenti tradizionali giapponesi si utilizza il termine *hōkagu,* anche nel caso si tratti di musica contemporanea giapponese.

Il Giappone entrò in contatto con l'Europa nel XVI sec., quando le sue coste cominciarono ad essere oggetto di visite da parte delle compagnie commerciali occidentali.

Grazie alla presenza di missionari religiosi sulle suddette navi, la prima musica occidentale che approdò in Giappone fu proprio quella religiosa.

La politica di chiusura e di isolamento che caratterizzò l'epoca *Tokugawa* (1600 – 1868) e in particolare il massacro dei cristiani del 1638, fecero sì, però, che il Giappone perdesse memoria della musica europea che aveva avuto modo di

conoscere grazie ai primi contatti commerciali.

Col passare del tempo, tuttavia, tale chiusura al mondo esterno diverrà impossibile da mantenere, e a metà ottocento, quando le potenze occidentali, *in primis* Gran Bretagna e America, saranno massimamente determinate ad espandere la loro influenza in ogni parte del mondo, anche il Giappone dovrà cedere ed aprire i suoi porti e le sue porte alla colonizzazione, quanto meno culturale, del mondo occidentale.

Nel 1868 avvenne un drastico cambiamento politico in Giappone: dopo più di due secoli di potere cadde il regime *shogunale,* e l'imperatore, che da lungo tempo era ormai privo di effettivo potere, trovò nuova autorità grazie all'appoggio dei feudatari regionali.

Era l'inizio di una nuova epoca, il Periodo *Meiji* (1868 – 1912), durante la quale il Giappone dovette rivedere la maggior parte delle sue strutture politiche e sociali per adattarsi ad un mondo ormai globalizzato.

Diversamente dalla Cina, il Giappone fu molto abile in questo compito di elaborazione e comprensione delle strutture politiche occidentali, e nel giro di quarant'anni dall'arrivo delle "navi nere" del capitano statunitense Matthew Perry nel 1853, dimostrò di essersi soddisfacentemente impossessato dei principali strumenti di diplomazia occidentali, imparando a sfruttarli a proprio vantaggio e ponendosi in una posizione di interlocutore alla pari con le potenze dell'ovest.

Oltre a mandare ambasciate all'estero per studiare ogni aspetto della cultura occidentale, il Giappone dovette rimodernare la sua economia, e da paese sostanzialmente agricolo quale era si trasformò in uno stato industrializzato.

Anche il sistema scolastico venne riformato, adottando il modello americano, privo cioè di distinzioni di classe sociale. In particolare venne preso ad esempio il sistema scolastico del Massachussetts, dove da poco anche la musica era stata introdotta nel piano di studi.

Tale sistema fu applicato tanto bene dai giapponesi da portare il paese, in tempi recenti, ad una diffusa alfabetizzazione musicale di massa, un obiettivo spesso mancato da tanti stati occidentali, pur portatori primari di tale cultura musicale.

Forse potrebbe sembrare che l'introduzione dell'educazione musicale occidentale nell'ambito dell'istruzione giapponese non fosse necessaria e si può pensare che questo sia avvenuto per pedissequa imitazione del sistema americano. È probabile invece che i dirigenti giapponesi abbiano operato una scelta consapevole nell'adozione di questa disciplina, che ad un'analisi superficiale potrebbe sembrare marginale e comunque legata imprescindibilmente ad un contesto storico e artistico non inerente al Giappone. Il motivo è che la musica, e in particolare quella festosa e importante istituzione che è la banda, costituisce un elemento fondamentale della struttura militare. Forse i nostri avvezzi occhi occidentali fanno fatica a rendersene conto, ma le ambasciate di studio giapponesi che vennero mandate all'estero riferirono delle bande come di un elemento costitutivo del cerimoniale di governo. E pertanto, così come il Giappone dovette mediare, comprendere, e spesso adottare i cerimoniali diplomatici e di etichetta occidentali (citiamo per esempio l'usanza fra le navi della marina di salutarsi con degli spari di cannone), allo stesso modo sentì di dover fare altrettanto con i cerimoniali musicali di tale apparato.

Una banda è un elemento che presenta grandi vantaggi e per questo è tanto diffuso e non solo in ambito militare: ogni lettore occidentale avrà probabilmente l'esperienza della banda del paese, e se non ne ha fatto parte personalmente avrà senza dubbio partecipato come spettatore alle sue sfilate. Tutti sappiamo che la musica, e in particolare la cosiddetta musica colta occidentale, è una disciplina che necessita dedizione, studio, e anni e anni di pratica incessante: diventa pertanto ambito di specialisti. La banda è un tipo di *ensemble* al quale possono partecipare anche musicisti dilettanti o poco esperti, infatti è composta prevalentemente di fiati, ottoni e percussioni, che sono gli strumenti più "semplici" da strimpellare in poco tempo e con poco studio (con questo non vogliamo assolutamente creare una gerarchia fra gli strumentisti, ma semplicemente rilevare il fatto che tecnicamente certi strumenti sono più abbordabili di altri: difficilmente un operaio o un contadino con le mani rovinate e con a disposizione solo il pomeriggio della domenica potrebbe ricavare un suono

gradevole da un violino). È così che la banda riesce, chiedendo uno sforzo relativamente contenuto, ad incarnare l'identità del contesto nel quale viene formata (il paesino di trecento anime della bassa friulana, come l'enorme apparato militare dell'impero britannico, o una scuola media di Boston….).

La prima versione dell'inno nazionale giapponese, il *Kimigayo* (Il mondo dell'imperatore), venne eseguita dalla banda di ottoni creata dal clan *Satsuma* nel secondo anno dell'era *Meiji*.

Nel 1871 venne inoltre creata la Banda militare di stato giapponese e dal 1871 al 1877 tale formazione si esibì regolarmente davanti all'imperatore per la celebrazione dell'Impero Giapponese.

Nel 1879 venne fondato a *Tôkyô* il primo conservatorio nazionale di tipo occidentale; oggigiorno ogni grande città del Giappone vanta almeno una struttura di questo tipo.

Il Giappone peraltro non si limitò alla sola istituzione della banda, ma importò anche gli strumenti d'orchestra, il pianoforte, il bel canto occidentale e la pratica del concerto pubblico.

Gli strumenti venivano principalmente importanti dalla Gran Bretagna e ben presto, proprio come avvenne nell'Europa borghese di metà ottocento, anche nel riformato Giappone di quest'epoca il pianoforte si impose come strumento principe, quello che ogni famiglia perbene desiderava far studiare ai propri figli e il cui possesso era dimostrazione di agiatezza, non solo per l'elevato costo dell'acquisto ma anche perché, a differenza che nelle case europee, era difficile per una famiglia giapponese trovare un'adeguata collocazione per questi enormi cassoni neri. Il pavimento delle case tradizionali giapponesi infatti, tendenzialmente ricoperto da stuoie di paglia *(tatami)* non era sufficientemente resistente per reggere tanto peso e così il pianoforte trovò collocazione nell'unico ambiente con pavimento in legno, il luogo preposto ad ospitare gli oggetti più preziosi *(tokonoma)*. Così queste nuove "navi nere" venute dall'occidente costrinsero i giapponesi ad aprire nuovamente le loro porte e riuscirono ad approdare nel più importante e sacro spazio delle loro case.

Come si è già accennato, la musica occidentale non venne adottata solo nel contesto militare, ma anche in ambito scolastico, fin dalla scuola elementare. Questa scelta avvenne comunque non senza una serie di riflessioni sull'opportunità o meno di tale insegnamento. Shūji Izawa, un insegnante giapponese che era stato nel Massachussets per studiare il sistema scolastico americano, presentò nel 1879 un progetto al Ministero dell'Istruzione del suo paese, nel quale delineava le due principali attitudini dell'*intellighentia* giapponese nei confronti dell'introduzione della musica nelle scuole:

1) posto che la musica è il mezzo più forte per suscitare e incanalare le emozioni, e posto che essa agisce sull'animo umano indipendentemente dalla razza o dal paese, si considera opportuno servirsi della musica occidentale in quanto questa sarebbe, grazie all'elaborazione millenaria che vanta, quella maggiormente vicina ad un ideale di perfezione.

2) Adottare la musica occidentale sarebbe un errore in quanto essa è estranea alla cultura locale e pertanto ne risulterebbe un'operazione fittizia; ciò che è davvero necessario è invece applicarsi a perfezionare l'ancora imperfetta musica orientale.

A queste due alternative così antitetiche, Izawa propone un via di mezzo, e cioè prendere il meglio dell'una e dell'altra tradizione musicale.

Questo atteggiamento peraltro è lo stesso che il Giappone ha adottato in politica estera durante il periodo *Meiji*: nelle relazioni con la Cina, per esempio, laddove è sembrato più utile ha continuato a servirsi del tradizionale sistema di relazioni confuciano, ma quando ha intravisto invece la possibilità di sfruttare a proprio vantaggio la "legge delle nazioni" non ha avuto remore a slittare da questo a quel sistema.

Notiamo che entrambe le posizioni partono dall'assunto che la musica orientale sia

inferiore a quella occidentale, indice di quanto la mentalità coloniale fosse penetrata anche nella società giapponese che pure non aveva subito una vera e propria dominazione straniera.

Così, a seguito della relazione di Izawa, venne formata un' *equipe* composta da un insegnante di musica americano del Massachussets, Luther Whiting Mason, convocato appositamente, un gruppo di musicisti giapponesi dell'*ensemble* imperiale di *gagaku* (la musica di corte); e un poeta. Il lavoro consistette nell'adattare delle melodie occidentali a testi giapponesi, fondendole con musiche della tradizione nipponica, in particolare dal repertorio per *gagaku* e *koto*. Essi composero inoltre delle canzoni *ex novo* a partire da testi giapponesi redatti per lo scopo. Il sistema di armonizzazione utilizzato fu quello occidentale.

Un ulteriore vantaggio nell'adozione della musica occidentale piuttosto di quella autoctona risiedeva proprio nella sua estraneità alla cultura locale: in quanto sconosciuta e non praticata fino a quell'epoca, non era portatrice di messaggi supplementari oltre a quelli precipuamente musicali. La musica tradizionale giapponese, per contro, rimandava inevitabilmente ad un contesto specifico: così la musica *gagaku* era collegata alla corte imperiale, ai templi buddhisti e ai santuari *shintō*; la musica per *koto* era quella della borghesia e dei ceti alti; il dramma *nō* fioriva nell'ambiente dei samurai, mentre le canzoni per *shamisen*[(26)] erano tipicamente legate al teatro popolare.

Stabilire quale di questi filoni sarebbe stato più adatto per l'insegnamento scolare avrebbe messo in crisi i riformatori e avrebbe senz'altro suscitato una serie di polemiche negli ambienti la cui musica veniva accantonata. Infatti, se inizialmente si cercò un compromesso fra le due tradizioni musicali, fondendole in qualche modo fra loro, già nel 1890 venne abbandonato ogni tentativo in questo senso e si lasciò campo libero alla sola musica occidentale, escludendo totalmente la musica tradizionale giapponese dal sistema scolastico, decretandone anche un parziale declino, almeno

(26) Il *gagaku* è un tipo di musica/danza giapponese dal repertorio prevalentemente orchestrale. Il *koto* e lo *shamisen* sono strumenti musicali tradizionali giapponesi appartenenti alla famiglia dei cordofoni. Il primo è composto da tredici corde di seta, ed è assimilabile ad una cetra; il secondo è una sorta di liuto a manico lungo, senza tastature, dotato di tre corde di seta. Il dramma *nō* è una forma di teatro musicale giapponese.

negli ambienti più colti.

Il mondo di missionari cristiani che era stato cacciato e messo al bando nel 1588, con la nuova apertura dell'epoca *Meiji* tornò alla carica e con esso tornò un altro importante filone della musica europea: l'innodia sacra.

Se si diffuse la pratica di cantare melodie occidentali lo si dovette soprattutto a questi missionari e in particolar modo ai missionari cristiani protestanti.

Il mondo tedesco protestante infatti ha sempre dato grande importanza alla musica corale, e con Lutero e la sua riforma questa pratica divenne sempre più radicata nella popolazione, aiutando anche a definire meglio un'identità che si voleva staccare nettamente da quella cattolica. Questi inni sono caratterizzati da facili melodie, supportate da armonie non troppo complesse: questo è un elemento fondamentale in un contesto di esportazione della musica fuori dall'Europa. Infatti ciò che caratterizza la musica europea dall'Alto medioevo in poi è proprio l'armonia (inizialmente si dovrebbe parlare più precisamente di polifonia), cioè la presenza di più voci che eseguono diverse linee melodiche contemporaneamente, laddove il legame che le unisce è da ricercarsi proprio nella loro giustapposizione.

Si tratta di un elemento totalmente estraneo a tutte le altre culture musicali, che sono essenzialmente monodiche, cioè eseguono all'unisono la stessa melodia. Questo è decisamente l'aspetto più ostico che un non occidentale deve affrontare nell'approcciarsi alla nostra tradizione musicale e pertanto l'utilizzo di facili inni dalle facili e ripetitive armonie aiutò la diffusione e la comprensione della nostra musica.

Un altro elemento della società giapponese però va necessariamente sottolineato in quest'ambito, per fare da contrappeso a quanto esposto fin ora. Se è vero che la musica occidentale ha potuto attecchire grazie alle pratiche più semplici della banda e dell'innodia, altresì dobbiamo doverosamente ricordare come il Giappone oggi si distingua in ambito mondiale per l'alta preparazione tecnica dei suoi esecutori di musica classica occidentale. Probabilmente una certa mentalità giapponese che esalta

la disciplina, il senso del dovere, il lavoro, lo spirito di sacrificio e l'attaccamento al gruppo, elementi chiave del codice samuraico, hanno fornito una base eccezionale per il perfezionamento di quella che potremmo definire "la più tecnica" di tutte le arti occidentali.

L'assimilazione della musica occidentale rientra pienamente nel processo più generale di assimilazione delle strutture e della società occidentali attuato dal Rinnovamento *Meiji,* e così come paradossalmente il Giappone ha potuto difendere la sua indipendenza e la sua tradizione dalle potenze occidentali solo impadronendosi del sistema di modernizzazione occidentale, possiamo forse pensare che analogamente anche la sua musica ha potuto salvarsi grazie alla stessa operazione. Infatti questa capacità dello spirito giapponese di fondere e adattare modelli e dinamiche altrui (capacità mostrata non solo nell'epoca *Meiji* ma anche precedentemente, per esempio nel primo millennio dopo Cristo, con l'assimilazione della cultura cinese), in ambito musicale ha fatto sì che il Giappone trattasse con estrema disinvoltura questi nuovi filoni. Una disinvoltura che spesso, molto spesso, manca invece al musicista occidentale, che subisce il peso di una tradizione quasi divinizzata e si trova le mani legate sotto lo sguardo severo e giudicante della corretta esecuzione filologica. Questo risvolto psicologico, come è normale, non è stato recepito dal mondo giapponese, che è così libero di giocare con la tradizione occidentale e la fonde e mischia volentieri alle proprie sonorità, creando degli interessanti *pastiches* musicali che sono decisamente più avanguardistici di tanta musica cosiddetta "sperimentale" che abbiamo in occidente.

Così forse è proprio da questi mondi tradizionalmente estranei alla nostra cultura musicale (come è stato già per il jazz dei neri d'America, il Blues e tanti altri stili a cavallo fra due o più culture) che possiamo auspicare nasca e si sviluppi un rinnovamento della nostra grande tradizione di musica classica, che in Europa oggi stenta a trovare la sua strada.

3. Gli inni nazionali

Oggi ogni nazione del mondo possiede un inno, una bandiera, uno stemma e un motto. Questi sono dei simboli che servono al potere costituito per marcare la propria presenza e il proprio dominio, e danno modo alla popolazione di avere un qualcosa di concreto nel quale riconoscere la propria appartenenza allo Stato. La bandiera e lo stemma soddisfano il bisogno di avere un oggetto materiale che si possa vedere, toccare ed esibire, e, se esposti, permettono il riconoscimento immediato dello Stato d'appartenenza. Questo può essere utile sia in ambito militare che in tutti quei contesti pacifici nei quali sia necessario mantenere una distinzione nazionale, come nei giochi olimpici e nelle altre manifestazioni sportive e culturali di carattere internazionale. Il motto è una breve frase che riassume dei valori sentiti come distintivi dalla comunità che rappresenta, e possiede una carattere ambivalente: da un lato sembrerebbe che la sua natura sia orale, cioè che esso sia fatto per essere declamato, tuttavia la concisione che lo caratterizza spesso permette che esso possa essere scritto su di un supporto materiale ben visibile, come una bandiera, un manifesto, o persino degli indumenti; questo gli conferisce pertanto anche una forma visiva e materiale.

L'inno nazionale consiste in un motivo musicale nel quale la nazione si riconosce, da eseguirsi nei momenti ufficiali e commemorativi e ogni qual volta si voglia celebrare la nazione. Di questi quattro simboli, dunque, è l'unico ad avere una natura prettamente sonora, infatti sebbene ogni Stato abbia ratificato la versione ufficiale del proprio inno, scritto in notazione musicale, esso assume valore nel momento in cui viene suonato, non nella presenza cartacea della partitura. Questa distinzione fra ciò che possiede una fattezza fisica e ciò che è immateriale la ritroveremo quando ci occuperemo della tutela giuridica della musica, e vedremo che tale caratteristica influenza non poco l'effettiva capacità di trattare la pratica musicale da parte della giurisdizione.

Dare dei simboli palesi nei quali la popolazione possa riconoscersi è molto utile al

fine di consolidare la sensazione di unione e appartenenza ad un gruppo, sia esso uno Stato, un ente, o un esercito; un motivo musicale non può essere esposto ed ostentato, ma possiede altre caratteristiche che lo rendono assai prezioso: se ben congegnato, può fissarsi profondamente nella memoria, in modo molto più subdolo e tenace di quanto possano fare i colori di una bandiera. É proprio in base a questo meccanismo che quasi ogni cosa al giorno d'oggi viene accompagnata da una melodia che la distingue e identifica: pensiamo alle sigle dei programmi televisivi, delle telenovele e dei cartoni animati, per non parlare dei *gingle* pubblicitari che spesso rimangono nella memoria anche parecchi anni dopo che il prodotto in questione non è più in commercio o quantomeno non è più pubblicizzato con quella stessa melodia. La grande importanza, a fini commerciali o propagandistici, di associare una musica a ciò che si intende promuovere, risiede nel fatto che canticchiare o anche solo sentire risuonare nella mente un motivo musicale, crea un legame quasi affettivo con esso e perciò, per proprietà transitiva, anche con ciò che sponsorizza. Questo è un meccanismo sottile ben conosciuto e studiato sia in psicologia che in marketing(27). In particolare, maggiore è la "finzione" sulla quale si basa l'unione che si vuole celebrare(28), maggiore deve essere la forza con la quale questa viene proclamata e più forti e numerosi devono essere i simboli che la esaltano: è per questo che i regimi totalitari tendenzialmente fanno un uso più massiccio di musiche nazionali di quanto facciano i sistemi democratici. Mentre in una democrazia, almeno in linea teorica, i cittadini partecipano alla vita politica e non dovrebbero pertanto necessitare di particolari stimoli per identificarsi con il governo, in un regime totalitario l'accettazione del potere è passiva e deve pertanto essere rimarcata in continuazione e con ogni mezzo. Non è un caso se sia l'Unione Sovietica che l'Italia fascista si sono servite di eccellenti compositori per le loro canzoni di propaganda.

Così dal tipo di musica scelto per l'inno nazionale si può capire molto anche del momento storico nel quale una nazione si è data il suo inno, e delle intenzioni politiche che in tal momento la guidavano; siccome poi tendenzialmente la nascita di

(27) Per approfondire i rapporti fra psicologia-psichiatria e musica si vedano i lavori di Sacks e Ball in bibliografia.

(28)Per il concetto di "comunità immaginata" vedasi il testo fondante di B. ANDERSON, *Comunità immaginate. Origine e fortuna dei nazionalismi.,* Roma, Manifesto Libri, 1996.

un inno è più o meno contemporanea all'instaurazione del potere che lo commissiona, e la storia ci insegna come questo avvenga spesso nel sangue, ne deriva che gli inni nazionali hanno per lo più musiche che ispirano il valore militare, la fierezza e lo sprezzo del pericolo, e utilizzano dei testi particolarmente violenti, inneggianti la valore bellico e alla superiorità della propria razza.

Basti pensare alla furia sanguinaria delle parole de *La Marseillaise*[29], di cui riportiamo solamente l'*incipit* a titolo esemplificativo:

Allons enfants de la Patrie	Andiamo figli della Patria
Le jour de gloire est arrivé!	È giunto il giorno di gloria!
Contre nous de la Tyrannie	La bandiera insanguinata della Tirannia
L'étendard sanglant est levé	Si è innalzata contro di noi
Entendez-vous dans les campagnes	Sentite nelle campagne
Mugir ces féroces soldats?	Il muggito di questi feroci soldati?
Ils viennent jusque dans nos bras	Ci stanno venendo in seno per sgozzare
Égorger nos fils , nos compagnes!	I nostri figli, le nostre compagne!
Aux armes, citoyens,	All'armi, cittadini!
Formez vos bataillons,	Formate i vostri battaglioni,
Marchons, marchons!	Marciamo, marciamo!
Qu'un sang impur	Che un sangue impuro
Abreuve nos sillons!	Imbeva i nostri campi![30]

È paradossale pensare che l'inno francese, per associazione con la Rivoluzione del 1789 e con gli ideali da questa veicolati e riassunti nel celeberrimo motto *liberté, égalité, fraternité,* sia sinonimo ormai in tutto il mondo di tali valori positivi, pur

(29) Il testo è di Claude Joseph Rouget de l'Isle (1760 – 1836), la musica è attribuita allo stesso de l'Isle, ma controversa è tale l'attribuzione: secondo alcuni egli avrebbe riutilizzato un tema del compositore vercellese Giovanni Battista Viotti (1755 – 1824). Per approfondimenti vedasi Petronio P., *Gli inni nazionali del mondo,* 1 ed., Trieste, Edizioni Italo Svevo, 2007.

(30) La traduzione è mia.

avendo un testo di una violenza raccapricciante, che probabilmente non trova pari in nessun altro inno nazionale; moltissimi inni, è vero, spronano a lottare e a morire per la patria, ma questo, caso unico al mondo, incoraggia esplicitamente a combattere per uccidere i nemici e riportarne la vittoria.

Come contrappasso a questa osservazione ci piace segnalare che l'inno forse più in linea con i valori di fratellanza universale è quello della Repubblica di Slovenia, il cui testo è opera del grande poeta nazionale Prešeren. Il titolo è *Zdravlijca* ossia "brindisi", ed i versi celebrano, oltre alla rinascita nazionale, il giorno in cui finalmente regnerà la pace fra le nazioni confinanti ed il vicino non sarà visto come un nemico ma come un fratello.

Esiste dunque un momento, nella storia di uno Stato, in cui si rende necessario scegliere una musica nazionale; a volte la musica e l'eventuale testo vengono esplicitamente commissionati per l'occasione, in altri casi sono invece scelti da un repertorio già esistente. Seguendo le indicazioni fornite da Paolo Petronio (il cui studio sugli inni nazionali sembra essere l'unico in ambito italiano a poter vantare una certa esaustività, mentre in campo Europeo si colloca come complementare di soli altri due lavori, quelli di Hoheisel e di Bristow-Reid), possiamo individuare quattro categorie di compositori:

> " – compositori professionisti (certi di grande valore) che hanno composto la musica per altri motivi; in seguito e quasi sempre a loro insaputa perché deceduti, la musica è stata utilizzata per realizzare l'inno;
>
> – compositori professionisti che di loro iniziativa o su apposita commissione hanno composto l'inno;
>
> – musicisti di professione, spesso insegnanti, non compositori se non occasionalmente, che al momento opportuno hanno composto l'inno;

> – dilettanti di musica, a volte anche non diplomati, che però nell'occasione sono stati capaci di comporre l'inno."[31]

Ciò detto, tocca rilevare come, tendenzialmente per motivi storici contingenti e forse anche per una certa superficialità in materia da parte di chi se ne occupava, la maggior parte dei compositori degli inni nazionali rientrano nelle ultime due categorie, quella dei dilettanti e dei musicisti mediocri:

> "I compositori [degli inni nazionali] sono musicisti minori, mediocri, alle volte appunto autentici dilettanti, che però al momento del verificarsi dell'episodio patriottico hanno avuto quel momento di grazia ispirativa, quel lampo di genio che ha consentito loro di dar vita ad una composizione riuscita e capace di far presa nell'animo del popolo."[32]

Sempre secondo lo studio del Petronio possiamo altresì classificare gli inni secondo tre tipologie di composizione:

> "1) Tipo *Inno*: si tratta di un inno nazionale di carattere solenne e maestoso, derivato dall'antico inno di uso religioso trasportato in ambito laico.
>
> 2) Tipo *Marcia*: si tratta di un brano di carattere vivace e marziale, in realtà una marcia adoperata come inno, un inno di nome, ma non di fatto.

(31) P. PETRONIO, *Gli inni nazionali del mondo,* 1 ed., Trieste, Edizioni Italo Svevo, 2007, p. 29.

(32) Ivi, pag. 21.

> 3) Tipo *Preghiera*: si tratta di un inno lento e solenne collegato ad un testo di carattere religioso, diretto discendente dell'antico inno ecclesiastico"[33]

Non deve stupire il fatto che, su ben 191 inni nazionali esistenti[34], le tipologie della scrittura musicale si possano raggruppare in tre sole categorie, infatti come già avevano rilevato gli antichi filosofi (vedi capito *1.1 La Grecia antica*) ogni "modo" musicale è adatto ad ispirare determinati sentimenti, e così anche ai giorni nostri, sebbene le scale e le armonie siano inevitabilmente cambiate, si deve tener conto di determinati parametri compositivi a seconda dei sentimenti che si vuole suscitare negli ascoltatori; considerato poi che il motivo che determina la nascita di un inno è sempre lo stesso, e cioè la celebrazione di una nazione, ne risulta inevitabilmente una certa omologazione degli stili e delle formule compositive.

La prima categoria, quella degli inni propriamente detti, che hanno quindi un carattere particolarmente enfatico e cerimoniale, è tipica del mondo anglo-sassone. Oggi possiamo contare 52 Paesi che possiedono un inno di questo tipo, e molti di questi sono ex-colonie britanniche. Seppure non vi sia una regola, le tre tipologie di inni seguono l'ordine dato anche per quanto riguarda la relazione cronologica fra loro, cioè i primi paesi a dotarsi di un inno tendevano ad adottare melodie pompose e celebrative, in seguito è prevalso l'uso della marcia e solo recentemente vi sono stati dei paesi che hanno adottato melodie più intimistiche. Anche per questo motivo probabilmente i paesi che utilizzano un inno della prima tipologia sono in qualche modo legati al mondo anglo-sassone, infatti la Gran Bretagna è stata la prima nazione europea ad adottare un inno.

La maggior parte dei Paesi, ben 138, rientra invece nella seconda tipologia, quella dell'inno "marcia", questo è tipico dei paesi latini da una parte, e di tutti i paesi sorti recentemente, con la fine del colonialismo, dall'altra. Questa tipologia di inno, tendenzialmente gioiosa e ritmata, è particolarmente adatta ad esprime la

(33) Ivi, pag. 29.
(34) Dato aggiornato al 2007. Gli inni sono 192 se si conta anche quello dell'Unione Europea.

soddisfazione di un popolo che è riuscito infine a guadagnare l'indipendenza, e il carattere militare della marcia rievoca il probabile recente ricorso alle armi.

La terza tipologia, quella dell'inno "preghiera", cioè con una musica lenta e riflessiva, è stata scelta da soli 7 paesi in tutto il mondo, di cui 5 appartenenti all'Europa anglo-sassone o slava. e cioè Islanda, Malta, Ungheria, Serbia, e Bulgaria, più altri due nel resto del mondo: Israele e Tonga.

Un'altra distinzione che si può fare riguarda la presenza o meno del testo: non tutti gli inni infatti hanno delle parole, molti sono solo strumentali. A questo proposito si può considerare come la massima efficacia, al fine del coinvolgimento patriottico della popolazione, si ottiene laddove esiste un testo da poter cantare, e questo non tanto per il significato del testo stesso, che a volte, a causa magari della ricercatezza dei termini o della vetustà della lingua, risulta assolutamente oscuro ai più, quanto per il forte coinvolgimento emotivo che comporta il poter cantare con la propria voce.

L'inno italiano, ad esempio, è stato commissionato al compositore Michele Novarro, mentre il testo è stato affidato all'inventiva del giovane studente Goffredo Mameli. È interessante notare come popolarmente si parli dell' "Inno di Mameli", senza considerare che questi è il paroliere e non anche l'autore della musica.

Infatti, nonostante sia la musica a creare quello speciale vincolo emotivo, come abbiamo già argomentato lungamente, le parole creano un collegamento più facile e immediato con l'uomo della strada, che trova in esse un appiglio espresso in un linguaggio noto (la propria lingua) per entrare in contatto con un linguaggio che, pur coinvolgendolo molto, egli non padroneggia (la melodia) e magari non potrebbe memorizzare senza questo ausilio.(35)

(35) Ci piace ricordare a questo proposito un simpatico e significativo aneddoto che abbiamo vissuto in prima persona durante un soggiorno nella città di Napoli: in prossimità di un incontro sportivo che avrebbe visto scendere in campo la Nazionale di calcio italiana, la televisione dei nostri dirimpettai, una verace famiglia di estrazione popolare, trasmetteva a tutto volume la musica dell'Inno nazionale italiano. Sopra le note dell'inno si sentiva un ragazzino cantare a squarciagola "Fratelli d'Italia, l'Italia tedesca!...", dove il "tedesca" aveva preso il posto dell'evidentemente incomprensibile "s'è desta". La cosa davvero particolare non è lo strafalcione in sé, ma il fatto che chiaramente le parole in quanto tali non avevano la benché minima importanza per il fiero cantante, che sicuramente non si era posto

3.A L'inno europeo. Le ragioni della scelta

L'inno dell'Unione Europea è stato adottato nell'ormai lontano 1972 dal Consiglio d'Europa, ma solo nel 1985 è stato riconosciuto come Inno ufficiale dell'Unione Europea (allora Comunità Economica Europea) anche dai capi di Stato e di governo dei vari Paesi membri.(36)

Inizialmente il Parlamento Europeo pensò di seguire un *iter* classico e aprì un bando di concorso per la composizione di un inno musicale europeo: numerosissimi furono i compositori che parteciparono inviando le loro opere, e tuttavia nessuno di essi ebbe successo; infatti quando l'affermato direttore d'orchestra austriaco Herbert von Karajan propose di utilizzare l'*Inno alla Gioia* dalla *Nona Sinfonia* di Ludwig van Beethoven, la proposta venne accolta e il concorso fu chiuso. In particolare venne scelto il tema principale del quarto e ultimo movimento, laddove entra il coro in partitura. Lo stesso Von Karajan ne produsse tre diversi arrangiamenti: per piano solo, per orchestra di fiati, e per orchestra sinfonica. Naturalmente egli mise a disposizione la celebre orchestra *Berliner Philarmoniker*, da lui diretta, per realizzarne delle registrazioni discografiche. Nel sito ufficiale dell'Unione Europea, però, la versione audio che si può ascoltare è quella registrata presso il *Teatro da Trinidade* di Lisbona nel 1994 ad opera dell'*Orchestra giovanile di fiati dell'Unione Europea*, sotto la direzione di André Reichling, sempre secondo l'arrangiamento di Von Karajan.

È legittimo interrogarsi sul perché sia stato scelto proprio l'*Inno ala gioia* dalla *Nona Sinfonia* di Ludwig van Beethoven. Certo la scelta di una musica nella quale tutti gli

---

il minimo dubbio sulla verosimiglianza di un inno che nel celebrare la nazionalità italiana ne proclamava l'appartenenza ad un'altra nazione! Quello che gli importava era poter cantare con slancio e spirito di appartenenza il pur incomprensibile inno, che in quel momento rappresentava per lui la sua squadra di calcio. Se abbiamo riportato questa vicenda non è per farci gioco di un ragazzino, che, parte per la giovane età, parte per la sicuramente scarsa educazione, non era in grado di comprendere appieno le sue stesse azioni, ma per esemplificare quanto appena esposto sulle relazioni tra musica, canto, e coinvolgimento.

(36) Tali dati sono stati reperiti nel sito ufficiale dell'Unione Europea: *http://europa.eu/about-eu/basic-information/symbols/anthem/index_it.htm*, ultima data di consultazione: 20 gennaio 2014.

Stati della Comunità Europea potessero sentirsi rappresentati non dev'essere stata facile, bisognava infatti individuare un motivo che trascendesse le singole nazionalità e allo stesso tempo fosse significativo per ognuna di esse. La cosa più difficile di questa operazione non è tanto la scelta della musica in sé, quanto la scelta del compositore: questi infatti in nessun caso può essere privo di una storia personale e di una nazionalità, e la sensazione sotterranea e implicita di privilegiare una nazione o una fazione europea con la scelta di un compositore di una determinata provenienza può essere difficile da scacciare.

Inoltre l'incredibile quantità di concorrenti (il numero esatto non è stato reso pubblico ma si parla di più di 2000 opere a concorso[37]) e l'insufficiente competenza musicale dei membri del Parlamento Europeo rendevano particolarmente ardua la scelta, cosicché la proposta di von Karajan fu certamente accolta con sollievo, tanto più che il nome dell'illustre Maestro e della sua orchestra erano sicura garanzia di qualità musicale.

Che la scelta della musica sia poi ricaduta sul grande Ludwig van Beethoven non è un fatto che possa stupire, visto che si tratta innegabilmente di uno dei pilastri della musica classica occidentale. Non solo egli è uno fra i più grandi e famosi compositori di tutti i tempi, nella musica di Beethoven vi è inoltre qualcosa di particolarmente "universale", qualcosa che richiama con più forza il sogno di un'umanità unita. Questo sentimento ci è trasmesso *in primis* dalla sua musica, ma poggia anche sulla conoscenza dei suoi ideali e delle sue convinzioni che ci sono noti grazie ai suoi carteggi, alle biografie, e agli studi musicologici che sono stati fatti sulla sua persona. Anche l'*Orchestra Mondiale per la Pace* per il suo concerto di debutto ha scelto di eseguire il finale dal secondo atto del *Fidelio* dello stesso Beethoven "to reflect its qualities of brotherhood, liberty and humanity"[38]. L'esimio direttore d'orchestra Daniel Barenboim racconta di avere un sogno nel cassetto nel quale egli sarebbe il Primo Ministro di Israele e darebbe vita ad un nuovo ordine di coesistenza pacifica

(37) Dato reperito in P. Petronio, *Gli inni nazionali del mondo,* 1 ed., Trieste, Edizioni Italo Svevo, 2007.

(38) Dal sito ufficiale della World Orchestra for Peace: http://www.worldorchestraforpeace.com/content/WOFP_biog.pdf, ultima visita il 10/01/2014.

fra Israeliani e Palestinesi; in tale ordine politico ideale egli incaricherebbe proprio Ludwig Van Beethoven della composizione di un Inno per i due nuovi Stati di Israele e Palestina[39].

Il sito dell'Unione Europea così motiva tale scelta:

> "L'inno simbolizza non solo l'Unione europea, ma anche l'Europa in generale. L'Inno alla gioia esprime la visione idealistica di Schiller sullo sviluppo di un legame di fratellanza fra gli uomini, visione condivisa da Beethoven."[40]

Sono poche righe, tuttavia abbastanza dense di significato.

Con la prima frase si delinea innanzitutto la volontà di superare le divisioni che sono ancora presenti nel tessuto europeo e nella stessa Unione Europea, palesando la volontà, forse utopistica ma senz'altro carica di ideali, che l'Europa tutta possa davvero riconoscersi come un'unità, almeno su di un piano spirituale se non ancora politico.

La seconda frase motiva tale scelta in virtù dell'adesione ai valori del testo che viene ivi musicato: si tratta dell'ode "*An die Freude"* del poeta tedesco Friedrich Schiller. Tale componimento è formato di nove strofe seguite ognuna da un coro; ogni strofa è formata da otto versi, mentre i cori sono di quattro versi ciascuno.

Beethoven non musicò il testo integrale dell'Ode, ma ne utilizzò solamente alcune strofe e ritornelli, e precisamente le prime tre strofe seguite dal quarto, dal primo e dal terzo coro. Egli inoltre si prese la libertà di apportare delle modifiche al testo; tali modifiche peraltro sono talmente lievi da non alterare in nulla il senso della poesia, tanto che si potrebbero ritenere superflue; probabilmente dipesero dalla necessità che

(39) D. BARENBOIM, *La musica sveglia il tempo,* trad. it., 4, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2013, p.161-165.
(40) Dal sito ufficiale dell'Unione Europea: *www.* *http://europa.eu/about-eu/basic-information/symbols/anthem/index_it.htm*, ultima visita il 20/01/2014.

hanno certi geni assoluti, quale fu senza dubbio Beethoven, di assimilare tutto il materiale che utilizzano fino a renderlo proprio, e perché ciò possa succedere necessitano di porre il loro "marchio" su ogni aspetto delle loro composizioni (ritroviamo questo atteggiamento in altri grandi compositori, ad esempio Wagner scriveva da sé i propri libretti, mentre Verdi è famoso per aver fatto impazzire i suoi librettisti seguendo e correggendo il loro lavoro fin nei minimi dettagli).

Riportiamo di seguito il testo musicato da Beethoven, senza i ritornelli e le riprese presenti in partitura (nella colonna di destra invece riportiamo il testo originale di Schiller, nei soli versi in cui la versione musicata se ne dissocia)[41]:

(I strofa)

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder,
was die Mode streng geteilt; — Was der Mode Schwerd getheilt
Alle Menschen werden Brüder, — Bettler werden Fürstenbrüder
wo dein sanfter Flügel weilt.

I coro:

Seid umsclungen, Millionen, etc.

(in B. è in penultima posizione)

(II Strofa)

Wem der grosse Wurf gelungen,

(41) Per il testo musicato da L. V. Beethoven ci siamo riferiti alla partitura musicale: BEETHOVEN, *Sinfonia n. 9 in Re min. op.125,* Milano, Ricordi, p. 163 e ss.; mentre per il testo integrale dell'Ode di Schiller abbiamo utilizzato il testo D. HILDEBRANDT, *Die Neunte. Schiller, Beethoven und die Geschichte eines musikalischen Welterfogs,* Wien, Hansen, p. 43 e ss.

eines Freundes Freund zu sein,
wer ein holdes Weib errungen,
mische seinen Jubel ein!
Ja - wer auch nur eine Seele
sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

II Coro

(III Strofa)
Freude trinken alle Wesen
an den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben
einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott!

III Coro

(in B. è alla fine)

(IV Coro)

Froh, wie seine Sonnen fliegen
durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
freudig, wie ein Held zum Siegen.

(I Coro)

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder, über'm Sternenzelt
muss ein lieber Vater wohnen

(III Coro)

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muss er wohnen!

Questa invece la traduzione italiana:

Gioia, radiosa scintilla divina,
figlia dell'Elisio,
ebbri di passione, noi entriamo
nel tuo tempio!
La tua magia ricompone
quel che l'uomo ha diviso;
tutti gli uomini diventano fratelli,
quando la tua morbida ala si posa su di loro.

Chi ha avuto la fortuna
di essere amico di un vero amico,
chi ha avuto dalla sorte una leggiadra sposa,
unisca la sua gioia alla nostra!
Sì, anche chi può contare
su una sola persona al mondo!

E chi non ci è mai riuscito,

esca piangendo da questa cerchia.

Ogni essere vivente si rallegra

per i doni della Natura;

buoni e cattivi

percorrono i suoi sentieri fioriti.

Ci ha dato amore, vino e un amico

devoto fino alla morte;

la lascivia fu data ai vermi

e il Cherubino è chiamato al cospetto di Dio!

Come gli astri che si muovono felici

nello spazio stupendo del cielo,

percorrete, fratelli, il vostro cammino

gioiosamente,

simili ad eroi chiamati alla vittoria.

Stringetevi a milioni

in un unico abbraccio fraterno!

Fratelli! Al di sopra del firmamento

abita di certo un padre affettuoso.

Siete affranti, milioni?

Umanità, avverti la presenza di Dio?

Cercalo al di sopra del firmamento,

Egli certamente vive oltre le regioni celesti.

Siete affranti, milioni?

Umanità, avverti la presenza di Dio?

Cercalo al di sopra del firmamento,

Egli certamente vive oltre le regioni celesti.

Abbiamo letto un testo coinvolgente, gioioso e mistico insieme, che esorta gli uomini ad unirsi in un sentimento di fratellanza universale, guidati dalla fede in un'entità superiore. Non si hanno notizie certe sull'adesione alle Logge massoniche né da parte di Beethoven, né da parte di Schiller, tuttavia gli ideali ivi esposti riconducono prepotentemente a una visione del mondo massonica, ed è plausibile, oltre che probabile, ritenerli ambedue dei simpatizzanti di tale movimento, considerando anche il fatto che, se non si sa nulla della loro adesione, si sa però per certo che frequentavano entrambi persone che vi aderivano e che a volte godevano di una certa influenza morale ed economica su di loro.

La *Nona Sinfonia* di Beethoven è anche uno dei brani che la *West-Eastern Divan Orchestra*[(42)] ha scelto di eseguire durante la sua *tournée* del 2006. Tale *tournée* fu particolarmente difficile e tormentata in quanto si svolse contemporaneamente alla guerra fra Israele e Libano e molti dei componenti dell'orchestra erano arabi o israeliani. Sicuramente la scelta di tale brano non fu casuale ma poggiava proprio sui valori di pace e fratellanza ad essa sottesi; a questo proposito Nassib al Ahmadieh, un violoncellista libanese che era ormai da anni nell'organico di tale orchestra e che scelse di non partecipare a tale *tournée* proprio per motivi politici, si è espresso come segue:

(42) La *Wedo* è un'orchestra fondata nel 1999 da Edward Said e Daniel Barenboim e diretta da quest'ultimo, nella quale suonano insieme giovani israeliani e arabi; di essa ci occuperemo lungamente nel capitolo 4.3 *La Western-eastern Divan Orchestra.*

> "Ora, riandando con la mente al passato, non credo che con la mia assenza io volessi dimostrare chissà che; sicuramente alcuni disapprovarono la mia scelta. Per me, però, partecipare al Divan quell'anno costituiva un problema morale con diverse sfaccettature. Non me la sentivo di andare in tournée suonando la *Nona Sinfonia* di Beethoven – *O Freude* – in un momento in cui in Libano c'erano un milione e mezzo di sfollati e da un mese, ogni giorno, si contavano un centinaio di morti."(43)

Abbiamo riportato questa riflessione a testimonianza dell'oggettivo peso morale del quale è investito tale brano per chi è consapevole del suo significato musicale e testuale.

Ottima e più che plausibile sembra pertanto la scelta del brano, che per bellezza e carattere musicale e spirituale ben si confà a svolgere il ruolo di inno dell'Europa unita; l'unica perplessità al riguardo, dopo aver analizzato ogni aspetto della questione, risiede in questo: se la scelta è ricaduta sull'*Inno alla gioia* non solo per il suo valore musicale ma anche e soprattutto (come esplicano le parole del sito dell'Unione Europea) per il valore del testo messo ivi messo in musica, appare quantomeno strano che nella versione poi adottata dall'Unione Europea il coro sia eliminato, e con esso, ovviamente, anche le parole e dunque il testo di Schiller. Tutti e tre gli arrangiamenti ufficiali sono infatti solo strumentali e così strumentale deve essere anche ogni esecuzione ufficiale dell'inno. Oltre alle considerazioni già esposte nel capitolo *1.3 Gli inni nazionali* sull'importanza della presenza di un testo ai fini di un maggiore coinvolgimento degli ascoltatori, in questo caso tale mancanza pare doppiamente lacunosa poiché la scelta è ricaduta su questo brano in larga parte proprio per il testo che vi è musicato. C'è dunque una discrepanza fra intenzioni e realizzazione delle stesse. È chiaro che se si è scelta una versione solo strumentale è stato per evitare di adottare una singola lingua in un contesto che possiede ben 24 lingue ufficiali. In quale lingua si sarebbe dovuto cantare l'Inno Europeo? In tedesco,

(43) Ceah E., *Insieme. Voci dalla West-Eeastern Divan Orchestra,* trad. it., 1 ed., Milano, Feltrinelli, (2009), p. 118

poiché questa è la lingua dell' *Ode* di Schiller? Se ne doveva fare una traduzione inglese poiché questa è la lingua veicolare maggiormente diffusa? La questione si sarebbe fatta troppo intricata e avrebbe dato luogo a chissà quali e quante critiche.

Forse si sarebbe potuto proporre una traduzione in metrica in ogni lingua dell'Unione Europea, però questo avrebbe comunque comportato l'impossibilità di far cantare contemporaneamente lo stesso inno a cittadini di diverse nazioni europee, oltre a far sicuramente storcere il naso a molti musicisti e musicologi.

Pur senza testo, la scelta di un brano legato ad una cultura in particolare, quella tedesca, ha comunque dato luogo a lamentele:

> "Molte nazioni europee hanno sollevato il problema dell'aggressione tedesca della seconda guerra mondiale, mostrando di non accettare volentieri un inno con il testo originale in tedesco; sulla musica, al contrario, non vi sono state obiezioni."(44)

In questa scelta dobbiamo quindi leggere un ulteriore esplicito riferimento alla musica in quanto unico linguaggio capace di accomunare diversi popoli di diverse lingue, e su questo non possiamo che essere d'accordo. Rimane però l'ambiguità di una scelta che si è basata su di un testo che finisce per scomparire. Forse si è ingenuamente voluto credere che, essendo la *Nona Sinfonia* di Beethoven, e in particolare la sua ode corale, fra le pagine più importanti e famose della letteratura musicale occidentale, il significato dei suoi versi dovrebbe essere universalmente noto al solo richiamo della melodia. Sarebbe bello che così fosse, ma l'esperienza insegna che al di fuori degli addetti ai lavori sono invece ben pochi coloro che ne sono consapevoli.

(44) P. PETRONIO, *Gli inni nazionali del mondo,* 1 ed., Trieste, Edizioni Italo Svevo, 2007, p. 156.

4. Diplomazia interstellare e musica

La convinzione che la musica costituisca un valore universale è tanto radicata profondamente nella sensibilità umana che perfino un organismo insospettabile come la Nasa ha voluto inserire delle produzioni musicali nelle sue sonde esplorative lanciate verso le profondità più remote dell'universo, come testimonianza della cultura umana e messaggio di pace alle eventuali forme di vita intelligenti che in tale sonde dovessero imbattersi. Nel 1977 infatti la *National Aeronautics and Space Administration*, secondo il *Programma Voyager*, ha lanciato nello spazio due sonde, chiamate *Voyager 1* e *Voyager 2*, al fine di esplorare il sistema solare esterno. Tali congegni sono tuttora funzionanti e continuano a mandare importanti informazioni agli scienziati che le studiano dalla Terra. È prevista un'operatività delle stesse fino all'anno 2025. Nel loro percorso hanno permesso di osservare i pianeti Giove, Saturno, Urano e Nettuno ed hanno fornito preziose informazioni sui giganti gassosi del sistema solare; attualmente sono utili ai fini dello studio dell'eliopausa. Si trovano ora più lontane dalla Terra e dal Sole di quanto lo sia Plutone, l'ultimo pianeta del sistema solare.

Entrambe contengono un "cofanetto", chiamato *Voyager Golden Record*, che racchiude alcune testimonianze della nostra civiltà: esso rappresenta un messaggio dalla Terra declinato in quattro categorie: immagini, suoni, musica, e saluti in 55 diverse lingue. Queste informazioni si trovano supportate da un disco fonografico corredato da istruzioni per l'uso in un linguaggio simbolico.

> "[…] NASA placed a more ambitious message aboard Voyager 1 and 2-a kind of time capsule, intended to communicate a story of our world to extraterrestrials. The Voyager message is carried by a phonograph record-a 12-inch gold-plated copper disk containing sounds and images selected to portray the diversity of life and culture

on Earth."[45]

A decidere cosa inserire nel *Voyager Golden Record* è stata una commissione presieduta da Carl Sagan, professore di astronomia alla *Cornell University*; tale commissione ha selezionato un campione di elementi che rispondesse ai caratteri della varietà e della rappresentatività del genere umano.

Sono state così individuate 115 immagini molto eterogenee fra loro: innanzitutto forme geometriche e formule matematiche, chimiche e fisiche, ritenute, insieme alla musica, i pilastri sui quali è fondato il nostro universo, e per questo teoricamente intelligibili anche da altre forme di vita, purché dotate di un'intelligenza simile alla nostra. Oltre a ciò sono state scelte immagini e rappresentazioni del sistema solare e dei pianeti, schemi di anatomia umana e fotografie di uomini, donne, e bambini di diverse razze, nonché immagini di paesaggi terrestri e di diverse tipologie di abitazioni e mezzi di trasporto. Le ultime due fotografie raffigurano il *Quartetto Italiano* (un celeberrimo quartetto d'archi composto da musicisti italiani, in attività dal 1945 al 1982), e un violino accanto allo spartito di una cavatina[46]. La musica è stata pertanto considerata così importante da conquistare, oltre ad un intero settore completamente per sé, anche un posto nel parco immagini del *Voyager*.

Oltre alle rappresentazioni visive, grande spazio è stato dato a quelle sonore: infatti tre messaggi su quattro (i suoni, la musica e i saluti) sono composti da registrazioni audio.

Anche per quanto riguarda la categoria dei suoni l'intento è stato quello di fornire degli esempi eterogenei dei rumori che si sentono sul pianeta Terra, vale a dire versi di animali, manifestazioni sonore degli agenti naturali come eruzioni vulcaniche, vento e pioggia, e rumori prodotti da oggetti artificiali come treni e macchinari. In totale questi suoni sono 21 e sembrano essere stati scelti in modo meno sistematico delle immagini.

(45) Dal sito ufficiale della Nasa: *http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/goldenrec.html*, ultima visita il 13/01/2014.

(46) La cavatina è una forma compositiva che indica una breve aria dal carattere semplice, in una o due parti, senza la ripresa del tema.

La seconda tipologia di messaggio sonoro è costituita dalla registrazione dei saluti in 55 diverse lingue. È difficile immaginare come verrebbero interpretati questi messaggi da eventuali forme di vita intelligenti aliene, ma è certo che non ci si può aspettare che queste entità comprendano alcuna lingua terrestre, è perfino difficile indovinare se arriverebbero a capire che tale registrazione porta dei saluti indirizzati a loro. Probabilmente il senso di questo messaggio risiede più nel valore che incarna per noi terrestri l'idea di mandare un saluto alle più remote distanze mai raggiunte da un oggetto artificiale creato dall'uomo. Ecco le parole riportate sul sito ufficiale della Nasa:

> "During the entire Voyager project, all decisions were based on the assumption that there were two audiences for whom the message was being prepared - those of us who inhabit Earth and those who exist on the planets of distant stars.
>
> We were principally concerned with the needs of people on Earth during this section of the recording. We recorded messages from populations all over the globe, each representative speaking in the language of his or her people, instead of sending greetings in one or two languages accompanied by keys for their decipherment. We were aware that the latter alternative might have given the extraterrestrials a better chance of understanding the words precisely, though it would have raised the thorny question of which two languages to send. […] The greetings are an aural Gestalt, in which each culture is a contributing voice in the choir. After all, by sending a spaceship out of our solar system, we are making an effort to de-provincialize, to rise above our nationalistic interests and join a commonwealth of space-faring societies, if one exists."(47)

Ad ogni modo il numero di lingue scelte è stato piuttosto casuale: siccome il tempo per svolgere questo compito era piuttosto ristretto, inizialmente sono state

(47) Dal sito ufficiale della Nasa: *http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/goldenrec_bg.html*, ultima visita il 13/01/2014.

determinate le 25 lingue maggiormente parlate sul nostro pianeta e sono stati cercati e reperiti dei parlanti di codeste lingue che potessero partecipare alla registrazione; dopodiché sono state aggiunte tutte le altre lingue delle quali si è riusciti a reperire un parlante. La maggior parte degli *speaker* che partecipò al progetto provenivano dalla Cornell University, dove il Professor Sagan aveva certamente molti contatti. La prima lingua della registrazione è l'accadico, una lingua morta parlata nell'antica Mesopotamia, e l'ultima il *wu*, una delle principali varianti del cinese mandarino. Anche l'italiano figura nell'elenco, e i saluti nella nostra lingua sono così espressi: "Tanti auguri e saluti". (Bisogna ammettere che il tanto decantato calore latino in questo caso non si è espresso con grande enfasi, altre lingue registrate risultano ben più affettuose in questo saluto all'universo, augurando pace e amore e la speranza di un incontro; il saluto più paradossale è però forse quello francese, che con un gentile "Bonjour a tout le monde!" non riesce, almeno letteralmente, ad uscire dai confini del nostro pianeta!)

La quarta tipologia di messaggio, quella che ci interessa maggiormente, consiste in un panorama delle espressioni musicali umane, registrate anch'esse sul Voyager Golden Record. Questo l'completo elenco dei brani:

- Bach, *Brandenburg Concerto No. 2* in F. First Movement, Munich Bach Orchestra, Karl Richter, conductor. 4:40
- Java, court gamelan, *"Kinds of Flowers"*, recorded by Robert Brown. 4:43
- Senegal, percussion, recorded by Charles Duvelle. 2:08
- Zaire, Pygmy girls' initiation song, recorded by Colin Turnbull. 0:56
- Australia, Aborigine songs, "*Morning Star"* and *"Devil Bird",* recorded by Sandra LeBrun Holmes. 1:26
- Mexico, *"El Cascabel"*, performed by Lorenzo Barcelata and the Mariachi México. 3:14
- *"Johnny B. Goode",* written and performed by Chuck Berry. 2:38
- New Guinea, men's house song, recorded by Robert MacLennan. 1:20

- Japan, shakuhachi, *"Tsuru No Sugomori"* (*"Crane's Nest,"*) performed by Goro Yamaguchi. 4:51
- Bach, *"Gavotte en rondeaux"* from the Partita No. 3 in E major for Violin, performed by Arthur Grumiaux. 2:55
- Mozart, *The Magic Flute*, Queen of the Night aria, no. 14. Edda Moser, soprano. Bavarian State Opera, Munich, Wolfgang Sawallisch, conductor. 2:55
- Georgian S.S.R., chorus, *"Tchakrulo",* collected by Radio Moscow. 2:18
- Peru, panpipes and drum, collected by Casa de la Cultura, Lima. 0:52
- *"Melancholy Blues",* performed by Louis Armstrong and his Hot Seven. 3:05
- Azerbaijan S.S.R., bagpipes, recorded by Radio Moscow. 2:30
- Stravinsky, *Rite of Spring*, Sacrificial Dance, Columbia Symphony Orchestra, Igor Stravinsky, conductor. 4:35
- Bach, *The Well-Tempered Clavier*, Book 2, Prelude and Fugue in C, No.1. Glenn Gould, piano. 4:48
- Beethoven, *Fifth Symphony*, First Movement, the Philharmonia Orchestra, Otto Klemperer, conductor. 7:20
- Bulgaria, *"Izlel je Delyo Hagdutin"*, sung by Valya Balkanska. 4:59
- Navajo Indians, *Night Chant*, recorded by Willard Rhodes. 0:57
- Holborne, Paueans, Galliards, Almains and Other Short Aeirs, *"The Fairie Round",* performed by David Munrow and the Early Music Consort of London. 1:17
- Solomon Islands, panpipes, collected by the Solomon Islands Broadcasting Service. 1:12
- Peru, wedding song, recorded by John Cohen. 0:38
- China, ch'in, *"Flowing Streams",* performed by Kuan P'ing-hu. 7:37
- India, raga, *"Jaat Kahan Ho"*, sung by Surshri Kesar Bai Kerkar. 3:30
- Beethoven, *String Quartet No. 13* in B flat, Opus 130, Cavatina, performed by Budapest String Quartet. 6:37

In totale sono ventisei brani per novanta minuti di musica, di genere vario sia per tipologia che per provenienza; di questi ventisei, sette sono brani di musica classica occidentale: tre di J. S. Bach, due di L. V. Beethoven, uno di W. A. Mozart e uno di I. Stravinskij. Sempre per quanto riguarda la tradizione occidentale vi è poi un esempio di musica rinascimentale, e un brano *rock* e uno *blues* eseguiti rispettivamente da Chuck Berry e Louis Armstrong. I restanti sedici brani sono rappresentativi della musica tradizionale del resto del mondo. Tutto sommato la scelta della musica è stata meno "occidentalecentrica" di quanto ci si sarebbe potuti aspettare, e non spenderemo pertanto troppo fiato in un'analisi critica della scelta effettuata, in quanto ci sembra che tale operazione in fin dei conti voglia essere soprattutto simbolica. È invece proprio questo simbolismo che ci interessa: di tutto ciò che potrebbe essere considerato rappresentativo della razza umana, quanto meno dei suoi valori positivi, è stata la musica l'unica arte prescelta; fra le immagini infatti non ve ne è nessuna che raffiguri un oggetto d'arte, sono invece tutte esplicative della vita sulla Terra, o di concetti che si ritengono universali (nel senso più letterale del termine!). Questo non può che convalidare ulteriormente il nostro assunto iniziale, per cui la musica è la più universale di tutte le arti e pertanto può essere utilizzata come mezzo di comunicazione positivo.

5. L'Unione Europea. Gli scambi culturali.

L'Unione Europea nasce principalmente con lo scopo di facilitare gli scambi economici nell'ambito regionale europeo, e difatti inizialmente portava la denominazione di Comunità Economica Europea. Con il passare del tempo però il suo raggio d'azione è andato allargandosi e si è esteso anche ad altri ambiti non più prettamente di natura economica o commerciale, ma anche culturale.

In particolare questa svolta si è fatta più sensibile a partire dal 1993 quando, grazie all'entrata in vigore del Trattato di Maastricht, l'Unione Europea ha ufficializzato la sua possibilità di intervento anche in ambito culturale, pur non facendone uno dei suoi obiettivi principe:

> "Ad ogni modo l'UE si limita a favorire le azioni di cooperazione tra gli operatori culturali dei vari Stati membri o ad integrare le loro iniziative al fine di contribuire all'evoluzione delle rispettive culture nel rispetto della loro diversità nazionale o regionale, per valorizzare il patrimonio culturale comune."(48)

Alla luce di certe considerazioni di carattere generale sull'importanza della cultura nella società odierna anche ai fini di un'economia prospera, l'Unione Europea ha redatto un' *Agenda Europea per la cultura in un mondo in via di globalizzazione.* Essa si definisce secondo tre principi:

> **" 1) Diversità culturale e dialogo interculturale**
>
> Occorre favorire lo spirito di apertura nonché gli scambi fra le culture.

(48)Dal sito ufficiale dell'Unione Europea: http://europa.eu/legislation_summaries/culture/index_it.htm, ultima visita il 20/01/2014.

In questa prospettiva, la nuova agenda della cultura intende incoraggiare:

- la mobilità degli artisti e dei lavoratori del settore culturale nonché la circolazione di qualsiasi forma di espressione artistica;
- il rafforzamento delle competenze interculturali e del dialogo interculturale sviluppando capacità che figurano fra le competenze chiave per l'apprendimento permanente quali la sensibilità e l'espressione culturali nonché la comunicazione nelle lingue straniere.

2) Dinamizzare la creatività nel quadro della strategia di Lisbona per la crescita e l'occupazione

Le industrie culturali contribuiscono al dinamismo dell'economia europea nonché alla competitività dell'UE. A titolo di esempio, la cultura impiega circa cinque milioni di persone nell'UE. A tale proposito, la Commissione propone i seguenti obiettivi:

- promuovere la creatività in materia di istruzione e integrare questa dimensione nelle misure d'istruzione e di formazione permanente;
- rafforzare le capacità organizzative del settore culturale ponendo l'accento sullo spirito di impresa e sulla formazione del settore culturale alla gestione (fonti di finanziamento innovative, dimensione europea delle attività commerciali ecc.);
- sviluppare partenariati efficaci fra il settore della cultura e di altri settori (TIC, ricerca, turismo, partenariati sociale ecc.) allo scopo di accrescere l'impatto degli investimenti nella cultura.

3) La cultura quale elemento essenziale delle relazioni internazionali

Conformemente alla Convenzione dell'UNESCO sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali, ratificata dall'UE e dalla maggior parte dei suoi paesi, la nuova agenda della

cultura propone di rafforzare la dimensione culturale in quanto elemento indispensabile delle relazioni esterne dell'UE. Questa priorità è accompagnata da numerose misure allo scopo di:

- proseguire il dialogo politico nel settore culturale e promuovere gli scambi culturali fra l'UE e i paesi extra UE;
- promuovere l'accesso ai mercati mondiali dei beni e dei servizi culturali provenienti da paesi in via di sviluppo attraverso accordi che riconoscano un trattamento preferenziale o altre misure di assistenza legate agli scambi;
- appoggiarsi alle relazioni esterne per mettere in atto sostegni finanziari e tecnici (preservazione del patrimonio culturale, sostegno ad attività culturali nel mondo);
- tener conto della cultura locale in tutti i progetti finanziati dall'UE;
- intensificare la partecipazione dell'UE ai lavori delle organizzazioni internazionali attive nel settore della cultura e all'iniziativa delle Nazioni Unite "Alleanza di civiltà".”[49]

Ai fini pratici l’attività dell’UE in ambito culturale si concretizza sostanzialmente nel “*Programma Cultura”,* un agenda di lavoro quadriennale che definisce i parametri d’azione dell’Unione Europea in campo culturale. Esso è ora alla seconda edizione, che terminerà proprio quest’anno (2011-2014).

In questo ultimo quadriennio il *Programma Cultura* si è svolto seguendo un ordine di sei priorità:

“Priorità A: diversità culturale, dialogo interculturale e cultura accessibile e inclusiva

- Priorità B: industrie culturali e creative
- Priorità C: competenze e mobilità

(49) Ivi.

- Priorità D: patrimonio culturale, compresa la mobilità delle collezioni
- Priorità E: cultura nelle relazioni esterne
- Priorità F: statistiche culturali"[50]

Da questa dichiarazione d'intenti si evince chiaramente come la cultura venga oggi considerata innanzitutto come uno strumento fondamentale per la promozione del dialogo interculturale e per facilitare la mobilità di persone nell'ambito regionale europeo. L'Unione Europea infatti, in quanto organismo tutto sommato recente, almeno nella sua attuale configurazione, si trova ancora impegnata nello scopo di creare un'unità effettiva fra i suoi Stati membri e fra i cittadini che li compongono; quest'azione risulta tanto più necessaria se si considera la varietà linguistica e culturale presente nel territorio europeo, e se si tiene conto del recente passato nazionalista della maggior parte dei Paesi che lo compongono.

Una situazione simile, con i dovuti *distinugo,* l'abbiamo avuta anche nel nostro Paese, che, unificato in parte per ragioni politiche, in parte per ragioni ideologiche valide ma assai lontane dal sentire popolare, si è trovato a dover affrontare i problemi delle diversità culturali e linguistiche. Le differenze che potevano esserci a fine '800 fra un contadino calabrese e uno lombardo erano marcate quasi quanto quelle che possono esserci oggi fra un cittadino italiano e uno svedese.

L'Italia si può considerare sostanzialmente giunta ad un livello sufficiente di omogeneità culturale solo con il secondo dopo guerra, e grazie sostanzialmente a tre fattori: il servizio militare, l'istruzione scolastica e la diffusione di emittenti radio-televisive in lingua italiana.

L'Unione Europea fortunatamente sta raggiungendo questo obiettivo principalmente tramite accordi e scambi culturali, favorendo la mobilità lavorativa e di studio, in particolare dei giovani.

Una delle attività maggiormente riuscite in questo settore è il *Programma Erasmus,* che incentiva la mobilità di studenti e personale docente in tutta Europa. Esso nasce

(50) Ivi.

nel 1987 ad opera dell'allora Comunità Europea e consiste in un accordo fra Istituti di Istruzione superiore che consentono ai loro iscritti di svolgere parte del loro percorso di studi (da tre a dodici mesi) presso un Istituto estero similare e convenzionato, godendo del riconoscimento legale delle attività universitarie ivi svolte. Gli studenti ricevono una borsa di studio variabile, ma che tendenzialmente non basta a coprire le spese; ciononostante il programma, ormai alla sua ventiseiesima edizione, ha trovato sempre maggior consenso fra gli studenti. Ad oggi gli studenti che vi hanno preso parte sono quasi tre milioni, e gli insegnanti più di trecentomila(51).

Spesso gli studenti che partecipano ad un *Programma Erasmus* finiscono per stabilirsi definitivamente nel Paese nel quale hanno vissuto questa esperienza di scambio culturale o comunque hanno una tendenza maggiore a spostarsi in un altro Paese estero rispetto ai loro colleghi che non hanno mai usufruito di questi progetti. Si può pertanto considerare come realmente incisiva l'azione del *Programma Erasmus* in vista di una sempre maggiore unità e coesione dei popoli che formano l'Unione Europea.

Fino a qualche anno fa gli studenti di musica non potevano aderire a questo programma in quanto i Conservatori Statali di Musica in Italia erano legalmente considerate delle scuole professionali, non degli Istituti di alta formazione universitaria. Con la riforma attuata dalla Legge 21 dicembre 1999, n. 508, di recente applicazione, che ha visto la trasformazione dei Conservatorio Italiani in Istituti di Alta formazione e cioè li ha equiparati agli Istituti universitari(52), anche gli studenti di

(51) Tutti i dati sono tratti dal sito Ufficiale dell'Unione Europea: http://ec.europa.eu/education/lifelong-learning-programme/erasmus_en.htm, ultima visita il 20/01/2014.

(52) "I Conservatori di musica, l'Accademia nazionale di danza e gli Istituti musicali pareggiati sono trasformati in Istituti superiori di studi musicali e coreutici, ai sensi del presente articolo. […]Le predette istituzioni rilasciano specifici diplomi accademici di primo e secondo livello, nonche di perfezionamento, di specializzazione e di formazione alla ricerca in campo artistico e musicale. Ai titoli rilasciati dalle predette istituzioni si applica il comma 5 dell'articolo 9 della legge 19 novembre 1990, n. 341. Con decreto del Presidente del Consiglio dei ministri, adottato su proposta del Ministro dell'universita e della ricerca scientifica e tecnologica, di concerto con il Ministro per la funzione pubblica, previo parere del Consiglio nazionale per l'alta formazione artistica e musicale (CNAM), di cui all'articolo 3, sono dichiarate le equipollenze tra i titoli di studio rilasciati ai sensi della presente legge e i titoli di studio universitari al fine esclusivo dell'ammissione ai pubblici concorsi per l'accesso alle qualifiche funzionali del pubblico impiego per le quali ne e prescritto il possesso." Art. 2 comma 2° e 5° della Legge 21 dicembre 1999, n. 508.

musica hanno avuto accesso al *Programma di scambio Erasmus* e in generale a tutti i programmi culturali di scambio dell'Unione Europea rivolti all'Alta Formazione.

Sebbene tale riforma si riferisca ad una legge del 1999, essa è entrata a regime in modo estremamente lento e graduale, a cagione anche delle molte resistenze e critiche mosse a tale nuovo ordinamento e delle difficoltà oggettive di una trasformazione tanto importante; pertanto attualmente i Conservatori Statali di Musica stanno attraversando una periodo di doppio regime, in cui coesistono entrambi gli ordinamenti, quello pre-riforma e quello riformato. La condizione attuale è oggettivamente piuttosto caotica e la parziale autonomia di cui sono venuti a godere i suddetti istituti non ha agevolato la situazione, che attualmente differisce da un Conservatorio all'altro. Ufficialmente la possibilità di iscrizione al cosiddetto "Vecchio Ordinamento" dovrebbe essere decaduta, pur con delle eccezioni, nell'anno scolastico 2011/2012. Questa situazione ancora ambigua ha fatto sì che il *Programma Erasmus* non sia ancora ben impiantato nella struttura dei Conservatori, ed è quindi ancora troppo presto per poterne dare una valutazione. Ad ogni modo, nonostante non si possa non rilevare come, una volta di più, la musica sia un settore che fa sempre storia a sé, e la sua tutela e promozione siano sempre in ritardo rispetto a quelle delle altre discipline artistiche e scolastiche (il *Programma Erasmus* parte nel settore musicale con 12 anni ufficiali di ritardo, che diventano una ventina se si ragiona in termini oggettivi), ci sembra che queste nuove possibilità che si sono aperte agli studenti di musica siano notevoli sia nell'ambito della promozione dell'interculturalità, sia ai fini della carriera personale dei singoli studenti, che spesso è purtroppo molto più facile all'estero che non in Italia.

Capitolo 2

L'ORDINAMENTO GIURIDICO DELLA MUSICA IN ITALIA

SOMMARIO: 1. L'ordinamento giuridico della musica in Italia. – 2. La Costituzione Italiana. – 3. Conclusioni

1. L'ordinamento giuridico della musica in Italia

Per quanto riguarda l'ambito giuridico, abbiamo dapprima consultato le principali fonti generiche del diritto, vale a dire le più importanti enciclopedie giuridiche, quali l'*Enciclopedia del diritto* edita da Giuffrè, il *Digesto Italiano* edito dalla Utet, e l'*Enciclopedia Giuridica* edita dall'Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani.

L'unica di queste fonti a contemplare la voce "musica" è l'Enciclopedia del Diritto edita da Giuffrè, che possiede una voce intitolata "Musica e canto"; si tratta peraltro di una trattazione quanto mai esigua, di nemmeno mezza pagina di lunghezza, totalmente priva di indicazioni bibliografiche. È significativo che l'*incipit* di tale breve capitoletto evidenzi come prima cosa la manchevolezza in questo settore da parte della pubblica amministrazione:

> "È superfluo ricordare quale posto eminente abbiano musica e canto nella tradizione culturale del nostro paese, anche se all'unanime riconoscimento del contributo per tal mezzo dagli italiani recato all'affinamento dello spirito umano non ha corrisposto sempre, tra noi,

un adeguato grado d'attenzione dei pubblici poteri"[53]

Suona contraddittoria e perfino un po' ridicola l'affermazione di quella che viene presentata come un'ovvietà, vale a dire l'importanza della musica e del canto nel nostro paese, seguita però dalla doverosa ammissione che di fatto così non è poiché i pubblici poteri non se ne occupano quanto dovrebbero; inoltre, se si conta che tutto questo figura in un misero paragrafetto di poche righe, non si capisce davvero in cosa risieda l'importanza che si vorrebbe considerare come universalmente attribuita alla musica.

A seguito di questa esamina dobbiamo constatare che la musica non trova quasi menzione in tali fonti, ed è necessario cercare una sua indiretta presenza rifacendosi ad altre voci.

Una voce che trova ampia discettazione e può sembrare alquanto significativa è quella di "Beni culturali e ambientali", che vengono sempre citati in coppia. Sebbene inizialmente sembri in effetti essere pertinente, benché generica,

> "In questo contesto, si intende per beni culturali i beni considerati importanti per l'archeologia, la preistoria, la storia, la letteratura, l'arte o la scienza (art. 1 conv. Parigi 14-11-1970)."[54]

dopo una più attenta disamina ci si rende però conto che la musica non sembra coinvolta in questa definizione, in quanto il bene culturale viene qui inteso principalmente come un bene fisico.

> "La condizione giuridica di bene culturale si risolve nella soggezione ad una disciplina amministrativa di settore che tuttora trova la sua

(53) Voce a cura della Redazione *Musica e canto,* in *Enc*. *dir*., vol. XXVII, Milano, 1977, p. 389.

(54) P. G. Ferri, voce *Beni culturali e ambientali nel diritto amministrativo,* in *Dig*./ *pubb*., vol. II, 4 ed., Torino, 1987, p. 217.

> collocazione organica nella cit. 1 n. 1089 del 1939, sulla tutela delle cose d'interesse artistico o storico. Ad una prima e schematica osservazione si constata che nel sistema di questa legge, i destinatari delle varie norme a cui si imputano obblighi o situazioni di soggezione a potestà pubbliche, vengono identificati attraverso un indice qualificante dato da un relazione del soggetto con cose. […] Anche quando la norma sembra regolare una attività (es., la esecuzione di ricerche archeologiche), la ragione determinante della disciplina risiede nel fatto che trattasi di attività potenzialmente idonea a mettere il soggetto in contatto con la cosa."(55)

I beni culturali attinenti con la musica, sotto quest'accezione, potrebbero pertanto essere tutti quei beni tangibili e preziosi, come strumenti musicali antichi o partiture autografe di famosi compositori, che necessitano di protezione e conservazione e possono essere eventualmente musealizzati. Chiaramente quest'accezione di bene musicale non interessa la nostra ricerca che cerca piuttosto una promozione, da parte dello Stato, della pratica musicale collettiva.

In questo frangente non si fa menzione di distinzioni all'interno dell'etichetta di "beni culturali", ma noi sappiamo che nel diritto internazionale, invece, si sta imponendo sempre più la distinzione fra bene culturale materiale e bene culturale immateriale; questa seconda tipologia sembra la più interessante ai fini di questa ricerca, e così non trovando un'adeguata trattazione nel diritto interno ci rifaremo ai trattati internazionali (vedi capitolo *3.3 La Convenzione Internazionale per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, UNESCO*, *Parigi 2003*).

È necessario a questo punto fare una precisazione: bisogna rilevare che esiste nella lingua italiana, e di riflesso nella sua giurisprudenza, una certa confusione riguardo alla nozione di "arte". Sebbene la musica sia a tutti gli effetti classificata come un'arte, sia secondo il senso comune, sia secondo la definizione italiana di tale vocabolo, così come la troviamo in tutti i maggiori vocabolari di lingua italiana:

(55) Ivi, p.218.

> "**musica** *s.f.* **1** l'arte di combinare insieme i suoni, secondo determinate leggi e convenzioni"(56)

cosicché non pare poter esserci alcun dubbio sul fatto che la musica sia un'arte, più confusa si fa la questione allorché la si affronti dall'altra parte e cioè rispetto alla definizione della parola "arte", e questo risulta necessario giacché, come abbiamo visto, la parola "musica" raramente compare nelle fonti di diritto. Sarebbe ovvio a questo punto aspettarsi che l'arte comprenda in sé la musica, e in effetti così è, ma non in tutti i casi, bensì solo ad un livello generico di discorso. Leggiamo:

> "**arte** *s.f.* […] **2** attività umana volta a creare opere a cui si riconosce un valore estetico, per mezzo di forme, colori, parole o suoni: *l'arte della scultura, della pittura, della poesia, della musica; un'opera d'arte*"(57)

Fin qui risulta tutto in regola, la musica, in quanto arte di combinare insieme i suoni, occupa il posto che le spetta all'interno della categoria "arte"; ma proseguendo nella classificazione, che mano a mano si fa più specifica, vediamo che magicamente la musica scompare:

> "| *arti maggiori,* tradizionalmente, pittura, scultura e architettura; *arti minori,* l'oreficeria, la miniatura, la ceramica ecc. | *arti figurative, belle arti,* pittura, scultura e architettura; usato assol. al sing.: *mostra d'arte; museo d'arte moderna; storia dell'arte* | *arte applicata,* ogni forma d'arte che si proponga fini pratici, come l'abbellimento di oggetti di uso quotidiano | *arte pura,* libera da tesi o scopi morali, sociali, pratici | *arte povera,* movimento artistico nato intorno alla metà degli anni Sessanta […]"(58)

(56) Voce *musica*, in *Dizionario di italiano*, 3 ed., Milano, Garzanti, 1998, p. 1402.
(57) Voce *arte,* in ivi, p. 159.
(58) Ivi.

La musica pare scomparire laddove si cominci a fare un distinguo fra le varie forme artistiche, cosicché la parola "arte" finisce, in questa seconda fase, per identificarsi con le arti visive o con l'artigianato, con tutto ciò, in pratica, che possiede una valenza fisica. Questa esamina, che può parere ingenua, ci sembra invece fondamentale proprio in quanto non sembra ancora essere stata rilevata pienamente, e non nasce pertanto da un eccesso di pignoleria, bensì dalla constatazione di quella che è, a nostro avviso, una vera e propria lacuna linguistica, che finisce poi per provocare lacune molto più concrete anche nell'educazione, e conduce a relegare la musica ai margini delle discipline artistiche, privandola finanche di una adeguata tutela giuridica. Difatti, come abbiamo visto poc'anzi, anche la nozione di bene culturale finisce per identificarsi con la presenza di un "oggetto" artistico qualsivoglia, purché ben concreto e tangibile. La stessa "storia dell'arte" in quanto disciplina scolastica è ridotta al solo studio delle arti visive, nelle varie loro espressioni (architettura, pittura, statuaria etc.) cosicché si insinua nella mente dei giovani l'idea che l'arte sia ciò che si vede e che debba pertanto avere un corpo fisico ben definito. È vero che in alcune scuole resiste ancora la cosiddetta "educazione musicale", ma ciò che stiamo ora esaminando non è quanto spazio è riservato allo studio della musica, bensì la sua classificazione: nella dicitura "educazione musicale" la parola "arte" è infatti scomparsa, e questo è significativo proprio perché anche in tutta la giurisprudenza che si occupa di beni artistici, di musica in realtà non c'è traccia.

Una certa confusione linguistica presente in ambito artistico viene peraltro rilevata anche da fonti più autorevoli, quali il *Digesto Italiano* edito dalla Utet, dove ad esempio alla voce "spettacolo" (una delle tante voci che abbiamo consultato cercando una corrispondenza con le attività musicali), l'autore cerca di portare egli stesso un po' di chiarezza sulla definizione che se ne deve dare, confrontandola con altri termini che possono essere ad essa riconducibili, quali "manifestazione" e "rappresentazione". Avendo precedentemente definito lo spettacolo come "manifestazione artistica o ricreativa presentata al pubblico."[59], i cui elementi

(59) C. Di Marco, voce *Spettacolo nel diritto amministrativo,* in *Dig./ pubb*., vol. XIV, 4 ed., Torino, 1999, p. 464.

caratterizzanti sarebbero da individuarsi proprio come "la *natura artistica* o *ricreativa* della manifestazione e il *pubblico* che vi assisterebbe"[60], arriva a determinarne l'appartenenza di questo sia al genere delle manifestazioni che a quello dei trattenimenti, costituendo di questi una specie particolare:

> "Pertanto, sotto il profilo linguistico, esso costituisce una categoria delle rappresentazioni e dei trattenimenti. Nell'ambito della categoria generale delle manifestazioni, lo spettacolo si configura come una rappresentazione o un trattenimento di natura artistica o ricreativa, che si svolge davanti al pubblico"[61]

Tale precisazione, che era sembrata doverosa all'autore, non trova però riscontro nella giurisdizione, e difatti subito dopo viene espressa una lamentela al riguardo:

"Tuttavia il legislatore non ha avuto molto riguardo per la disquisizione in materia di individuazione concettuale del termine. Infatti spettacoli e trattenimenti sono considerati dalla legislazione alla stessa stregua."(62)

Ci sembra pertanto auspicabile che, volendo la giurisdizione italiana occuparsi più approfonditamente dei temi artistici, come doveroso, vista anche la preminenza della nostra penisola nella storia dell'arte (anche dell'arte musicale!), si ponga innanzitutto come obiettivo la risoluzione delle ambiguità linguistiche e definitorie e si renda univoco ed agevole il loro utilizzo.

(60) Ivi.

(61) Ivi.

2. La Costituzione Italiana

La parola "musica", come è prevedibile, non compare nel testo della Costituzione Italiana; per trovare un primo spunto di ricerca in questo testo fondamentale dobbiamo riferirci pertanto all'insieme superiore, e cioè quello dell'arte, pur con le ambiguità che abbiamo già rilevato. La stessa parola "arte" si trova solo una volta in tutto il testo, e precisamente nel Titolo II che è quello riguardante i rapporti etico-sociali, all'art. 33, che riportiamo di seguito:

"Art. 33.

> L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento.
>
> La Repubblica detta le norme generali sull'istruzione ed istituisce scuole statali per tutti gli ordini e gradi.
>
> Enti e privati hanno il diritto di istituire scuole ed istituti di educazione, senza oneri per lo Stato.
>
> La legge, nel fissare i diritti e gli obblighi delle scuole non statali che chiedono la parità, deve assicurare ad esse piena libertà e ai loro alunni un trattamento scolastico equipollente a quello degli alunni di scuole statali.
>
> È prescritto un esame di Stato per l'ammissione ai vari ordini e gradi di scuole o per la conclusione di essi e per l'abilitazione all'esercizio professionale.
>
> Le istituzioni di alta cultura, università ed accademie, hanno il diritto di darsi ordinamenti autonomi nei limiti stabiliti dalle leggi dello Stato."(63)

Come si può notare, l'arte viene subito accomunata alla scienza; questo avviene a cagione del motivo principale che arte e scienza partecipano entrambe della tutela da parte dello Stato in materia di libertà di espressione. Inoltre, come sottolinea Massimo Stipo nell'Enciclopedia giuridica Treccani:

(63) Art. 33, in *Costituzione Italiana.*

> "L'esplicito riferimento alla ricerca scientifica, poi, contenuto nello stesso 1° comma dell'art. 9, assume il valore di una specificazione rafforzativa dovuta all'importanza che tali attività assumono nella società moderna"(64)

La costituzione italiana si occupa dell'arte (e della scienza) principalmente secondo due direttive: innanzitutto la tutela della libertà della stessa, intesa come libertà di espressione e di insegnamento; in secondo luogo si occupa di essa come branca dell'istruzione pubblica, che come tale necessita di essere regolamentata. All'interno di questa seconda accezione, si può considerare l'arte (e quindi la musica) come un elemento della cultura. L'articolo più rilevante della nostra costituzione riguardo alla cultura è l'art. 9:

> "Art. 9
>
> La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica.
>
> Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione."(65)

Se la Costituzione Italiana promuove lo sviluppo della cultura, e se consideriamo l'arte come una forma di cultura, e la musica come una forma di arte, allora ne possiamo dedurre che la Costituzione Italiana promuove lo sviluppo della musica. È chiaro che, per quanto plausibile, si tratta di una sorta di gioco di scatole cinesi; il problema reale però non è che la Costituzione Italiana non menzioni direttamente la musica, cosa che sarebbe forse davvero una pretesa eccessiva, ma che questo stesso gioco di rimandi, che è necessario fare sul suo testo, rimanga sostanzialmente lo stesso anche nella legislazione successiva.

---

(64) M. STIPO, voce *Accademie e istituti di alta cultura,* in *Enc. Giur.,* vol. I, Roma, 2007, p. 1.

(65) Art. 9, in *Costituzione Italiana.*

Nonostante il carattere generico evidenziato, ci è sembrato comunque significativa la citazione del testo costituzionale italiano al fine di evidenziare il fatto che la Repubblica Italiana, in virtù dei due articoli riportati, rientra appieno nella nozione di "Stato di cultura", intesa come:

> "[…] quello stato di democrazia classica che tutela la propria democraticità anche attraverso la garanzia degli istituti direttamente formativi della cultura in base al riconoscimento del peculiare rapporto che collega questa alla sua forma."(66)

Questa non è cosa da darsi per scontata, e non sono così lontani i tempi in cui così non era, né si tratta di una conquista già raggiunta da tutte le nazioni del mondo. Ricordiamo, ad esempio, che lo Statuto albertino, e insieme ad esso molte altre Costituzioni ottocentesche, non menzionavano affatto lo sviluppo della cultura e della ricerca scientifica. Lo Stato Israeliano (del quale ci siamo occupati a causa dell'analisi dell'operato di Daniel Barenboim), ad esempio, non ha nessun riferimento nella sua costituzione alle parole "arte, scienza, cultura, musica"(67).

(66) M. STIPO, voce *Accademie e istituti di alta cultura,* in *Enc. Giur.* vol. I, Roma, 2007, p. 1.

(67) Israele, come il Canada e la Nuova Zelanda, non ha un testo costituzionale unico, bensì una serie di leggi basilari (Basic Laws) che abbiamo consultato al sito: *http://www.servat.unibe.ch/icl/is__indx.html*, ultima visita il 12/01/2014

3. Conclusioni

Alla luce di questa indagine sulle principali fonti del diritto italiano possiamo concludere che la legislatura italiana si occupa dell'espressione artistico-musicale principalmente sotto i seguenti profili: la tutela della libertà dell'espressione artistica; la tutela del diritto d'autore; la regolamentazione del concetto di "osceno"; le sovvenzioni statali agli enti pubblici di divulgazione artistica, quali gli enti lirici; la regolamentazione della figura e del lavoro dell'artista interprete o esecutore; l'istruzione scolastica.

Come abbiamo visto, la tutela e la conservazione del bene culturale è pure un tema ampiamente affrontato dalla nostra legislazione, ma esso interessa solo marginalmente l'ambito musicale, la cui maggior ricchezza non risiede in oggetti materiali ma in capacità, competenze e "situazioni", mentre il bene culturale si identifica sostanzialmente con manufatti o comunque con oggetti tangibili.

Tali aspetti non sono stati approfonditi in questa sede in quanto irrilevanti ai fini della nostra indagine.

Per quanto riguarda la valorizzazione e la promozione del bene culturale, che è la questione che più ci interessa, sembra che la nostra legislatura non sia particolarmente avanzata, ma cominci tuttavia a muoversi in tale direzione.

> "Di valorizzazione come funzione inerente alla gestione pubblica dei beni culturali e ambientali si è cominciato a parlare solo in tempi recenti […]. Può approssimativamente dirsi che la valorizzazione identifica un'area di pubblico intervento che va oltre i compiti della tutela conservativa: da questa prospettiva si coglie la sua inerenza ai nuovi orientamenti in materia culturale e ambientale, che si volgono a realizzare nella forma più compiuta quella vocazione dei beni

> culturali e ambientali ad essere messi a disposizione della comunità sociale. […] La funzione valorizzante si disvela invece in correlazione all'essere i beni culturali e ambientali dei beni aperti alla fruizione collettiva, la cui attuazione richiede misure atte a consentire, agevolare ed accrescere le possibilità di accesso ai beni protetti, e quindi la percezione e l'apprendimento dei valori da essi custoditi."[(68)]

In ogni caso bisogna purtroppo dedurre che la musica, in quanto estranea alla definizione di "bene culturale", come abbiamo appena ricordato, rimane esclusa da questo discorso.

Avendo visto che nell'ambito italiano c'è una situazione di scarsa chiarezza definitoria e concettuale che rischia di portare di fatto a una diminuzione o addirittura ad una mancanza della tutela rivolta all'esperienza musicale, abbiamo ampliato il nostro sguardo verso il livello superiore del diritto europeo e dei trattati internazionali.

(68) P. G. Ferri, voce *Beni culturali e ambientali nel diritto amministrativo,* in *Dig./ pubb*., vol. II, Torino, 1999, p. 223.

Capitolo 3

L'ORDINAMENTO GIURIDICO DELLA MUSICA NEI TRATTATI INTERNAZIONALI

SOMMARIO: 1. Introduzione. – 2. L'UNESCO. – 3. La *Convenzione Internazionale per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, UNESCO, Parigi 2003. – 4. La *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*, UNESCO, Parigi, 20 ottobre 2005. – 5. Il *Network Città Creative*. – 6. *Artists for Peace*. – 7. Conclusioni.

1. Introduzione

Il punto di vista adottato in questo studio, che assimila e affianca l'espressione artistico-musicale alla tutela dei diritti umani, trova maggiore possibilità di indagine se ci affacciamo sul panorama giuridico internazionale, in particolare trova conferma negli studi più recenti sulla tutela dei beni culturali: ad esempio nell'introduzione al testo del 2012 di Federica Mucci "La diversità del patrimonio e delle espressioni culturali nell'ordinamento internazionale", il giurista italiano Umberto Leanza sottolinea in primo luogo i legami sempre più forte fra beni culturali e diritti umani

> "[…] che permettono di collegare il regime di protezione dei beni culturali al mantenimento della pace e della sicurezza internazionale. In tal modo, il sistema di protezione elaborato progressivamente dall'UNESCO sembra perdere il suo carattere di complementarità

> rispetto ai regimi interni. L'obiettivo della protezione del patrimonio culturale, dei beni, delle manifestazioni e della diversità culturale sono così assimilati nel più ampio scopo perseguito dal diritto internazionale contemporaneo: la pacifica convivenza tra gli Stati."(69)

Quello che però è più innovativo in questa ricerca risiede forse nel cambio di prospettiva: e cioè passare dall'ormai affermato principio che vuole la tutela del bene culturale in quanto bene dell'umanità, alla tutela dell'umanità *tramite* il bene culturale.

È importante sottolineare come esista un distinzione sostanziale nella tipologia dei beni culturali, che si dividono in materiali e immateriali; i primi sono, com'è intuibile, tutte quelle opere d'arte che possiedono un corpo fisico e occupano dunque uno spazio, nella seconda categoria rientrano invece tutti gli altri beni artistici e cioè le tradizioni orali, gli usi e i costumi, le abilità, etc. . La musica, intesa come pratica e capacità tecnica, rientra evidentemente in questa seconda categoria, che per ora trova parziale tutela solo in ambito internazionale, non in quello del diritto interno.

(69) F. MUCCI, *La diversità del patrimonio e delle espressioni culturali nell'ordinamento internazionale. Da 'ratio' implicita a oggetto diretto di protezione,* 1 ed. Napoli, Editoriale Scientifica, 2012, p.XV.

2. L'Unesco

L'organizzazione delle Nazioni Unite per l'Educazione, la Scienza e la Cultura nasce il 4 novembre 1946 a Parigi a seguito dell'accettazione da parte di una ventina di Stati dell'Atto Costitutivo, redatto l'anno precedente nella città di Londra durante una conferenza indetta dai governi inglese e francese. Tale conferenza vide la partecipazione dei rappresentanti di 44 Stati ed ebbe luogo quando la seconda guerra mondiale non era ancora terminata. L'Unesco è una delle varie istituzioni intergovernative tramite le quali le Nazioni Unite svolgono il loro operato nei diversi settori dell'economia, della società e della cultura, e come molte di tali istituzioni è nata sull'onda emotiva che ha attraversato tutto l'occidente a seguito della seconda guerra mondiale: la volontà di lasciarsi alle spalle guerre e tragedie umane.

Attualmente i Paesi che aderiscono all'Unesco sono 195, oltre a 9 membri associati.

3. La Convenzione Internazionale per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, UNESCO, Parigi 2003

Nella *Convenzione Internazionale per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* conclusa dall'UNESCO a Parigi il 17 ottobre 2003, troviamo finalmente un'attenzione rivolta precipuamente a quelle forme di espressione artistica e culturale che, pur non avendo un corpo fisico, necessitano comunque di tutela e promozione. Chiaramente si tratta di un tipo di tutela diverso da quella rivolta ai beni materiali, ma non per questo meno urgente ed importante.

Vediamo innanzitutto come vengono definiti i beni immateriali:

> "1. per "patrimonio culturale immateriale" s'intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana. Ai fini della presente Convenzione, si terrà conto di tale patrimonio culturale immateriale unicamente nella misura in cui è compatibile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile.
>
> 2. Il "patrimonio culturale immateriale" come definito nel paragrafo 1 di cui sopra, si manifesta tra l'altro nei seguenti settori:
>
> a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale;
>
> b) le arti dello spettacolo;
>
> c) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi;
>
> d) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo;
>
> e) l'artigianato tradizionale."(70)

È necessario segnalare che la parola "musica" non compare affatto nella Convenzione, ma se ne deve dedurre l'implicito coinvolgimento sotto l'etichetta di "arti dello spettacolo", elencate nella definizione di "beni immateriali"; inoltre le capacità tecniche e le conoscenze necessarie per suonare uno strumento o per cantare

(70) Art. 2, comma 1° e 2°, *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale,* Parigi 17 ottobre 2003, UNESCO.

correttamente possono forse rientrare nelle categorie di "conoscenze e know-how".

Nell'introduzione della suddetta Convenzione si considera l'attuale necessità di un arricchimento e completamento degli accordi, delle raccomandazioni e delle risoluzioni esistenti che riguardano i beni culturali e naturali, in quanto non ancora sufficientemente sviluppati per consentire un adeguato livello di protezione, e si constata altresì la totale mancanza di uno strumento per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (lacuna che tale convenzione si propone di colmare almeno parzialmente):

> "notando inoltre che tuttora non esiste alcuno strumento per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale,
>
> considerando che gli accordi, le raccomandazioni e le risoluzioni esistenti relative ai beni culturali e naturali necessitano di essere effettivamente arricchiti e completati per mezzo di nuove disposizioni relative al patrimonio culturale immateriale."(71)

Il testo prosegue proclamando l'importanza della diffusione della consapevolezza del valore di tali beni, soprattutto fra le nuove generazioni, e conclude la parte introduttiva "considerando il rilevante ruolo del patrimonio culturale immateriale in quanto fattore per riavvicinare gli esseri umani e assicurare gli scambi e l'intesa fra loro"(72).

All'art. 1 della suddetta Convenzione vengono esposti gli scopi della stessa:

> "a) salvaguardare il patrimonio culturale immateriale;

(71) in *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi 2003, UNESCO, p. 1.

(72) Ivi.

b) assicurare il rispetto per il patrimonio culturale immateriale delle comunità, dei gruppi e degli individui interessati;

c) suscitare la consapevolezza a livello locale, nazionale e internazionale dell'importanza del patrimonio culturale immateriale e assicurare che sia reciprocamente apprezzato;

d) promuovere la cooperazione internazionale e il sostegno."(73)

Come si può notare i primi tre punti rientrano in quell'atteggiamento tutelare ed educativo che abbiamo visto essere il carattere principale degli ordinamenti attuali in materia di beni culturali; il quarto scopo però si inserisce a pieno nell'ambito di questo studio. Ci sembra molto importante l'enunciazione esplicita della volontà di promuovere la cooperazione internazionale tramite la salvaguardia del patrimonio culturale; il fatto che si trovi in ultima posizione rispetto agli altri scopi enunciati è, a nostro avviso, dovuto certo alla parziale secondarietà di quest'obiettivo rispetto a quello primario che è la tutela vera e propria, ma è altresì indice, ci pare, della novità di questo argomento, che non ha ancora un suo ordinamento specifico: infatti lo troviamo inserito in un ambito il cui scopo, in effetti, come è chiarissimo dallo stesso titolo della Convenzione, è quello della salvaguardia del patrimonio culturale, e non la promozione vera e propria della cooperazione internazionale e lo sviluppo dei diritti umani tramite l'utilizzo del patrimonio culturale.

L'art. 16 della suddetta convenzione impone la stesura di una *Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità*(74), da aggiornarsi e integrarsi costantemente, al fine di facilitare la tutela internazionale dei beni in questione; difatti trattandosi di beni non tangibili è necessario facilitare e rendere univoca l'individuazione degli stessi.

(73) Art. 1, in ivi.

(74) Reperibile al sito ufficiale dell'Unesco: *http://www.patrimoniounesco.it/beniimmateriali/documenti/convenzioneparigi2003.pdf*, ultima visita l' 11/01/2014.

In questa lista, viceversa, la parola "*music*"[(75)] compare, ad oggi[(76)], per ben 36 volte, sempre accompagnata da una specificazione: ad esempio vengono tutelate diverse espressioni di musica popolare, come il *Kumiodori*, ossia il teatro musicale tradizionale *Okinawa* del Giappone, o la musica *marimba* e i canti tradizionali della Colombia; a questo si devono aggiungere undici ricorrenze della dicitura "*singing*", come ad esempio la tradizione estone di canto polifonico *Seeto,* o il canto polifonico georgiano.

Quest'azione tutelatrice sembra nascere principalmente in conseguenza di una società sempre più omologata e universale, che tende a perdere le peculiarità regionali, o a trasformarle e snaturarle fino a farle diventare un prodotto esclusivamente di consumo turistico.

Tuttavia un utilizzo attivo di queste pratiche al fine di creare legami fra i popoli non sembra profilarsi all'interno di questa convenzione; anzi la tutela delle singole tradizioni sembra quasi segnare una strada di separazione più che di unione, in quanto marca inevitabilmente le differenze esistenti fra i popoli.

La tutela del bene artistico è senza dubbio una grande conquista culturale della società contemporanea, ciononostante implica un atteggiamento sostanzialmente museale nei confronti di tali beni: finisce per ridursi alla protezione materiale di un "oggetto" che altrimenti verrebbe deteriorato o perduto. Questo in qualche misura finisce per depauperare il bene artistico della sua forza primigenia: esso diventa un bene prezioso, un gioiello da tenere in cassaforte e da ammirare di quando in quando, ma che non viene più indossato per evitare che si perda, si rovini o venga rubato. Così visitare un museo, una mostra d'arte o assistere ad un concerto sono tutte pratiche utili e lodevoli, ma il loro effettivo potere di azione sull'animo umano è decisamente scarso se comparato a quello della pratica diretta dell'arte.

Inoltre, come abbiamo visto dalla tipologia di pratiche elencate nella *Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità,* questa Convenzione è rivolta sostanzialmente a quelle pratiche tradizionali che, per il loro

(75) La lista è stata consultata in lingua inglese.

(76) Ultima consultazione della *Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità* effettuata l'11/01/2014.

carattere regionale e non commerciale, rischiano di venire cancellate o stravolte; si tralascia però di tenere in considerazione anche tutte le altre pratiche culturali che magari non rispondono ai criteri della marginalità (etnica, sociale, temporale...) ma necessitano ugualmente di essere tutelate e promosse. Ci sembra di essere pertanto in presenza di una situazione paradossale per cui comincia ad esistere una doverosa tutela delle particolarità musicali, in mancanza però ancora di un quadro generale di tutela e promozione della pratica musicale in quanto tale; ad esempio, grazie a questa Convenzione, dal 2010 la "Marimba music and traditional chants from Colombia's South Pacific region" è un bene riconosciuto e tutelato, ma il canto lirico, che tanta parte ha avuto nella storia culturale dell'umanità, è tuttavia privo di un riconoscimento giuridico ufficiale.

4. La Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali, UNESCO, Parigi, 20 ottobre 2005

Questo testo, rispetto ai precedenti, sembra inaugurare un processo di evoluzione nel trattare le attività culturali: già dal titolo infatti possiamo notare che oltre alla protezione delle espressioni culturali si vuole trattare la loro *promozione*. Questo comporta necessariamente un ampliamento del tipo di attività promosse, che non saranno più limitate alla sola tutela ma dovranno comprendere necessariamente un atteggiamento maggiormente attivo di sviluppo e pratica delle espressioni culturali in questione.

Nell'introduzione alla Convenzione infatti leggiamo:

> "[…] ricordando che la diversità culturale germogliata in un contesto di democrazia, tolleranza, giustizia sociale e rispetto reciproco tra culture e popoli diversi è un fattore indispensabile per garantire pace e sicurezza sul piano locale, nazionale e internazionale,
>
> onorando l'importanza della diversità culturale nell'ambito della piena realizzazione dei diritti umani e delle libertà fondamentali proclamati dalla Dichiarazione Universale dei Diritti Umani e da altri strumenti riconosciuti a livello universale,
>
> sottolineando la necessità d'integrare la cultura quale elemento strategico in seno alle politiche di sviluppo nazionali e internazionali nonché alla cooperazione internazionale allo sviluppo […]
>
> sottolineando l'importanza della cultura quale strumento di coesione sociale in generale, e, in particolare, il contributo da lei fornito al miglioramento dello status e del ruolo delle donne nella società […]"(77)

(77) *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*, UNESCO, Parigi, 20 ottobre 2005.

Centrale appare dunque la relazione fra la valorizzazione della diversità culturale e la realizzazione dei diritti umani; in particolare gli ultimi due punti sopra citati attribuiscono alla cultura un posto di rilievo nell'ambito delle relazioni internazionali e dell'armonioso sviluppo della società civile e lasciano presagire la possibilità che tale convenzione favorisca la creazione di situazioni e modi nuovi di utilizzo dell'espressione artistica.

Tale Convenzione si colloca nell'ambito del percorso già iniziato dalla precedente *Convenzione Internazionale per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale,* ponendosi come naturale evoluzione di quest'ultima, e dando pertanto per assodata l'importanza del patrimonio immateriale:

> "riconoscendo l'importanza del sapere tradizionale quale fonte di ricchezza immateriale e materiale e, segnatamente, dei sistemi di conoscenza dei popoli indigeni, il loro contributo positivo a favore di uno sviluppo sostenibile nonché la necessità di garantire loro protezione e promozione in modo adeguato"(78)

Rispetto alla precedente Convenzione analizzata, questa si propone degli scopi più estesi e numerosi, nei quali compare in modo più esplicito e ripetuto la volontà di promuovere il dialogo e il rispetto interculturale ai fini del raggiungimento di una cultura di pace. Sono più marcati anche il legame con i diritti umani e la necessità che le azioni promosse avvengano in collaborazione fra Stati e popoli diversi.

> "Art. 1 Scopi
> Gli scopi della presente Convenzione sono di:
>
> a) proteggere e promuovere la diversità delle espressioni culturali;
>
> b) creare le condizioni che permettano alle culture di prosperare e interagire liberamente, in modo da arricchirsi reciprocamente;

(78) Ivi.

c) promuovere il dialogo interculturale, al fine di garantire a livello internazionale scambi culturali più intensi ed equilibrati, favorendo così il rispetto interculturale e una cultura della pace;

d) stimolare l'interculturalità allo scopo di potenziare l'interazione culturale e di costruire un ponte tra i popoli;

e) promuovere il rispetto per la diversità delle espressioni culturali e la presa di coscienza del suo valore a livello locale, nazionale e internazionale;

f) riaffermare l'importanza della connessione tra cultura e sviluppo per tutti i Paesi, segnatamente per i Paesi in via di sviluppo, e sostenere le misure nazionali e internazionali volte a evidenziare il valore capitale di questo nesso;

g) riconoscere la natura specifica delle attività, dei beni e dei servizi culturali quali portatori d'identità, di valori e di significato;

h) riaffermare il diritto sovrano degli Stati di conservare, adottare e applicare politiche e misure che ritengono adeguate in materia di protezione e di promozione della diversità delle espressioni culturali sul proprio territorio;

i) consolidare la cooperazione e la solidarietà internazionali che poggiano sullo spirito di partenariato, segnatamente allo scopo di accrescere le capacità dei Paesi in via di sviluppo nel proteggere e promuovere la diversità delle espressioni culturali."(79)

Fra i vari principi esposti come regolatori di questa Convenzione ricordiamo il primo, ovvero il *Principio del rispetto dei diritti umani e delle libertà fondamentali*, che è ormai diventato fortunatamente il punto di partenza di qualsiasi trattato che voglia avere approvazione internazionale, e il terzo, il *Principio dell'uguale dignità e del rispetto di tutte le culture*, che si collega di nuovo alla *Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'umanità,* e alla tematica della colonizzazione

(79) Art. 1, in *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali,* Parigi, 20 ottobre 2005, UNESCO.

culturale e dell'imposizione di un solo tipo di musica, quella classica occidentale (vedi capitolo *1.2 Il rinnovamento Meiji e il rinnovarsi della musica in Giappone* e *Wedo*).

Gettiamo ora uno sguardo sui progetti concreti dell'Unesco che hanno fatto seguito alle intenzioni esposte nelle convenzioni.

5. Il Network Città Creative

In linea con quanto esposto nelle suddette convenzioni, l'Unesco ha sviluppato dei programmi concreti di azione. Il Network Città Creative nasce con lo scopo di permettere alla creatività culturale di trovare una migliore collocazione all'interno della vita economica degli Stati, incentivando così l'industria della cultura e in particolare superando il confinamento della stessa ad una dimensione locale per raggiungere invece un mercato globale anche nel mondo culturale; tutto ciò vorrebbe essere fatto nel rispetto e nella tutela delle diversità regionali.

Come dice la parola stessa, l'intento è quello di creare una rete di città particolarmente attive nel campo artistico, che mettano in comune le proprie idee, esperienze ed attività, per trarne aiuto ed ispirazione reciproche, permettendo così anche di far circolare più agevolmente i propri "prodotti" artistici.

Sono stati individuati sette ambiti culturali: Musica, Letteratura, Folk Art, Design, Arti Digitali, Gastronomia e Cinema. Ogni città che si candida presso l'Unesco può scegliere l'ambito per il quale proporsi, nel quale deve poi dimostrare di essere particolarmente attiva e meritevole di nota. Attualmente sono quarantuno le città coinvolte nel progetto. Per quanto riguarda il settore musicale sono sei le città messe in rete fra loro, e precisamente: Bologna (Italia), Siviglia (Spagna), Glasgow (Scozia), Gent (Belgio), Bogotà (Colombia), e Brazzaville (Repubblica del Congo). La presenza di una città italiana non può che far piacere: Bologna è parte di questo progetto dal 2006 e si è meritata tale riconoscimento in virtù della sua tradizione musicale che non è stata interrotta, come purtroppo è accaduto in molte altre città italiane, ma è tuttora vissuta ed ampliata con numerose attività musicali:

> "A Bologna, in continuità con un glorioso passato, la musica riveste un'importanza straordinaria per la presenza di istituzioni di primo piano quali il Teatro Comunale, il Museo internazionale e biblioteca della musica, il Conservatorio intitolato a Padre Martini, il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università, l'Accademia Filarmonica.
>
> Il titolo UNESCO riconosce anche un tessuto creativo diffuso di produzione e fruizione musicale, articolato in festival di rilevanza internazionale e in un consumo culturale continuativo. Le importanti stagioni di musica classica, gli appuntamenti nel campo della musica contemporanea, il jazz suonato nei locali live, i cartelloni pensati per i bambini, la presenza di cantautori e gruppi rock e tanto altro ancora compongono un panorama unico in ambito musicale."(80)

Questo progetto dell'Unesco sembra partire da una bellissima idea, ma non trova ancora, ci pare, particolare sviluppo, in quanto le città messe in rete sono molto poche e gli scambi effettivi fra di esse non trovano particolare visibilità. Ci si augura pertanto che tale interessante progetto trovi uno sviluppo più adeguato.

(80) Dal sito ufficiale del comune di Bologna*:* *http://cittadellamusica.comune.bologna.it/il-network-delle-citta-creative-unesco/*. Ultima visita il 12/11/2013.

6. Artists for Peace

Nel 1995 l'Unesco ha istituito un nuovo riconoscimento internazionale per quelle personalità artistiche che si distinguono nel campo della promozione della pace e dei diritti umani, in linea con i valori promossi dall'Unesco stessa.

Ad oggi sono stati insigniti di tale onorificenza 55 artisti, di cui ben 30 lavorano in campo musicale. Studiando le biografie di questi personaggi si è potuto dividerli in quattro categorie: coloro che sono stati premiati perché, parallelamente all'attività artistica, sono attivi in qualche settore umanitario; coloro che si sono esibiti in concerti di beneficienza o in concerti organizzati in occasione di un evento Unesco o che partecipano ad un programma Unesco (come il progetto *In support of the culture of peace and non-violence*); coloro che sono dediti alla tutela ed alla promozione di un'espressione artistica tradizionale di un certo popolo (tendenzialmente il popolo di origine dell'artista stesso); coloro che hanno fatto della loro arte un mezzo per promuovere una cultura di pace. Vi è poi un piccolo numero di artisti per i quali non viene motivato esplicitamente il motivo del conferimento del titolo Unesco, o viene motivato in modo molto generico come "in recognition of his commitment to defending humanist values and promoting dialogue among cultures and civilizations" oppure "in recognition of her commitment to musical heritage, artistic creation, dialogue between cultures, and of her contribution to promoting the ideals of the Organization"(81) senza però alcuna ulteriore chiarificazione su come questo impegno si traduca nella pratica; a volte nemmeno studiando le biografie di tali artisti è possibile risalire alla connessione fra la loro professione e la promozione di una cultura di pace.

Per quanto riguarda la prima categoria ci sembra che tale riconoscimento sia solo parzialmente in linea con la teoria esposta in questa tesi, in quanto il criterio di assegnazione di tale onorificenza non ha nulla a che fare con l'attività musicale di tali

(81) Dal sito ufficiale dell'Unesco: http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=25698&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, Ultima visita il 11/01/2014.

persone: si tratta infatti spesso di artisti di alto livello o di grande fama che, parallelamente alla loro attività artistica, sostengono altre attività per lo più di tipo caritatevole o umanitario, ma non utilizzano la loro pratica musicale come mezzo per perseguire questi principi ispirati alla pace ed alla fratellanza. Non si capisce pertanto la necessità che questi personaggi siano degli artisti: non avrebbe forse uguale valore il loro operato nel campo della promozione della pace se essi fossero degli ingegneri, dei chimici, dei calzolai o degli imbianchini?

Infatti oltre all'operato vero e proprio, il requisito necessario per poter essere nominati "Artisti per la pace Unesco" è di avere ormai raggiunto, in quanto artisti, un livello di notorietà internazionale. Questa precisazione probabilmente sta ad indicare come l'Unesco sia interessata a riconoscere le attività meritorie in questo campo solo nel caso in cui la stessa assegnazione del titolo possa attirare l'attenzione internazionale sull'evento. Cosicché, anche se è lungi da noi il voler biasimare tale attività dell'Unesco, non ci sembra nulla di particolarmente utile; l'unico vantaggio che sembra poter emergere è che questo titolo potrebbe invogliare altri artisti di fama mondiale a destinare dei fondi personali cospicui per delle attività benefiche, al fine di poter essere notati dall'Unesco stessa.

Anche per quanto riguarda la seconda categoria ci sembra che l'aspetto artistico sia tutto sommato poco rilevante: se può essere lodevole, oltre che utile, che un artista, come qualsiasi altro personaggio di spicco, dedichi parte della sua attività alla beneficienza, questo però non cambia in nulla la capacità delle persone comuni di superare chiusure e razzismi tramite la pratica artistica, infatti questa rimane appannaggio del grande interprete famoso che si concede in un'esibizione, e non diventa strumento sociale. A queste condizioni non si vede la differenza fra un artista che devolve il suo incasso in beneficienza ed un industriale che faccia lo stesso. La differenza vera, ci sembra, è che gli artisti, soprattutto alcune tipologie come le *pop star,* hanno un grande seguito e ciò che fanno raggiunge pertanto una popolarità maggiore rispetto ad altri individui, anche potenti, come un grande uomo d'affari. La maggior parte dei musicisti premiati, ben quindici su trenta, rientra in questa categoria, ed inoltre la stragrande maggioranza di costoro più che organizzare concerti benefici si è limitata a presenziare, magari in una sola occasione, ad un

evento Unesco, impreziosendolo con la propria *performance*. In virtù di questo servigio l'Unesco ha conferito a tali musicisti il titolo di "Artista per la pace", ma a voler guardare le cose con uno sguardo un po' disincantato sembra una dinamica di *do ut des* piuttosto che un reale intento comune nel perseguire determinati valori e obiettivi.

La terza categoria, quella cioè degli artisti che si occupano di promuovere e tutelare una particolare forma artistica tipica di un certa regione del mondo, comprende una tipologia di artista che è certamente cara all'Unesco, in quanto rispecchia i valori promossi dalla *Convenzione Unesco sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali* (Parigi, 20 ottobre 2005), che abbiamo già analizzato nel capitolo 3.4. L'attenzione e la sensibilità nei confronti delle forme di espressione tradizionali è molto importante e tocca, anche se solo parzialmente, il nostro tema, infatti per fare musica insieme bisogna anche decidere che tipo di musica suonare e questo, al nostro livello di discorso, non è più solo una questione di gusti, ma diventa una scelta anche politica. Una delle critiche, o meglio dei limiti che ci pare di intravvedere nell'operato di Daniel Barenboim, ad esempio, consiste proprio nella discrepanza fra l'aver costituito un'orchestra che si fregia dell'etichetta della multiculturalità, ma prevede di suonare un solo tipo di musica, quella classica occidentale. Questa carenza è molto più lieve ne *El Sistema* di Abreu (vedi pagine successive), dove, sebbene la maggior parte delle attività riguardano la musica classica occidentale, è tuttavia lasciato spazio anche ad altre culture musicali, *in primis* a quella sudamericana, visto che tale organismo nasce nel Venezuela. Siamo peraltro pienamente d'accordo sull'utilità di impostare l'apprendimento della tecnica musicale sulla musica colta occidentale, in quanto questa è tecnicamente più complessa e completa rispetto alla maggior parte delle tradizioni popolari, comprese le stesse tradizioni popolari europee; ciò detto, mano a mano che ci si impadronisce degli strumenti tecnici necessari alla pratica musicale, si possono esplorare altre diverse tradizioni musicali, che risulteranno così tendenzialmente più semplici da suonare a livello tecnico, ma saranno ricche di nuovi mondi sonori ed espressivi, spesso importanti anche perché collegati in maniera più diretta con il passato e la tradizione degli interpreti.

La quarta ed ultima categoria che abbiamo individuato è quella che rientra appieno nel nostro studio, e riguarda quegli artisti che hanno messo la loro arte al servizio dei valori promossi dall'Unesco, avviando delle attività musicali inedite finalizzate alla promozione dei valori di pace e fratellanza; essi sono però solamente cinque dei trenta musicisti premiati, e nello specifico si tratta di: Danilo Perez, Valery Gergiev, la *Brenz Band*, la *Venezuela Children Symphonic Orchestra* e la *World Orchestra for Peace*.

Figlio d'arte, **Danilo Perez** è nato a Panama nel 1965, e fin dall'età di tre anni viene introdotto alla musica (bonghi e percussioni) dal padre, mentre a dieci anni comincia a studiare pianoforte occidentale al Conservatorio Statale di Panama, per poi trasferirsi al *Berklee College of Music* al fine di perfezionarsi nella composizione jazzistica. In seguito diventa professore al *New England Conservatory of Music*. Già dai dodici anni lavora come musicista professionista in complessi di salsa e compone ed arrangia per cantanti di musica latina. Durante la sua permanenza negli Stati Uniti ha potuto suonare con molti fra i migliori musicisti jazz del periodo. Nel 2005 ha creato la *Fondazione Danilo Perez,* con sede a Panama, il cui scopo è fornire un'istruzione musicale a bambini e giovani talentuosi, insegnando loro, insieme alla musica, anche i valori del rispetto, della cooperazione e della società civile:

> "La base del trabajo de la Fundación es la educación musical y en términos más generales, el desarrollo humano. Su propósito es proveer oportunidades para que los jóvenes desarrollen su máximo potencial y lleven una vida productiva. Los valores y las actitudes que promueve la Fundación son esenciales en la educación e interpretación musical. El estudio, trabajo arduo, comprensión, autoevaluación, expresión, imaginación, disciplina, unidad grupal, respeto por las ideas y culturas del prójimo, voluntariado, son pilares fundamentales en la búsqueda de la excelencia, y los estudiantes de la Fundación trabajan continuamente en edificarlos."(82)

(82) Dal sito ufficiale della Fondazione Danilo Perez: *http://fundaciondaniloperez.org/la-*

Perez, come Barenboim, ha avuto come primo insegnate il padre, il quale gli ha trasmesso la visione della musica come un eccezionale strumento capace di cambiare la vita delle persone, ed egli ora cerca di trasmettere questo stesso valore ai suoi numerosi studenti. Anch'egli, come Barenboim, fa un parallelo fra musica e democrazia:

> "When I teach, I talk a lot about values. For example, you can learn the meaning of democracy by understanding the individual parts of a groove. When the guitar part goes che-ka, che-ka, and the bass player goes tun, tun, tun-tun, I say, 'See? When that tun-tun meets the che-ka, che-ka and someone else's chiki-chiki, that's called community. Community values can only be expressed when we listen to each other." (83)

La **Brenz Band** è un orchestra composta da individui con *handicap* mentali, si è formata nel 1977 a Ludwigsburg, in Germania, ed è composta da circa una ventina di musicisti, sia uomini che donne; non si tratta di un'orchestra sinfonica ma di un gruppo bandistico, infatti gli strumenti utilizzati sono più quelli tipici di tale *ensemble*, e cioè: la fisarmonica, il pianoforte, la voce, l'armonica, le percussioni, il violino, il flauto, la cornamusa, il basso elettrico, la chitarra, e il mandolino. Dopo le prime esibizioni in patria, il successo di tale formazione è cresciuto esponenzialmente, portando la *Brenz Band* ad esibirsi anche all'estero: dopo la Svizzera e la Francia c'è stata un'importante *tournée* in medio-oriente, in Libano e Siria, in seguito alla quale in questi paesi sono sorti dei progetti finalizzati al miglioramento delle condizioni di vita delle persone disabili.

---

fundacion/ ultima visita il 27/01/2014.

(83) Dal sito ufficiale del Berklee College of Music, dove Perez è Direttore Artistico: *http://www.berklee.edu/people/danilo-perez* ultima visita il 27/01/2014.

La ***Venezuela Children Symphonic Orchestra***, più correttamente denominata *Simón Bolivár Youth Orchestra*, è stata fondata nel 1975 dal maestro venezuelano José Antonio Abreu, all'interno della più vasta organizzazione creata da Abreu, chiamata *El Sistema.*

El Sistema è un metodo, un sistema, come dice la stessa parola, elaborato da Abreu per strappare i bambini e i giovani venezuelani dall'ignoranza e dalla povertà, e condurli da una situazione di nullafacenza allo sviluppo della propria indipendenza, intellettuale innanzitutto, e spesso anche materiale, grazie all'apprendimento di un mestiere, quello del musicista. I risultati ottenuti da questo ente sono straordinari e si sono rapidamente diffusi nel Sud America, per poi raggiungere tutto il mondo. Il successo di tale scuola è palese sia dal punto di vista umanitario che da quello musicale: oggi alcuni fra i più importanti nomi della musica classica hanno ricevuto la loro formazione musicale proprio grazie a *El Sistema,* ad esempio ricordiamo il Maestro Diego Matheuz, che è attualmente direttore stabile del *Gran Teatro La Fenice* di Venezia.

La **World Orchestra for Peace (Unesco)** è stata fondata nel 1995 dall'esimio direttore d'orchestra Georg Solti. Egli creò tale *ensemble* in occasione della richiesta da parte delle Nazioni Unite di celebrare il cinquantesimo anniversario dalla loro fondazione; l'ispirazione però gli era venuta tre anni prima, quando, in occasione del suo ottantesimo compleanno, tredici musicisti di diverse nazionalità si erano riuniti per festeggiarlo ed avevano eseguito insieme un brano di Wagner, durante il quale egli si trovò a pensare:

> "I could not escape one very essential idea. Isn't it amazing that we musicians can produce a united Europe or more... even a united world. Why can't the politicians?"(84)

(84) Dal sito ufficiale della World Orchestra for Peace: *www.worldorchestraforpeace.com* ultima visita il 02/01/2014.

Il concerto inaugurale si tenne nella Victoria Hall di Ginevra e vide l'esibizione di ottantuno orchestrali di quaranta nazionalità diverse; è importante sottolineare il fatto che tutti gli ottantuno musicisti contattati si sono resi disponibili per il progetto, senza eccezione alcuna. Questo è piuttosto insolito in un ambito come quello musicale in cui, vista la fluidità del mestiere, le defezioni sono all'ordine del giorno, e ci sembra che, oltre all'innegabile prestigio e piacere che può dare il partecipare ad un progetto diretto dal Maestro Solti, stia ad indicare anche che la voglia di vivere esperienze di questo tipo è molto forte.

Tuttavia, oltre agli ideali di fratellanza e unità universali, l'*Orchestra Mondiale per la Pace* ha come scopo principale il raggiungimento dei più alti livelli musicali, e pertanto i musicisti che la compongono sono elementi scelti dalle migliori orchestre e compagini del mondo. Anche in questo caso, pertanto, come nel caso della *West-Eastern Divan Orchestra*, si tratta di operazioni che possono coinvolgere solo virtuosi di quest'arte, e la loro azione resta così più simbolica che pratica, tramutandosi in un messaggio di pace più che in un'occasione vera e propria di abbattere le barriere nazionali (le quali vengono sì abbattute, ma solo da parte dei pochi eletti che possono arrivare a far parte di questi *ensemble* di iper-specialisti). Come si dirà anche per Barenboim, è certo giusto che un direttore di livello altissimo si dedichi alla direzione di un'orchestra altrettanto capace, ma poiché questi stessi grandi artisti sottolineano la capacità della musica di unire le persone e di istruirle secondo i migliori valori democratici, ci sembra auspicabile che queste orchestre vengano prese ad esempio per formarne altre di tutti i livelli, anche più modesti, con direttori adeguati, e con la medesima composizione internazionale, affinché il maggior numero di persone possa godere dei benefici di un'esperienza musicale multiculturale.

La *World Orchestra for Peace* si riunisce solo ed esclusivamente in vista di un'occasione speciale che possa essere portatrice di un messaggio di pace universale; la scarsità delle sessioni è dovuta anche alla difficoltà di riunire persone da ogni parte del mondo, ognuna delle quali è peraltro impegnata in una densa attività concertistica personale, o deve prestare servizio in altre importanti orchestre stabili. Così la seconda esibizione della WOP è stata nel 1998, cioè tre anni dopo il suo debutto, durante il concerto inaugurale del nuovo *Festsspielhaus* di Baden-Baden, in

Germania. Quasi tre quarti dei componenti originari si erano dati nuovamente disponibili e le prove erano già iniziate, quando, improvvisamente, nel 1997 il Maestro Solti venne a mancare. Il suo successore, da lui stesso designato e tuttora direttore della WOP, è il Maestro Valey Gergiev, che ha ricevuto il premio Unesco "Artis for Peace" anche in quanto singolo individuo, oltre che in quanto membro della WOP.

> "Three weeks ago I received the letter from Irina Bokova, General Secretary of Unesco, telling us that we were to be the major symphonic orchestra to be appointed Unesco Artist for Peace, in recognition of the work we are doing which goes very parallel to the hole ethic of Unesco, to bring peace through multi-cultural ideas, through talking to each other, in making music togehter, 40 countries of the world, and from this moment on, every member of our orchestra will be out there spreading further the message that Unesco also stands for, and so I'm very honoured and delighted that this happens at the exact time of our fifteenth birtdhay."(85)

Sarebbe inoltre interessante capire come mai fra questi artisti, alcuni dei quali sembrano avere il solo merito di essere enormemente famosi, non compaia Daniel Barenboim, né la sua orchestra, il cui operato può senz'altro essere discutibile, ma indubbiamente è qualcosa di tangibile e concreto. Ci sembra pertanto che tale iniziativa dell'Unesco si trovi ancora in uno stato ibrido: da un lato l'idea stessa è lodevole e lascia presagire una crescente attenzione verso l'arte intesa come strumento di pace, d'altro canto la ancora parziale significatività di tali riconoscimenti, che solo in pochi casi, benché notevoli, è basata su di una attività concreta ed efficace nel campo dell'arte come attività sociale, lascia intendere come ancora il cammino sia lungo.

(85)Carnegie hal, *Solti's vision. The World Orchestra for Peace.* Min. 00,50 – 01,45.

Conclusioni

Alla luce dell'analisi delle politiche dell'Unesco in ambito di beni culturali, possiamo dedurre come l'importanza di tali beni ai fini del pieno sviluppo dei diritti umani e delle libertà fondamentali cominci a trovare una esplicita asserzione in ambito internazionale, non solo per quanto riguarda i beni materiali ma anche per quelli immateriali; tale considerazione si lega inscindibilmente anche alla necessità di rendere tali azioni sempre più interculturali, visto che il contesto mondiale nel quale viviamo conduce ad una crescente ed inevitabile mescolanza di popoli e culture, e pertanto il mantenimento o il raggiungimento di una convivenza pacifica deve obbligatoriamente passare attraverso la conoscenza e il rispetto reciproci.

Tuttavia l'azione di tutela e promozione di questi beni sembra essere ancora principalmente incentrata sul recupero di quelle attività che si trovano in una oggettiva situazione di maggior debolezza o che sono in pericolo di scomparire.

Capitolo 4

UN TENTATIVO CONCRETO

SOMMARIO: 1. Daniel Barenboim. – 2. Edward Said. – 3. La Western-Eastern Divan Orchestra. – 4. Edwars Said National Conservatory of Music.

1. Daniel Barenboim: un tentativo concreto.

> "Se si potesse tradurre il dialogo israeliano-palestinese in una grande opera musicale, esso acquisterebbe lo status e la distanza necessari perché entrambe le parti lo possano comprendere, valutare e percepire in maniera obiettiva.„[(86)]
>
> (D. Barenboim)

Sono poche le personalità di spicco della musica classica che sono davvero note ad un vasto pubblico e non solo agli addetti ai lavori, certamente Daniel Barenboim è uno di questi. Pianista e direttore d'orchestra dal talento eccezionale, cavalca ormai la scena musicale mondiale da numerosi decenni, avendo cominciato la sua carriera ancora giovanissimo.

Barenboim nacque a Buenos Aires, in Argentina, il 15 novembre 1942. La sua è una

(86) D. BARENBOIM, *La musica sveglia il tempo,* trad. it., 4 ed. it., Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2013, p.115.

famiglia di ebrei russi emigrati da una generazione. Cominciò lo studio della musica in casa, inizialmente con la madre, per poi continuare con il padre, che rimarrà il suo unico insegnante per tutta la vita. A differenza di altri musicisti che hanno ricevuto la loro educazione dai genitori, e il pensiero corre subito a Wolfang Amadeus Mozart, egli non sembra aver vissuto la cosa come un'imposizione, né questa sovrapposizione di ruoli sembra abbia dato luogo a tensioni col padre, anzi, stando a quanto egli stesso racconta nelle numerose interviste e negli scritti, si ritiene molto fortunato e considera suo padre un eccellente maestro. Il parallelo con Mozart non è casuale, né viene fatto per la prima volta in questa sede, anche Barenboim è stato infatti un *enfant prodige*: ha cominciato la sua carriera da concertista solista alla tenera età di sette anni, dando un concerto ufficiale nella sua città e a questo primo ne hanno fatto seguito numerosissimi altri nelle maggiori sale da concerto del mondo. Nel 1952, quando Daniel aveva dieci anni, si trasferì con i genitori nell'appena nato Stato di Israele. In quel periodo furono moltissime le famiglie di origine ebraica che si trasferirono in Terra Santa, infatti la politica israeliana incentivava questi spostamenti perché necessitava di rimpinguare la propria popolazione soprattutto in confronto con la particolarmente prolifica società musulmana. L'infanzia di Barenboim fu caratterizzata pertanto da due comuni denominatori: la musica e la diversità culturale; egli gode di due cittadinanze (argentina e israeliana) e possiede padronanza di numerose lingue (spagnolo, russo, israeliano, inglese, italiano…) alle quali si associa la conoscenza dei diversi popoli che le parlano. Oltre alle vicende famigliari anche la sua professione lo porta a girare il mondo: dopo il debutto a Vienna e a Roma a soli dieci anni, svolgerà tournée in Europa, Stati Uniti, Sud America, Australia ed Estremo Oriente. Risiederà poi in diversi Stati e città, a seconda degli importanti ruoli che si è trovato a svolgere nel corso della sua vita: dal 1975 al 1989 è stato Direttore musicale dell'*Orchestre de Paris* e dal 1991 al 2006 della *Chicago Symphony Orchestra* e contemporaneamente (dal 1992 al 2002) Direttore Artistico della *Staatsoper Unter den Linden* di Berlino, della quale dal 1992 è anche *Generalmusikdirektor*; sempre a Berlino nel 2000 è stato nominato Direttore principale a vita della *Staatskapelle*. Molto presente anche nel nostro paese, dal 2007 è Maestro Scaligero del *Teatro La Scala* di Milano; nello stesso anno gli sono stati

anche conferiti due prestigiosi riconoscimenti: il Giappone lo ha insignito del *Praemium Imperiale per la Cultura e le Arti*, e il Segretario genereale delle Nazioni Unite, Ban Ki Moon, lo ha nominato *Ambasciatore delle Nazioni Unite per la Pace*. Ci troviamo dunque di fronte ad un "cittadino del mondo", non solo perché ha girato questo pianeta in lungo e in largo, ma soprattutto perché ovunque vada è oggetto di stima e riverenza, e sono molte le nazioni che gli hanno conferito dei riconoscimenti di merito.

Non indagheremo oltre la sua eccezionale carriera in questa sede, in quanto ci preme focalizzarci su di un aspetto in particolare del suo vasto operato: il modo in cui ha saputo e voluto mettere la sua arte e la sua influenza al servizio dell'attività sociale, in particolare al servizio della convivenza pacifica tra popoli ostili.

Nell'anno 1999 egli fondò, insieme al palestinese Edward Said, un'orchestra giovanile con l'esplicito scopo di far suonare insieme musicisti israeliani e arabi. Per comprendere il processo che portò alla nascita di quest'attività bisogna innanzitutto conoscere la storia di un'amicizia: in modo abbastanza eccezionale infatti due personaggi diversissimi fra loro per etnia, formazione, carattere e provenienza, hanno stabilito un connubio basato su di una profonda simpatia personale e sul comune amore per la musica. A questo proposito introduciamo la figura di Edward Said, che pure, come Barenboim, è personaggio di spicco nel panorama culturale mondiale.

3. Edward Said

> "Il solo scopo è stato di condividere amichevolmente e con energia le nostre riflessioni l'uno con l'altro e insieme ad altri per i quali la musica, la cultura e la politica formano oggi un tutto unico.„[87]
>
> (E. Said)

Edward Said è la figura di intellettuale più di spicco nella cultura palestinese, e certo l'unico ad essere ampiamente conosciuto anche a livello internazionale. Egli nacque nel 1935 a Gerusalemme in una famiglia cristiana palestinese, ma crebbe a El Cairo, in Egitto, dove i genitori si era trasferiti già da un decennio prima della sua nascita. In quel periodo la Palestina si trovava sotto Mandato britannico. Come egli stesso dice, ha vissuto due volte la perdita della patria: la prima ancor prima di nascere, con l'allontanamento della sua famiglia dalla propria terra e dalla propria gente, e la seconda volta insieme a tutto il suo popolo a seguito dell'insediamento ebraico, della distruzione di gran parte dei villaggi arabi e della conseguente proclamazione dello Stato di Israele. La prima volta la perdita della patria fu un fatto intimo, nostalgico, profondamente legato ai primi ricordi dell'infanzia, agli odori, agli accenti, alle parole… tale distacco comportava un senso di spaesamento ed estraneità ma anche di legame con la propria storia e con la storia della propria famiglia, e permetteva di cullarsi nella certezza che la madre patria esisteva, e in lei la vita continuava, fantastica nell'immaginario personale, e reale nella visione oggettiva delle cose: la casa di famiglia era sempre lì e vi si poteva tornare ogni anno per trascorrervi le ferie e visitare i numerosi parenti. La seconda volta fu una perdita di tipo diverso, molto più sconcertante, fu una perdita subita e non scelta, pertanto incapace di alimentare lo

(87) D. BARENBOIM, E. SAID, *Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica, la politica e la società,* trad. it., 1, Milano, Il Saggiatore, 2004.

struggimento poetico di un'anima giovane, e fu la causa della depressione della madre e dell'esacerbarsi del carattere volitivo e impositivo del padre. L'educazione di Said, come per tutti i ragazzi abbienti o di una certa elevazione sociale nell'Egitto dell'epoca, avvenne in istituti di stampo occidentale, il che determinò un'ulteriore frattura nello sviluppo della sua identità, e proseguì poi negli Stati Uniti d'America, prima nel Massachussets dove si recò per terminare gli studi superiori, e in seguito in New Jersey dove conseguì un *Bachelor of arts* presso la *Princeton University*. Egli fu poi di nuovo nel Massachussets dove, presso l'*Università di Harvard*, ottenne un *Master of Arts degree* e un *Doctor of Philosophy degree* in Letteratura inglese.

Cittadino statunitense lo era già dalla nascita, condizione ereditata grazie al padre che aveva servito nell'esercito americano durante la prima guerra mondiale.

Edwars Said fece una brillante carriera universitaria divenendo nel 1991 professore di *Letteratura comparata* presso la *Columbia University* (fra gli altri, ebbe come studente anche Barack Obama), università nella quale insegnava peraltro già dal 1963 e dove rimase fino alla morte, nel 2003. Oltre che con la *Columbia University*, collaborò con molti altri prestigiosi enti: nel 1974 è stato *Visiting Professor* di *Letteratura Comparata* presso lo *Harvard College*; nel 1975-1976 è stato membro del *Center for Advanced Study* in *Scienze del comportamento* presso la *Stanford University*, e nel 1979 è stato *Visiting Professor* per le discipline umanistiche presso la *John Hopkins University* di Baltimora. Parallelamente al lavoro universitario svolse altre importanti attività: è stato presidente del *Modern Language Association of America*, direttore dei *Trimestrali di studi di arabistica* dell'*American Academy of Arts and Sciences*; è stato nel consiglio d'amministrazione del *PEN International* (una prestigiosa associazione internazionale di scrittori, con sede a Londra), dell'*American Academy of Arts and Letters*, della *Royal society of Literature*, del *Concil of foreign relations*, e membro dell'*American Philosopical Society*.

Egli è noto al grande pubblico per il suo libro *Orientalismo* che ha inaugurato una nuova era nella concezione degli studi orientali nel mondo occidentale, ed anche una nuova presa di coscienza della propria identità nel mondo orientale stesso.

Anche nella storia personale di Said, come in quella di Barenboim, ci sono dunque

una pluralità di nazioni, lingue, modi di essere e appartenenze, ma il vero anello di congiunzione fra i due è rappresentato dalla comune passione per la musica: Said infatti era un appassionato musicologo amante della musica classica, nonché un ottimo pianista dilettante. A proposito della capacità di analisi musicale di Said, lo stesso Barenboim dice:

> "Edward Said non vedeva la musica solo come una combinazione di suoni, ma comprendeva il fatto che ogni capolavoro musicale è, ed è sempre stato, anche una concezione del mondo. La difficoltà risiede nell'inesprimibilità verbale di tale concezione – perché se fosse possibile esprimerla in parole, la musica non sarebbe più necessaria. Tuttavia Said capì che l'inesprimibilità non equivale a un'assenza di significato."(88)

Il loro incontro avvenne in modo fortuito nella *hall* di un albergo a Londra: era il 1992 ed entrambi erano stati ad un concerto diretto Pierre Boulez: cominciarono casualmente a chiacchierare fra loro di musica, letteratura e politica, e continuarono il loro dialogo fino al 2003, anno che vide la scomparsa di Said.

Nel 1999, quando ormai la loro amicizia era più che consolidata, decisero di avviare un'attività comune per educare i giovani dei loro popoli all'ascolto reciproco: fondarono così la *West-Eastern Divan Orchestra*.

(88) BARENBOIM D., La musica sveglia il tempo, trad. it., 4 ed., Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2013, p. 159.

3. The Western-Eastern Divan Orchestra

> "It is easy to poke fun at the belief that music can be an ennobling endeavor, a universal language to forge sympathy between peoples of profoundly different backgrounds. But it's hard to remain so jaded when encountering the West-Eastern Divan Orchestra […]„[89]

La *West-Eastern Divan Orchestra* è un'orchestra giovanile nata nel 1999 ad opera del Maestro Israelo-argentino Daniel Barenboim e dell'intellettuale palestinese-americano Edwars Said. Essa nasce con lo scopo di riunire e far suonare insieme giovani musicisti arabi e israeliani, che, come è noto, appartengono a due popoli in aperta ostilità da ormai quasi un secolo.[90] L'orchestra prende il nome da una raccolta di poesie in 12 libri del poeta tedesco Johann Wolfang von Goethe intitolata *West-östlicher Diwan*; tale lavoro fu ispirato dalla lettura che fece Goethe delle poesie, tradotte allora per la prima volta in tedesco, del poeta persiano Hafez, vissuto nel XIV secolo. Il raffronto fra Occidente e Oriente viene inteso da Goethe non solo in riferimento al mondo latino e a quello medio-orientale, ma anche a quello cristiano da un lato e musulmano dall'altro, cosicché il *West-östlicher Diwan* rappresenta oggi un simbolo del dialogo interculturale.

> "Prendemmo il nome del nostro progetto, West-Eastern Divan, da

(89) A. TOMMASINI, *Music Review; Barenboim Seeks Harmony, And More Than One Type*, The New York Times, 21/12/2006.

(90) La fondazione dello Stato di Israele, avvenuta il 14 maggio 1948, avvenne in una situazione già apertamente conflittuale e belligerante fra la popolazione araba autoctona e la crescente comunità ebraica- sionista, che aveva cominciato ad insediarsi nella regione già a partire dalla fine del XIX secolo, ed era cresciuta esponenzialmente in seguito alla dichiarazione *Balfour* emessa dal governo britannico nel 1917. Per approfondimenti sulla storia del conflitto Israelo-palestinese si vedano i numerosi testi in bibliografia.

> una raccolta di poesie di Goethe, che fu uno dei primi europei a interessarsi in maniera autentica alle altre culture. È piuttosto interessante notare come, nello stesso periodo, Beethoven stesse scrivendo la *Nona Sinfonia,* il suo celeberrimo credo nella fratellanza tra gli esseri umani.(91) Le poesie di Goethe diventarono un simbolo dell'idea che è alla base del nostro esperimento di riunire musicisti arabi e israeliani"(92)

Tale orchestra non ha carattere permanente, ma si riunisce almeno una volta l'anno, di solito in luglio, e per quattro settimane i suoi membri sono impegnati in un *workshop* composto da prove musicali, lezioni individuali, e dibattiti o conferenze a tema politco-culturale; alla fine del periodo di prove si esibiscono in concerti pubblici in varie parti del mondo.

Il carattere "a progetto" della *Wedo* è dovuto al fatto che essa riunisce giovani provenienti da diverse nazioni che per parteciparvi devono sospendere le loro attività usuali e recarsi nel luogo delle prove.

Il primo *workshop* della *Wedo* si è tenuto nella cittadina universitaria di Weimar, nel cuore della Germania, e la scelta non è casuale: tale centro infatti è famoso sia per essere uno dei maggiori centri culturali tedeschi, annoverato nel *Patrimonio dell'Umanità* stilato dall'Unesco, e patria elettiva di ingegni quali Bach, Liszt, Goethe e Schiller, sia perché a soli otto chilometri da esso è sorto il campo di concentramento di Buchenwald. Si è voluto così ricordare la natura ambivalente dell'uomo, capace di avvicinarsi al sublime, così come di abbandonarsi agli atti più inumani.

Attualmente la sede dei *workshop* si è spostata a Siviglia, in Spagna;: dal 2002 infatti il Governo Andaluso, insieme a degli *sponsors* privati, si occupa di fornire una sede alla *Wedo*.

Nel primo anno di attività l'organico dell'*ensemble* era piuttosto disomogeneo: vi

(91) Vedi capitolo *1.3.A L'inno Europeo. Le ragioni della scelta.*

(92) Barenboim D., La musica sveglia il tempo, 4 ed., tr. It., Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2013, p. 64-65.

erano musicisti già formati, così come ragazzini alle primissime armi; il criterio di reclutamento iniziale infatti non era tanto la preparazione musicale specifica quanto l'entusiasmo nell'aderire al progetto.

Col passare degli anni e col crescere della popolarità e del successo della *Divan,* questo fu uno degli elementi che cambiò piuttosto radicalmente, comportando, a nostro avviso, una radicale modificazione anche degli scopi del gruppo: l'orchestra è infatti cresciuta in qualità, adattandosi sempre più al livello altissimo del suo direttore. Il miglioramento del livello musicale è avvenuto in due forme: da un lato gli stessi ragazzi che avevano aderito al primo laboratorio negli anni sono migliorati notevolmente, e in parte questo è avvenuto proprio grazie a quest'esperienza che spesso li ha motivati ad impegnarsi seriamente nello studio della musica e a volte ha permesso loro anche di usufruire di borse di studio all'estero, soprattutto in Germania; d'altro canto è cambiato drasticamente il criterio di selezione per i nuovi membri, che vengono ora scelti principalmente in base alle loro qualità tecniche.

A partire dal 2003 infatti cominciarono le audizioni vere e proprie, mentre prima d'allora i candidati potevano limitarsi ad inviare una loro registrazione ad una commissione esaminatrice, ma ormai questo criterio non era più adeguato:

> "La responsabilità maggiore consisteva nel selezionare musicisti capaci di diventare parte integrante di un ensemble che già esisteva e che, a questo punto, aveva raggiunto un livello decisamente virtuosistico; occorrevano musicisti che a livello individuale si rivelassero all'altezza delle richieste del "capo" e che contemporaneamente sapessero amalgamarsi con il suono collettivo, unico e omogeneo, della West-Eastern Divan Orchestra."(93)

Questi due fattori hanno fatto sì che oggi non si tratti di una orchestra qualunque, ma di un gruppo musicale altamente specializzato che deve ormai tener fede alle alte aspettative del suo pubblico.

(93) Ceah E., *Insieme. Voci dalla West-Eeastern Divan Orchestra,* trad. it., 1 ed., Milano, Feltrinelli, 2009, p. 67.

Un violoncellista libanese a questo riguardo riflette così:

> "Se mi presentassi adesso all'audizione per il Divan, suonando come suonavo nel 2000, non credo che mi accetterebbero. Il livello musicale dell'orchestra si è alzato moltissimo. A quei tempi, accettavano musicisti che magari non eccellevano sul piano tecnico a condizione che fossero molto motivati."(94)

Questo nuovo approccio, più professionale, ha delle ripercussioni notevoli in ogni attività dell'orchestra: ad esempio, quando si presentò per la prima volta la necessità di scegliere a chi assegnare le parti solistiche (spesso in una partitura orchestrale vi sono dei momenti in cui uno strumento si "stacca" dalla sua sezione e suona una parte da solista), queste non vennero attribuite al migliore, o al più preparato, né si fece un'ulteriore audizione per decidere chi le eseguisse meglio (come è spesso prassi in altre orchestre a progetto), ma si scelse di farle eseguire a turno a tutti i musicisti della sezione. Questa è chiaramente una scelta poco professionale e la meno efficace in termini di resa musicale, ed è per questo che negli anni successivi venne abbandonata; nel momento in cui si optò per tale scelta, però, essa permise di evitare la creazione di una gerarchia in un contesto che non era pronto a reggerla: a contendersi la parte erano infatti dei ragazzi israeliani e dei ragazzi palestinesi che ancora non si conoscevano, il *workshop* non era iniziato che da qualche giorno, ed essi erano pertanto ancora "spontaneamente" ostili gli uni verso gli altri.

> "Negli anni successivi, una scelta di questo genere sarebbe diventata impossibile, perché sedi concertistiche sempre più prestigiose e programmi musicali sempre più difficili esigono solisti di livello internazionale in tutte le parti principali"(95)

(94) Ivi, p. 108.

(95) Testimonianza di un membro della *Wedo*, in Ivi, p. 63.

È vero anche che con il passare degli anni questo problema si è affievolito perché i musicisti hanno imparato a conoscersi fra di loro, a volersi bene o almeno a rispettarsi e a smantellare parte dei pregiudizi che avevano in partenza, ma questo solleva una ulteriore osservazione critica che riguarda proprio il fissarsi, anno dopo anno, dello stesso organico. Questa è una caratteristica che ha un duplice risvolto: da un lato, la possibilità di rincontrarsi più volte è stato proprio ciò che ha permesso la creazione di forti legami personali fra i componenti dell'orchestra, d'altro canto la mancanza di rinnovamento dei suoi membri toglie all'orchestra la portata "universale" che si poneva all'inizio e la destina ad essere un'esperienza per pochi eletti.

Non è facile in un gruppo musicale trovare un equilibrio perfetto fra i vantaggi che dà un organico stabile e il bisogno di rinnovamento e di coinvolgimento di nuove persone, tuttavia ci sembra doveroso osservare la pericolosità della strada ormai imboccata dalla *Divan,* che rischia di lasciarsi alle spalle proprio le finalità che l'avevano fatta nascere.

> "Sembra quasi che il workshop non cerchi più di stimolare la nascita o lo sviluppo di legami personali, o almeno non più in misura sufficiente"(96)

Il *workshop* riunisce circa un'ottantina di ragazzi (cioè il numero necessario per formare un orchestra sinfonica di medie dimensioni), provenienti per lo più da Israele, Palestina, Siria, Libano, Giordania, ed Egitto, oltre che dal paese ospitante (Germania o Spagna a seconda dell'anno), che per quattro settimane vivono a strettissimo contatto gli uni con gli altri e sono così "costretti" a relazionarsi fra loro.

Un intero mese vissuto in questo modo è in realtà un enorme lasso di tempo, perché quando la convivenza è tanto stretta, e le emozioni, positive o negative, sono tanto forti, il tempo tende come a dilatarsi nella percezione.

Durante il *workshop* la maggior parte della giornata è dedicata alle prove musicali, che si svolgono con estremo rigore; questo, a differenza di altri aspetti, non lo

(96) Testimonianza di un membro della *Wedo* in Ivi, p. 117.

consideriamo un eccesso di professionalismo, in quanto se si vuole trarre giovamento di tutti i benefici precedentemente esposti che può fornire la pratica musicale collettiva, è necessario che questa venga affrontata con la massima serietà e con il massimo impegno, perché in mancanza di un obiettivo forte condiviso emergerebbero subito le incomprensioni.

Per esemplificare meglio questo concetto riportiamo un breve episodio riferito dallo stesso Barenboim, riguardo a due violoncellisti, uno siriano e uno israeliano, che inizialmente provavano grande diffidenza, se non ostilità, l'uno per l'altro:

> "Uno dei ragazzi siriani mi disse che non aveva mai incontrato un israeliano prima e che, per lui, un israeliano era una persona che rappresenta un esempio negativo di quello che può accadere al suo paese e al mondo arabo. Quel ragazzo si ritrovò a dividere il leggio con un violoncellista israeliano. Cercavano di suonare la stessa nota, di suonarla con la stessa dinamica, con la stessa arcata, con lo stesso suono, con la medesima espressione. Provavano a fare qualcosa insieme. Niente di più. Stavano cercando di fare qualcosa insieme, qualcosa a cui entrambi tenevano e a cui entrambi si appassionavano. Bene, dopo aver eseguito quell'unica nota, non si sarebbero più potuti guardare allo stesso modo, perché avevano un'esperienza in comune."(97)

Soprattutto nei primi anni, quando vi erano ancora molti musicisti inesperti, oltre a partecipare alle prove collettive era possibile ripassare la propria parte con l'ausilio di insegnanti altamente qualificati, per lo più musicisti della *Staatskapelle* di Berlino, dove Barenboim è direttore. Questa è un'ulteriore incredibile opportunità che è stata data a questi ragazzi, che spesso provengono da paesi nei quali è davvero difficile reperire un buon insegnante.

Oltre alla parte prettamente musicale, nel *workshop* vengono organizzati dei momenti

(97) BARENBOIM D., SAID E., *Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica, la politica e la società,* trad. it., 1 ed., Milano, Il Saggiatore, 2004, p. 27.

di carattere culturale, che portano i ragazzi a confrontarsi su temi cruciali per loro, vista la loro provenienza, quali la situazione in medio-oriente e il conflitto israelo-palestinese vero e proprio. Questo avviene tramite l'invito al *workshop* stesso di personalità eminenti in campo intellettuale, che tengono delle conferenze appositamente per i membri del'orchestra, oppure tramite la visione di documentari di un certo rilievo. Finché Said era vivo (morì nel 2003), era lui ad occuparsi principalmente di quest'aspetto; la sua mancanza ha determinato ora un parziale disequilibrio nella gestione generale delle *Wedo*, sia perché egli rappresentava la parte araba e ora vi è rimasta a guidarla solo la parte israeliana (Barenboim), sia perché ha determinato un maggiore slittamento verso l'aspetto musicale: si può pensare che forse se egli fosse ancora in vita l'orchestra non avrebbe assunto un taglio tanto virtuosistico.

> "Quando era vivo Edward Said, era anche lui una specie di direttore d'orchestra. Non rappresentava nessuna parte in particolare; era un intellettuale di spessore. Si concentrava per raggiungere un determinato obbiettivo insieme a noi, proprio come fa il maestro Barenboim con la musica. Adesso, continua a esserci sempre un obbiettivo musicale concreto, ci manca però una metà non-musicale altrettanto concreta. Ritengo che il workshop sia la dimostrazione di come possa esistere un approccio non politico a questi problemi. Barenboim ed Edward Said dicevano sempre che non esiste una soluzione militare del conflitto. Ma possiamo aspettare che arrivi una soluzione politica del conflitto per avviare uno scambio culturale?"(98)

Ad ogni modo, durante questi appuntamenti culturali e i relativi dibattiti che li seguono, i membri dell'orchestra devono confrontarsi direttamente con tematiche scottanti, e spesso con punti di vista inizialmente inaccettabili per molti di loro. Molti degli ospiti sono ad esempio storici revisionisti(99), o comunque studiosi che illustrano

(98) CEAH E., *Insieme. Voci dalla West-Eeastern Divan Orchestra,* 1 ed., tr. it., Milano, Feltrinelli, (2009), p. 117.

(99) Nell'ambito dello studio della storia di Israele si intende, con il termine "revisionista",

punti di vista o fatti che fino ad allora sono di solito completamente sconosciuti ai ragazzi dell'uno o dell'altro paese medio-orientale.

Ad esempio, grande scalpore fece la proiezione del documentario *Route 181,* che mostra la costruzione del muro separatorio fra Israele e Palestina: quasi tutti i musicisti israeliani lasciarono l'aula prima della fine della visione, indignati dal modo in cui era rappresentato il loro popolo, nel quale non si riconoscevano. A questa prima reazione fecero seguito discussioni anche molto animate, le quali però non poterono portare ad una rottura definitiva dei rapporti personali fra i ragazzi coinvolti: ormai essi avevano suonato insieme, si erano sforzati di raggiungere l'unisono, si erano emozionati durante lo stesso passaggio musicale, e si erano conosciuti come persone simpatiche e affabili. In questo sta il paradosso e la forza di tale operazione: prima si fa sì che i ragazzi imparino ad apprezzarsi e a non considerarsi come dei nemici, e poi li si mette nuovamente di fronte alla loro reciproca incomprensione: cosa è cambiato? È cambiato il fatto che ora essi sono lacerati interiormente dal contrasto fra l'affetto o la simpatia che provano gli uni per gli altri e l'impossibilità di trovarsi d'accordo. Presto o tardi questo subbuglio interiore li conduce a riconsiderare sia il modo in cui si relazionano con gli altri, sia le loro stesse posizioni e ciò che hanno sempre considerato ovvio e vero per semplice presa di posizione. Molti di loro, in particolare gli israeliani o gli arabi egiziani, prima di partecipare al *Divan* non erano molto interessati né informati riguardo al conflitto israelo-palestinese, né riguardo alla politica del loro Stato.

Inoltre la maggior parte dei ragazzi che partecipa al *Divan* ha modo di incontrare per la prima volta delle persone che provengono da altri Stati della regione medio-orientale, infatti agli israeliani è proibito entrare nella West-Bank e viceversa i palestinesi della West-Bank non possono entrare in Israele, allo stesso modo nemmeno gli egiziani e i siriani possono entrare in Israele, e un israeliano è molto improbabile che si rechi in questi paesi arabi. Insomma la politica ufficiale cerca di mantenere le popolazioni nel distacco e nell'ignoranza le une delle altre, il che non fa

quella corrente di storici che cerca una posizione maggiormente oggettiva rispetto a quella ufficiale promossa dallo Stato di Israele, e che cerca di riequilibrare il racconto in modo da dare spazio anche alla visione palestinese dei fatti.

altro che aumentare le diffidenze e i pregiudizi. La grande opportunità fornita dalla *Wedo* è proprio quella di permettere alle persone che vi aderiscono di conoscere personalmente degli esponenti del popolo considerato "nemico", di vederli faccia a faccia e perfino di condividere con essi un'esperienza molto significativa.

Durante il mese di laboratorio anche tutti i pasti, ovviamente, avvengono in comune; per quanto riguarda l'alloggio le camere sono condivise: nei primi tempi si cercava di assegnare apposta la stessa camera a ragazzi di diverse nazionalità, ma poiché tale operazione è risultata essere un po' forzata, ora si lascia che le camere vengano formate spontaneamente dai ragazzi, secondo le loro simpatie personali.

Sono numerose e toccanti le testimonianze dei membri della Wedo che sono raccolte in vari libri sull'argomento, e pur essendo diverse le storie e le personalità, non è difficile riassumere i punti salienti di ciò che raccontano, infatti, si tratti di un israeliano, di un palestinese, di un egiziano o di un libanese, tutti fanno emergere le stesse tematiche, che riportiamo qui di seguito, accompagnate da alcune brevi testimonianze dei musicisti stessi, a titolo esemplificativo:

– l'iniziale diffidenza nel conoscere persone "dell'altra" parte, e l'iniziale convinzione che tale esperienza non avrebbe minimamente scalfito le proprie convinzioni politiche. In particolare i musicisti israeliani all'inizio aderiscono al progetto più che altro per avere l'opportunità di suonare con un grande direttore quale Barenboim.

> "All'inizio ero assolutamente scettico circa la possibilità di intavolare un discorso con gli israeliani. D'altra parte, parlare con gli altri è assolutamente necessario, perché nel workshop si suona insieme, a volte anche in piccoli gruppi, e ci sono sempre un sacco di cose da discutere a livello musicale."(100)

(100) Ceah E., *Insieme. Voci dalla West-Eeastern Divan Orchestra,* trad. it., 1 ed., Milano, Feltrinelli, 2009, p. 110.

– lo sconcerto provato nel rendersi conto che i cosiddetti "nemici" non sono "bestie", né persone violente o insensibili.

> "[…] presto Reham [una ragazza palestinese] si rese conto che doveva rivedere le sue idee sugli israeliani. Non erano affatto dei mostri, non reano persone da mettere indiscriminatamente nella categoria "nemico"; erano esseri umani e per giunta avevano molte cose in comune con loro."(101)

> "Prima di entrare nella Divan, Sharon [una ragazza israeliana] non aveva mai pensato ai siriani come a degli esseri umani. Di loro aveva sempre sentito parlare solo come di assassini. Dei siriani sapeva solo una cosa: erano appostati sulle Alture del Golan e sparavano contro gli israeliani."(102)

– lo stupore nello scoprire quanti punti in comune esistano fra la cultura propria e quella "nemica", a volte molto più che con quella europea del paese ospite.

> "Molti in Israele addirittura non credevano che esistessero musicisti di musica classica in Siria. Ma non fu tanto la loro esistenza a sbalordire Sharon [una ragazza israeliana]; per lei, la cosa più stupefacente fu scoprire di avere tante cose in comune con loro, al punto di poter stringere amicizia."(103)

– il vero e proprio *schock* che segue la presa di coscienza che moltissime delle cose che sono state apprese a scuola o che vengono ogni giorno proclamate dai mezzi di informazione del proprio Paese sono parziali, distorte, o perfino false.

(101) Ivi, p. 207.

(102) Ivi, p.84.

(103) Ivi.

> "Parlando con i Palestinesi della Divan, ho imparato molte cose che non erano scritte in nessuno dei libri di storia su cui ho studiato e tutto a un tratto mi è venuto di domandarmi se le cose che avevo sempre considerato ovvie ed evidenti fossero vere o no. Era molto difficile per me capire come il sionismo, che avevo sempre associato ai concetti di protezione e progresso, alla cultura ebraica in cui ero cresciuta, e che era il legame più saldo fra i miei famigliari e la mia gente, ad altri potesse invece incutere terrore, essendo associato alle idee di aggressione, distruzione ed esilio. Mi colpì a quel punto il pensiero che ogni gruppo palestinese, per me da sempre legato a un sentimento di paura, potesse invece trasmettere a un palestinese lo stesso senso di sicurezza che il sionismo aveva trasmesso a me. Compresi di colpo, senza per questo accettare in alcun modo le azioni intraprese da tali gruppi, come si potessero vedere le cose dall'altra parte. Quello che per gli uni è un eroe, per la parte avversa è un terrorista: è una questione di prospettiva."(104)

– la difficoltà, una volta tornati a casa, di far comprendere ad amici e parenti i nuovi punti di vista che si sono acquisiti e soprattutto il peso di subire l'accusa, esplicita o velata a seconda dei casi, di aver fatto amicizia col "nemico" e di essere pertanto traditore nei confronti della propria patria.

> "[...] se mai parlassi con loro [i miei concittadini israeliani] di queste mie amicizie [con i musicisti arabi della Wedo], non credo mi capirebbero. E in fondo come ci si potrebbe aspettare una reazione diversa? Non hanno mai conosciuto un siriano, non hanno mai fatto quattro chiacchiere con qualcuno di Ramallah, o della Giordania o dell'Egitto. Ragion per cui, quello in cui spero non è tanto la pace o qualcosa di parimenti irrealistico, io spero solo con tutto il cuore che i miei figli saranno capaci di avere dei rapporti con i cittadini dei

(104) Ivi, p. 189.

> paesi lungo le nostre frontiere. Ho paura che neanche la prossima generazione troverà il modo di risolvere il conflitto fra israeliani e palestinesi. Tuttavia, se la prossima generazione si farà almeno un'idea più vera delle cose, dopo essere entrata in contatto con chi sta dall'altra parte della barricata, sono sicuro che almeno questo sarebbe un buon inizio e la situazione apparirebbe un po' più promettente di quanto non ci appaia oggi"(105)

– tutti hanno anche dichiarato di aver stretto forti amicizie con gli altri membri dell'orchestra, in particolare non c'è stato un israeliano o un palestinese che non abbia creato un legame forte e duraturo con un membro della "parte avversa".

> "Presto Reham diventò amica di alcuni suoi colleghi israeliani, e continuò a restare in contatto con loro anche dall'Egitto."(106)

Uno dei limiti principali che possiamo rilevare nell'operato di Barenboim e della *West-Eastern Divan Orchestra* riguarda la considerazione del'importanza dell'equo valore delle diverse espressioni culturali (vedi capitolo 3.4 *La Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali,* UNESCO, Parigi, 20 ottobre 2005): la sua orchestra difatti è esclusivamente dedita alla pratica e allo studio della musica classica occidentale, in un contesto che però si professa multiculturale. Le motivazione di questa situazione sono probabilmente da ricercarsi principalmente in due ragioni, una che si basa su questioni pratiche e "banali", mentre l'altra probabilmente risente ancora di un atteggiamento eurocentrico o meglio "occidentecentrico". È plausibile credere che Barenboim non si sia nemmeno posto il problema: egli è un affermato direttore di musica classica e ha dedicato tutta la sua vita a tale arte, per cui dev'essere stato assolutamente naturale per lui la creazione di un'orchestra di musica classica, e tutto sommato, se non fosse per la particolarità dell'*ensemble* in questione, sarebbe anche giusto così; considerando però che la sua

(105) Ivi, p. 38.

(106) Ivi, p. 207.

orchestra ha come scopo primario quello di far conoscere e integrare fra loro giovani israeliani e arabi, l'utilizzo della sola musica classica risulta in qualche modo di parte.

In Israele infatti gli usi e i costumi sono misti, esteriormente lo si può giudicare un paese medio-orientale, perché tale è il cibo, lo stile di vita, e la religione stessa: la radice semitica c'è ed è forte. Per quanto riguarda l'ambito culturale e il progresso tecnico, però, è un paese di stampo europeo-americano, e del resto la maggior parte della sua popolazione è composta proprio da famiglie di ebrei europei o americani che vi si sono trasferite. Per quanto riguarda la questione della musica, infine, Israele è senza dubbio uno dei paesi in cui la musica classica è maggiormente florida al mondo, è patria di alcuni fra i migliori virtuosi e sede di importanti teatri e orchestre.

Nel mondo arabo, invece, la musica classica è quasi sconosciuta: vi sono delle orchestre e delle scuole in cui la si apprende, ma sono ancora poche e marginali rispetto alla vita culturale di questi paesi. Inoltre si tratta comunque di una disciplina "importata", estranea ala cultura locale, che possiede invece una tradizione musicale propria. Così la descrive un violinista arabo della *Divan*:

> "La musica classica era quella che si sentiva alla tele in occasione del funerale di qualche presidente o primo ministro."(107)

È vero che oggigiorno, vuoi per effetto del colonialismo e del post-colonialismo occidentali, vuoi perché la musica classica occidentale ha delle peculiarità oggettive che la rendono quantomeno importante nel mondo musicale, essa si sta affermando ovunque nel mondo, anche in tutti quei paesi distanti geograficamente e culturalmente.

Non ci sembra però possibile accettare passivamente, sulla base di questa riflessione, l'idea che un'orchestra mista di arabi e israeliani non si ponga alcun problema ad eseguire solo ed esclusivamente la musica di una delle due culture.

Infatti se i *workshop* della *Divan* sono, come abbiamo visto, anche un momento

(107) Ivi, p. 97.

importante, e spesso l'unico, in cui questi giovani musicisti possono scoprire la cultura "dell'altro", risulta piuttosto parziale farlo avvenire tramite la pratica della musica di una sola delle due culture. Ci sembrerebbe auspicabile che, pur restando magari principalmente un'orchestra di musica classica, vista la storia del suo direttore, venissero altresì organizzati degli approfondimenti di musica araba con degli specialisti convocati appositamente. Questo aiuterebbe a dare maggior prestigio alla cultura araba sia agli occhi degli israeliani, sia e forse soprattutto a quelli degli stessi arabi, che spesso quando intraprendono lo studio della musica classica stanno facendo qualcosa di incomprensibile ed esotico agli occhi dei loro connazionali. Molti di loro finiscono per studiare musica classica "per sbaglio", solo perché nelle nuove scuole di musica viene a volte insegnata solo quella, o comunque viene resa obbligatoria oltre allo studio di quella araba; anche i musicisti arabi della *Divan* spesso hanno iniziato così, ad esempio George Yammine, un violinista arabo:

> "Quando fece domanda per iscriversi al conservatorio e studiare violino, gli dissero che avrebbe dovuto studiare la musica classica. "La musica classica?" esclamò, e la voce gli salì di un'ottava. "Che roba è? Non la conosco. Nella musica orientale vedo che c'è sempre il violino e io voglio suonare la musica orientale!"(108)

Dunque, anche considerando le recenti posizioni internazionali al riguardo, e viste altresì le Convenzioni Unesco, ci sembra che la questione della tutela e promozione della diversità delle espressioni artistiche meriti di essere sollevata ed affrontata seriamente da ogni organismo che si proponga di l'utilizzo dell'arte come mezzo di coesione fra i popoli.

Ogni volta che Daniel Barenboim viene interrogato a proposito della Wedo, è sua premura sottolineare che non si tratta di un'orchestra "della pace", bensì di un'orchestra in cui si impara a stare insieme. Questa precisazione è importante in

(108) Ivi, p. 96-97.

quanto permette di tracciare chiaramente il confine fra ciò che è pura politica e ciò che potremmo definire "para-politica", cioè tutte quelle attività che, pur non avendo né la pretesa né i mezzi per fare politica, di fatto hanno una concretezza e una presa emotiva tali da incidere significativamente quanto meno sulle idee politiche delle persone che vi partecipano o che ne vengono a conoscenza. Inoltre se è vero, come dice appunto Barenboim, schernendosi un poco, che non potrebbe esistere un'orchestra "della pace", in quanto un'orchestra è un luogo preposto all'esecuzione di musica e non di politica, è altresì vero che la stessa politica non sembra l'ambito ideale per la realizzazione della pace.

Il risultato più eclatante che ha ottenuto fino ad oggi la *Wedo* consiste probabilmente nell'aver sostenuto un concerto nella città di Ramallah, nella West-Bank, nel 2005.

Quello che sembrerebbe un normale avvenimento nella storia di un'orchestra qualsiasi, assume un significato notevole se calato nel contesto della *Wedo*.

Nel leggere le testimonianze dello stesso Barenboim e dei membri della Wedo su tale concerto, si viene colpiti nell'apprendere quanto questo evento abbia rappresentato un'occasione assolutamente eccezionale sia a livello burocratico e diplomatico (difatti ad oggi non è stato possibile replicare la presenza dela *Wedo* in Palestina) che a livello personale e mentale: infatti i membri israeliani dell'orchestra non erano mai stai in Palestina perché è loro vietato in quanto cittadini israeliani, ed erano assolutamente spaventati ed intimoriti all'idea di recarvisi. Anche i membri europei dell'orchestra hanno avuto tendenzialmente molti dubbi se accettare e qualcuno ha rinunciato per paura di entrare in una terra percepita come altamente pericolosa. Sicuramente nel 2005 la situazione in Cisgiordania era più calda di oggi, ciononostante non può non stupire realizzare che recarsi in zone che sono ogni anno visitate tranquillamente da milioni di turisti possa invece rappresentare una sfida ai limiti del possibile per certe categorie di persone (cittadini israeliani) o per persone che hanno un'idea distorta della situazione reale, a causa di un'informazione spesso allarmistica.

Alcuni membri dell'orchestra hanno rinunciato a questo concerto perché non se la

sono sentiti di affrontare una situazione che sembrava loro troppo pericolosa; la maggioranza ha però aderito. Per raggiungere Ramallah il gruppo, che veniva da una *tournée* in Sudamerica, si è dovuto dividere in due: gli israeliani e gli spagnoli sono arrivati in aereo a Tel Aviv, e da lì sono entrati in Cisgiordania a bordo di automobili diplomatiche corazzate, mentre i palestinese e gli altri arabi, non potendo entrare in Israele, sono dovuti atterrare all'aereoporto di Amman, in Giordania, ed entrare quindi in Cisgiordania dal versante opposto dei loro colleghi. Gli israeliani hanno dovuto usufruire di passaporti diplomatici spagnoli perché con i documenti regolari non sarebbe stato loro possibile valicare il confine con la West-Bank, inoltre sono dovuti tornare in Israele non appena terminato di suonare: non hanno potuto visitare i dintorni né fermarsi a pernottare o almeno a cenare con i loro compagni.

Il concerto è stato apprezzatissimo da coloro che vi hanno assistito, viceversa ha trovato ampie critiche "politiche" sia da parte palestinese che israeliana.

In generale si può dire che tutto l'operato del Maestro Barenboim e della *Wedo* è oggetto di critiche sia nel versante palestinese che in quello israeliano.

I palestinesi, o coloro che si schierano dalla loro parte, rimproverano a tale attività di essere ipocrita, in quanto si svolge ignorando le disparità enormi che esistono nella condizione attuale dei due popoli: legittimando tale operato sembrerebbe loro di legittimare anche la presenza e l'operato attuale dello Stato di Israele.

La più importante di queste dissociazioni è, a nostro avviso, quello del dal Conservatorio di Musica Edward Said.

4. The Edward Said National Conservatory of Music

Il Conservatorio Nazionale di Musica Edward Said è la più grande e la principale istituzione di istruzione musicale attualmente esistente in Palestina. Oggi svolge un ruolo fondamentale come figura di riferimento nella vita culturale palestinese, che negli ultimi venti anni, nonostante la difficilissima situazione politica, è riuscita a crescere costantemente sia in quantità che qualità. La sua prima sede è stata creata nella città di Ramallah, nell'ottobre 1993, e ad essa hanno fatto seguito altre tre sedi: una a Gerusalemme nel 1996, una a Betlemme nel 1997, e una a Nablus, nel 2010. È inoltre in programma l'apertura di nuove sedi a Jericho, Hebron e perfino Gaza. Nel 2011 è stato possibile inaugurare la nuova sede di Betlemme, nella località di Beit Sahour, in un edificio moderno, i cui costi di realizzazione sono stati parzialmente coperti dalla *tournée* in Spagna e Chile effettuata da un ensemble costituito da membri del Conservatorio stesso, chiamato *Arabic Ensemble*, che ha riscosso un enorme successo. Questa nuova sede, grazie a spazi appositi, come una sala da concerti ed una caffetteria aperta al pubblico, e ad orari di apertura prolungati, si pone non più solo come ente di istruzione diretto esclusivamente ai propri iscritti, ma ha il più alto obiettivo di fungere da punto di riferimento per la vita culturale e sociale della zona.

Anche l'ESNMC (Edward Said National Conservatory of Music), come molte altre istituzioni palestinesi, gode dell'appoggio economico di organizzazioni e governi esteri, nonostante molti fra questi non siano interessati a finanziare un ente che si pone esclusivamente come palestinese e non ha fra i suoi obiettivi la collaborazione con il vicino Stato di Israele. La posizione dell'ESNMC a questo proposito infatti è piuttosto chiara e tranciante: si tratta di un'istituzione palestinese, radicata nel territorio palestinese, che reclama il diritto di una vita, anche culturale, palestinese, indipendente da quella israeliana.

"Given that music is often not recognised as playing a vital role in

> society, fundraising for building conservatoires or for music projects can be a very frustrating job. In the Palestinian context this is aggravated by the fact that foreign organisations and governments tend to favour the funding of bilateral proposals, ones which will involve Israelis as well as Palestinians. This abalanced approach - in no way limited to music projects - is a clearly unacceptable one which perpetuates misrepresenting the reality in Palestine/Israel as a conflict rather than the outright abuse it is."[109]

Abbiamo intervistato personalmente in Direttore dell'ESNMC, Michele Cantoni, riguardo la sua posizione nei confronti dell'operato di Barenboim e della *Wedo*:

> "Particolarmente nel contesto politico attuale - dove il popolo palestinese si ritrova disperso (esiliato per la maggior parte dal 1948), frammentato, oppresso, tacciato di non esistere, ecc... - per l'operato delle istituzioni culturali palestinesi è necessaria la presenza di una chiara valenza politica oltre a quella del consueto arricchimento collettivo e individuale della popolazione e della società.
>
> In questo contesto credo che sia più appropriato considerare la musica come una forma di "resistenza culturale" piuttosto che come "mediatrice culturale". Una resistenza, più che contro l'oppressore, mirata a rettificare una percezione falsata che il resto del mondo ha della realtà locale. Una forma di resistenza che va ad affiancarsi ad altre (come il movimento BDS, il PACBI[110], o la meno efficace lotta armata) nella transizione verso una condizione di giustizia e di uguaglianza. La musica, quindi, come strumento aggiuntivo nella lotta per i propri diritti. Una forma di evasione per chi la pratica, ma mantenendo la lucidità nei confronti della propria condizione di vittima all'interno di un'imposizione coloniale basata su un'ideologia

(109) M. Cantoni, *Bethlehem: A Bright Future in Music,* dalla rivista *This Week in Palestine*.
(110) Palestinian Campaign for the Academic and Cultural Boycott of Israel.

di supremazia etno-religiosa.

> Nell'ambito della campagna PACBI (alla quale aderisce il Conservatorio Edward Said), qualunque progetto congiunto fra musicisti israeliani e palestinesi deve essere all'insegna del rispetto dei diritti umani e deve chiamare all'applicazione del Diritto Internazionale. In sostanza, è fondamentale una posizione che smascheri l'inaccettabile sopruso in atto e il totale squilibrio delle forze in gioco. Quello che fa Barenboim è tutt'altro.
>
> Devo ancora essere convinto di una qualsivoglia utilità del progetto WEDO (che vada oltre il beneficio che traggono le poche decine di membri dell'orchestra stessa). Per me, le dichiarazioni sioniste di Barenboim (in cui presenta sostanzialmente l'occupazione del 1967 come una perdità di moralità per lo Stato d'Israele, senza far menzione della Nakba) sono estremamente gravi e contribuiscono a fuorviare l'opinione pubblica internazionale anziché contribuire a capire le ragioni reali della questione palestinese."(111)

Tale posizione intransigente sembra buttare un'ombra sulla effettiva condivisibilità ed efficacia della *Western-Eastern Divan Orchestra*, ma la nostra interpretazione è che tale operazione possa funzionare davvero solo quando si sia disposti ad esperirla in prima persona: essa è fatta per superare, anche nel senso letterare di scavalcare, cioè lasciarsi alle spalle, le incomprensioni politiche, almeno in una prima fase, e trovare l'unione con "l'altro" attraverso l'atto musicale; solo dopo di ciò si può provare a ritornare ad affrontare temi strettamente politici, con la speranza concreta di riuscire a trovare una maggior intesa o almeno un rispetto reciproco. Se si antepone però l'accordo politico alla possibilità di un incontro artistico, specialmente in un contesto tanto difficile, si finisce per precludere all'incontro artistico la possibilità di fungere da promotore di pace.

(111) Testo tratto da un'intervista che ho fatto personalmente al direttore del conservatorio nazionale di palestina edward said, nel dicembre 2013

CONCLUSIONI

Per indagare il valore e la possibilità dell'utilizzo della musica come strumento diplomatico ci è stato necessario attraversare molti argomenti diversi, adottando a volte il punto di vista del giurista, altre quello dello storico, altre quello del filosofo, e ogni tanto anche quello del musicista. Probabilmente ognuna di queste "personalità" nelle quali abbiamo dovuto dividerci avrebbe un diverso modo di interpretare questo lavoro e di trarne delle conclusioni; cercheremo pertanto di fondere in modo quanto più possibile omogeneo questi diversi approcci.

Alla luce di quanto investigato bisogna rilevare come la musica abbia rappresentato nella storia *in primis* un utilissimo strumento di educazione, comunicazione, elevazione dell'anima, e conoscenza reciproca, fra popoli interi, o singoli individui, del quale spesso i governi sono stati pienamente consapevoli. La sua portata universale ne ha anche fatto un linguaggio di pace, in quanto spesso è risultato essere l'unico capace di superare incomprensioni ed ostilità.

In ambito italiano, il grande rilievo e l'importanza che vengono così unanimemente attribuiti alla musica non trovano però ancora un adeguato interesse giuridico, che risulta spesso lacunoso o ambiguo; anche a livello internazionale la tutela e la promozione della musica non sono sempre sufficientemente esaustive. Tuttavia si profila nettamente un' apertura ed un crescente interesse nei confronti della cultura e della pratica artistica in quanto strumenti di educazione sociale e di interculturalità. Gli organismi interstatali stanno prendendo coscienza che è necessario non solo intervenire in situazioni già esasperate da guerre e conflitti armati, ma anche e soprattutto agire in ambito preventivo con la costruzione di "reti di pace" che promuovano i valori della multiculturalità e del rispetto "dell'altro"; la cultura e le arti vengono sempre più riconosciute come valori preziosissimi che possono assicurare il mantenimento o il raggiungimento di una convivenza serena e pacifica, in un mondo sempre più complicato ed eterogeneo.

In particolar modo in presenza di situazioni di stallo politico, dove gli strumenti

consueti della diplomazia non sembrano portare ad alcun risultato concreto anche su lunghi tempi, sta nascendo la voglia di tentare nuove strade di dialogo, che, per così dire, possano fare politica in modo apolitico; in un mondo in cui i governi democratici sono sempre più diffusi ma sempre meno al reale servizio del *démos*, si sta capendo che per poter influenzare davvero la società nella quale si vive è necessario partire dalle proprie idee politiche, dai propri limiti, chiusure e razzismi, e cercare di compiere in definitiva una rivoluzione interiore di gandhiana memoria. In questo arduo compito l'arte e la cultura sono i mezzi prescelti.

I tentativi concreti di utilizzare la musica come strumento di pacifica diplomazia, come abbiamo visto, pur non essendo numerosi sono però davvero significativi e tracciano una strada che in molti si spera vorranno seguire.

APPENDICE

1. Un caso politicamente esposto: intervista a Gilad Atzmon.

Ho deciso di concludere questo lavoro riportando parte di un'intervista che ho fatto al musicista jazz Gilad Atzmon l'otto dicembre 2012, poiché il taglio nettamente filosofico che la contraddistingue la rende particolarmente adatta per la conclusione di questa tesi.

Gilad Atzmon è una figura che assume un rilievo interessante all'interno di questo tipo di ricerca, egli infatti ha impostato tutta la sua vita sul binomio musica – impegno politico, anche se non ama considerarsi un attivista ma un libero pensatore; inoltre il suo ambito di riflessione è proprio quello israelo-palestinese, essendo lui coinvolto personalmente nella vicenda.

Atzmon nasce nel 1963 a Tel Aviv da una famiglia ebrea laica, e come egli stesso racconta, trascorse la sua giovinezza senza porre in discussione la sua identità di ebreo israeliano, anzi, com'è facile in uno Stato nazionalista, provava un forte orgoglio patriottico. Attualmente, tuttavia, egli è uno dei più accaniti oppositori di Israele e in particolare della politica sionista; ha disconosciuto completamente la sua identità israeliana tanto da abbandonare il Paese per trasferirsi, in auto-esilio, a Londra.

Certamente egli non è l'unico pensatore di origine ebraica che ha preso le distanze in modo critico da una certa politica israeliana, basti pensare al grande linguista e intellettuale Noam Chomsky, né è oggetto particolare di questa ricerca approfondire le posizioni critiche nei confronti della politica israeliana; ciò che di questa vicenda ci importa sottolineare è il ruolo che avuto la musica in questo processo di presa di coscienza.

Atzmon racconta infatti di come sia cresciuto con la certezza che quanto ci fosse di

buono al mondo fosse esclusivamente prodotto della cultura ebraica; questa convinzione era tanto forte quanto inconsapevole, ed egli se ne rese conto per la prima volta grazie ad un episodio della sua giovinezza, uno di quegli eventi di per sé non particolarmente notevoli, ma importanti e indelebili a causa dello stravolgimento interiore che comportano: verso i diciassette anni si innamorò perdutamente del suono del sassofono di Charlie Parker, che sentiva trasmesso alla radio. Un giorno si recò in un negozio di dischi per acquistarne uno del suo idolo e rimase folgorato nel vedere la fotografia sulla copertina del vinile: Charlie Parker era un nero! Non era un ebreo! Questa semplice scoperta decretò la rottura della visione del mondo monolitica e ingenuamente razzista che aveva avuto fino a quel momento. Per la prima volta si rese conto che anche chi non è ebreo può essere incredibilmente talentuoso e degno di ammirazione, e soprattutto cominciò a capire che pensare il contrario è un atteggiamento estremamente presuntuoso e discriminatorio. Da quel giorno egli ha iniziato un lungo percorso di introspezione che lo ha portato ad analizzare sé stesso, la cultura ebraica, lo Stato di Israele e il Sionismo.

> "I did not yet realise that my emerging devotion to jazz had overwhelmed my Jewish nationalist tendencies […] Years later, I would indeed come to see that jazz had been my escape route. Within months, though, I began to fell less and less connected to my sourrounding reality. I saw myself as part of a far broader and greater family, a family of music lovers, admirable people concerned with beauty and spirit rather than land, mammon and occupation."(112)

Nel 1981 Atzmon cominciò il servizio militare obbligatorio nell'*Israel Defence Forces*; nel giugno 1982, quando scoppiò la guerra con il Libano, egli era ancora arruolato, ma riuscì ad ottenere di entrare nella banda militare, la *Israeli Air Force Orchestra*. Anche se la posizione all'interno della banda militare gli permise di evitare molte delle situazioni peggiori che deve affrontare un soldato normale,

(112) Atzmon G., *The wandering who? A study of jewish identity politics*., 1 ed. Alresford, UK, Zero books, 2011, p. 4.

l'esperienza della guerra vissuta da vicino gli ha fatto cambiare radicalmente posizione riguardo alla politica israeliana. L'evento più traumatico è stato quando, nell'estate del 1984, si dovette recare in un campo di prigionia in Libano per suonare con la banda; in tale occasione poté vedere da vicino la reclusione e il trattamento riservati ai Palestinesi, e improvvisamente avvertì di essere dalla parte sbagliata.

Ora vive a Londra, è un prolifico scrittore, tiene un blog aggiornatissimo nel quale espone i suoi pensieri sul conflitto israelo-palestinese ed ha un vasto seguito sia di sostenitori che di oppositori.

Parallelamente alla sua attività di pensatore, egli è un ottimo musicista jazz, uno fra i più affermati nella scena contemporanea mondiale. In modo un po'singolare, ha raggiunto la notorietà in due ambiti completamente diversi. Egli cerca spesso di conciliare questi due ambiti, cercando di potenziare l'uno attraverso l'altro: spesso utilizza i suoi concerti per promuovere e presentare le sue pubblicazioni, o viceversa arricchisce le presentazioni dei suoi libri con interventi musicali.

Molti dei suoi *fan* non sono non interessati alla sua attività di pensatore, della quale a volte non sono nemmeno a conoscenza (nel caso in cui non lo abbiano mai visto esibirsi dal vivo, ad esempio), viceversa molti dei suoi avversatori politici non conoscono la sua professione di musicista; tuttavia, in molti altri casi, grazie ai suoi concerti-dibattito è riuscito ad avvicinare molte persone alle tematiche che gli sono più care.

Vista la particolare attività di Atmon, il suo coinvolgimento nella questione israelo-palestinese e la sua attività di musicista, ho pensato che il suo punto di vista potesse essere piuttosto interessante per questa ricerca.

Dopo avere preso appuntamento, mi sono recata a casa sua a Londra dove abbiamo discusso di musica, politica ed estetica.

Atzmon è stato particolarmente disponibile e mi ha permesso di monopolizzare un intero pomeriggio della sua vita fittissima di impegni. Abbiamo discusso per tre ore

abbondanti, nelle quali abbiamo toccato molti temi, tutti però visti attraverso l'ottica del musicista.

INTERVIEWER: I am studying how music can be involved in politics and in making people know each other.

GILAD: Ok, it is a very complicated issue, it is a very complicated question. If you would ask Brecht or Kurt Weil eighty years ago their answer would be very simple and very categorical, but if you read Adorno, and take him seriously, you would understand that in the last fifty, sixty years, or some academics would argue in the last one hundred years, what we saw is the clear rise of cultural industry. What is cultural industry? Cultural industry is the attempt to transform beauty into a comodity, into a product, and the artist into a facilitator of that product: Like Ford, cars, or shampoo, we are ourselves part of the capitalistic sistem. If you think about Britain, for instance, in Britain we dont'have any industries, in Italy you still make cars, computers, fashion; in this country we have no industry, the only industries in this country are money and show-business.

I: And this is the country were industry was born.

G: For sure, and this is the reason that we are not. For instance: China is now taking over from Europe because they are the newest rising economy, so the machinery is more developed. So it's not surprising that Britain was the first to be dropped out. Anyway, now if people are part, an integral, an inherent part of the capitalistic game, they are not going to produce a political message, because their job is to produce money, not to produce content, not to produce thinking…and yet some artists have something to say. Why? Because artists are occasionally very intelligent and creative people. As it happen, artists are very strong, they are popular, they can deliver a message, and when they can use their art, the politicians are pretty much useless in

opposing them. Why? Because unlike the politicians who communicate within the simbolic order, whithin the language that we all know, the artist job is to invent a new language.

I: Yes, and in your book you also talk about the dictatorial power of language.

I was wondering if the music language is not dictatorial.

G: Music is certainly dictatorial and this is why it is so interesting. Only whitin dictatorial systems you can celebrate freedom. Alright? If I tell you that you are free, you cannot be free. This is something Adorno realised. If in my house you can do whatever you want, and so you spit on my cat, you walk over my son, you shit in the kitchen and I tell you "Great!", this is not freedom, you can never fell freedom. Freedom is when I tell you: "When I come to the house (you are my guests now), when you see me, everytime you see me, you have to say: "Heil Gilad!". You will do it for four days and you will hate it, and then, after a week, I come and you will just say: "Good morning, Mister Atzmon". This is freedom, this is playing with freedom. In music we know that time works in a certain way, harmony has certain rules and certain unwritten rules and suddenly you break the rules and you play "Ba ba ba doo ba", this is playing with the rules, this is freedom. To have freedom, to celebrate freedom, we need rules. This is why the poet is a free human being: he bends the rules.

I: And so which is the difference between the language of the words and the musical language?

G: I think that the most interesting aspect of language is the inexpressible, those things which you cannot express within the language, so let's say love. You love a woman, you want to tell her but you don't know how... you really love her more than words can express. And then you have music. Music let live the lyrics out, it is the

ultimate form of the inexpressible. And this is why I am very confident that when something is really beautyful you will see it. No one that would listen to John Coltrane's *Ballade* would say "Bleah, it is boring. Oh, it is noise!" No, everybody can hear that it is beautyful. When you listen to Barenboim playing Bach or Glenn Gould, it is beautyful, everybody can say it.

I: What do you think about Barenboim's *Western-Eastern Divan Orchestra*?

G: I think it is a beautyful idea. My new book is a book of definitions, it is a lexicon of jewish power, it is comical, and the definition in it for the *Western-Eastern Divan Orchestra* is "Let's give peace a cello". It is good, I think it is funny.

I think that Barenboim is maybe wrong on some things, but the most important thing is that he puts people together, this is the most important thing.

Yesterday I had a session with a friend trumpet player, and he asked me if I know some Israeli musicians that came to live in town, some very good musicians. And I told him: "No, I don't know them". And he said: "You won't believe, they are very good but very very zionist". And I told him: "Who cares? So, they are zionists. I would play with Eichman, for sure I would play with Eichman. I would play with Doctor Mengale, I try to go as far as I can, I would play… I don't want to say Hitler, but….no, no, no, I have got nothing against Hitler as a musician, because he was a painter, but I would play with a fucking mass murderer if he is playing better than me.

I: Only if he is playing better? Or anyway?

G: Only if he is playing better. If he plays like me I don't get anything out of it. For me, the important thing is to meet a person who plays music that inspires me, he can be a mass murderer, a pedophile, a rapist. I don't support his pedophilia, I don't support the rape, I don't support the murder. I make music. I don't think politically, I think ethically: if we can produce a better music, for us, for the world, it is more

important than anything. And if he is a pedophile and instead of being pedophile he is in my band and I take him and he cannot meet kids, it is actually even better.

I: So, why it does not work for example with the Palestinians: you know that a lot of them, and among these also the *National Conservatory of Music Edward Sayd* of Palestine, think that the *Western-Eastern Divan Orchestra* is hypocritical, because in July they play together and in September the Israeli violinist can be the guard who stops the Palestinian cello player at the Israeli check-point.

G: They have their reasons and I do not know enough about it. My bass player, Yaron, played in the orchestra and he said that a lot of the Israelis came because it is a chance to play with Barenboim and Barenboim is one of the five best musicians in the world. So if you have to play with Palestinians you play with Palestinians, the most important is to play with Barenboim. They are maybe right. It is slightly hypocritical. I do not say that everyone who plays in the band understands but they are in the band and they sit Syrian, Israeli, Jordanian, Israeli…this is important. Now, why the Palestinians stopped it? Maybe because they were under political pressure. Because the Palestinians also have good political reasons not to accept it: the Palestinians have reasons not to accept what Barenboim is doing, because actually Barenboim is saying: "Listen, everything is fine, you can play together." And it is not fine.

I: Maybe they are to much angry to accept this.

G: Fine. I am not critical. I understand where they come from. But by the way, if I was a Palestinian violin player I will tell you: "I do not care if things are still not fine in my country, I want to play with Barenboim because Barenboim can give me more than all the Palestinian leadership and the Hamas and the Hezbollah can give me. One hour with Barenboim is more than any of you can give me." All right? So, if I am a

musician I want to play with Barenboim even if Barenboim is an Israeli murderer. Why? Because he is better than me. I always want to be with people who are more clever, more interesting, more sophisticated than me.

I: I think that the real problem in that part of the world is that often the Israeli and the Palestinian peolple really do not know each other, because now they are closing the two parts of the region, and so they can absorb all the prejudices the medias tell them about each other.

G: There are a lot of problems. I think that there are less problems between Israelis and Israeli-palestinians: you know that in Israel you have a population of 1.2 Palestinians who have Israeli citizenship. My best friend, one of my best friends, is a Palestinian, we were together in the univesity. I met him two days ago, and I will meet him tomorrow in Cambridge. But he is from Jaffa, he speaks my language as good as me, he knows my crap, he can speak yiddish. But the Palestinians in Gaza do not. It is a problem, they are right. They know Israelis through the drones, through the bombs, they do not see why my Palestinian friend is ok with me, but he sees me as an ordinary human being, he laughs with me, everytime we meet he says “Oh Gilad, we were together at the university, he is an idiot”, you know. And I can say the same about him. But if your knowledge of Israel is through the bombs that are drop on your head, this is a big barrier to cut through.

I: Yes, so, probably, if one palestinian from Gaza and one Jew Israeli from Tel Aviv just meet, without any training for it, they will never understand each other?

G: Maybe they would. Sometimes, you know, if they meet in London, maybe it would work, it is very personal.

I: In another interview you say that “listening to music is a good way to avoid the

war". I think you do not remember...

G: It makes sense!

I: In the preface of your book *The wondering who?* you say:

> "Through music, and particularly my very personal struggle with arab music, I learned to *listen*. Rather than at history or analysing its evolution in material terms, it is listening that stands at the core of real comprehension.
>
> Ethical behaviour comes into play when the eyes are shut and the echoes of conscience can form a tune within one's soul. To emphatise is to accept the primacy of the ear."(113)

Do you think that this can be learned or it can happens only by itself?

G: I think it is an awarness, we are talking now not about knowledge but about awarness. How to become aware of the possibility to listen, to hear. And it is very important. And it is not something that you can learn intellectually, but it is something that you can make yourself aware of.

So, for instance, in a college, rather than teach kids to read a phrase "A-a... Be-e.. Ce-e-e ... Bee (114)... flat nine, flat fives" to call it names, I tell my students: sing it, "Ba ba ba beee ba bee ba doo ba da da dooo ba", and play it. I take my musicians and I tell them: all right now start to play the solo and sing "Da da da dee dap bee bap…" Ok? Dialog. And I found out that most musicians now cannot do it. They cannot do it! Beacause there is a total detouchment between the spirit and the brain. So even in

(113) Atzmon G. (2011) The wandering who? A study of jewish identity politics. Zero books, Alresford, UK, p.11.

(114) Nel sistema di notazione musicale anglo-sassone le note prendono il nome dalle lettere dell'alfabeto.

music we have now menaged to loose this most crucial connection.

I: And how is it possible to reach this?

G: You know what is the way? To kill the consciousness. Why did we have so much drugs? The jazz was good, but we had lot of drugs. Why? Because they wanted to kill the consciousness. Consiousness is fear. When you think about it, there is a band playing: “One, two and tooo rururu tooot ruu ruruu…” if you think about it, it is crazy. It is like jumping into a crocodile, you know? The way to do it, is to close your eyes, to put the saxophone: “Dee doo rooo deee dap…” you know, and it works. Why? Because I cannot think as fast as I play, I really cannot. If you asked me: “What did you do there?” I don’t know, it happens, you do not think, you cannot think. Why? Because we learned to switch off. Now, in academies you teach knowledge, knowledge, knowledge…and then when you listen to some players that finished the college you hear the brain and it is not in time. This is the difference for me between Michael Brecker, who is an incredible genius and managed to integrete knowledge and spirit, and all the others who copy him, it is not really working. This is the difference between Pastorius, who integreted knowledge and spirit, and all the others. This is the difference between early Chick Corea, everything is there, and all the others who copy him do not really work.

I: So the idea of playing together to know each other, like the Barenboim orchestra, maybe works only when there is this connection, otherwise it doesn’t.

G: This is why we say that music starts to happen when consciousness dies. Awareness yes, I am here and you are playing; but consciousness, the fear: out! Out of the window! This is were we are and in the old days we used to take a lot of drugs. If you take drugs you can run naked in the street. If you ask me now to run naked in the street, I will have a problem, but if took drugs… yeheheh! And people are

laughing, you are fat and you don't care. This is the story. And this is what it was: Jazz was a suicidial journey, this is why it kills all the greatest artists of this art form. Now we live forever, we are clean, we don't smoke and we play clever stuff and it is witty and it does not kill anyone.

I: Because we do not use drugs anymore?

G: Because we are conscious.

I: You say it was better to die for…?

G: …For the music it was definitely better to kill the artists first. Yes, it is crazy what I am saying, but this is what it is. It is what we call in English: Muso. Muso is a very clever, witty music, but it does not kill you spiritually. Seven, five, seven, seven, five, seven, nine, nine, nine, seven, eleven…and you hear like you need a content.

I: Do you believe in art for art's sake or...

G: I don't like the word "art". I'm interested in beauty, and beauty is the emotions that are provoked by a piece of art. Beauty. I am not making art. If you want to call it art…I am trying to make beauty.

I: And do you ever exploited beauty, or the music you are playing, to convey your political insight or *vice-versa*?

G: I don't like to talk about political insight because I am not a politician. For very long time I was very very annoyed by my people with Palestine, what is happening in

Gaza… and as I say in my book, I saw that if I will transform Jewish music into Arabic I will deliver a message, and I developed a style which I am *proprio* the only one in the world who is doing it. I did it now for 10/12 years and I am tired of it. And in my new album, that will come out soon, I actually produce music for the sake of music. That is what I want to do now. I am interested in melody, I am interested in a sound that troubles and take me and I enjoy playing my new music.

I: So it would be better to put off the political stuff and just make music and it would be better.

G: Listen, now I am a very famous political writer, this book is in every language, I travel all over the world with it. And I believe that my writings are now travelling happily, altough a lot of people are not happy with that, which is making me even happier, and my music may take another route and maybe they meet again, you know life is a very strange concept, you did not choose, it is imposed on you.

I: I have a question: do you think that if the Israelis would learn Arab music and the Arabs would learn, for instance, classical music or Klezmer music, they will start to better understand each other? To feel fond one of another?

G: Israelis play Arab music now, at least as good as the arabs, maybe better, they make hummus, that even the Palestinians buy now Israeli hummus. But they don't call it Arab, they say it is Jew. When they will play it, and love it, and call it Arab...then there will be peace.

BIBLIOGRAFIA

Normativa di riferimento:

- *Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi, 17 ottobre 2003.
- *Convenzione UNESCO sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*, Parigi, 20 ottobre 2005.
- *Costituzione Italiana.*
- *Declaration of Independence,* Continental Congress, 4 luglio 1776.
- *Dichiarazione Universale dei Diritti Umani,* ONU, Parigi, 10 dicembre 1948.
- *Israel Basic Law.*
- *Legge italiana 21 dicembre 1999, n. 508*

Letteratura di riferimento:

- A. A. V. V., *Digesto italiano*, Torino, Utet.
- A. A. V. V., *Enciclopedia del diritto*, Milano, Giuffrè Editore, 1977.

- A. A. V. V., *Enciclopedia giuridca Treccani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2007.
- A. A. V. V., *La storia,* Novara, De Agostini, 2004.
- A. A. V. V., *Limes. Rivista italiana di geopolitica. Il buio oltre Gaza,* Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, Numero di gennaio 2009.
- A. A. V. V., *Limes. Rivista italiana di geopolitica. Israele/Palestina. La terra stretta,* Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, Numero di gennaio 2001.
- A. A. V. V., *Lonely Planet. Israele e i Territori Palestinesi*, Torino, 2007.
- A. A. V. V., *Musica*, vol. XVI e XVII, in *Enciclopedia tematica,* Milano, Garzanti, 2006.
- Agnello S., Marra S., Rucci D. (a cura di), *La promozione musicale in Italia. Percorsi, prospettive, raffronti con le istituzioni internazionali,* 1 ed., Lucca, Lim, 2008.
- Ainis M., Fiorillo M. *L'ordinamento della cultura. Manuale di legislazione dei beni culturali,* 1 ed., Milano, Giuffrè, 2003.
- Allorto R., *Nuova storia della musica,* Milano, Ricordi, 1989.
- Anderson B., *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi.,* Roma, Manifesto Libri, 1996.
- Aristotele, *Politica,* in Id., *Opere*, trad. it., 1 ed., Bari, Laterza, 1973, vol. IX, p. 1-280.
- Arrigoni V., *Gaza. Restiamo umani.,* Roma, Ilmanifestolibri, 2009.

- Atzmon G., *My one and only love*, London, Saqi, 2005.
- Atzmon G. *The wandering who? A study of jewish identity politics.* Zero books, Alresford, UK, 2011.
- Ball P., *L'istinto musicale. Come e perché abbiamo la musica dentro,* trad.it, 1 ed., Bari, Dedalo, 2011.
- Barenboim D., *La musica sveglia il tempo,* trad. it., 4 ed., Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2013.
- Barenboim D., Said E., *Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica, la politica e la società,* 1 ed., trad. It., Milano, Il Saggiatore, 2004.
- Baroni M., Fubini E., Petazzi P., Santi P., Vinay G., *Storia della musica,* Torino, Einaudi, 1988.
- Bencivelli S., *Perché ci piace la musica. Orecchio, emozione, evoluzione,* 1 ed. ebook, Milano, Sironi, 2011.
- Bin A. "*Mediterranean Diplomacy". Evolution and Prospects*, in *Comparative and International Politics*, Jean Monnet Working Papers, January 1997.
- Burg A., *Sconfiggere Hitler. Per un nuovo universalismo e umanesimo ebraico,* Vicenza, Neri Pozza, 2008.
- Carpinelli G., Vercelli C., *Israele e Palestina: una terra per due. Le radici della guerra, le parole del conflitto,* 5 ed., Torino, Tipografia Gravinese, 2008.
- Carrozzo M., Cimagalli C., *Storia della musica occidentale,* Roma, Armando Editore, 1998.

- Ceah E., *Insieme. Voci dalla West-Eeastern Divan Orchestra,* trad. it., 1 ed., Milano, Feltrinelli, 2009.
- Colotti – Pischel E. *Storia dell'Asia Orientale. 1850 – 1949,* La Nuova Italia Scientifica, 1994.
- Cypel S., *Walled. Israeli society at an impasse,* Other Press, 2006.
- De Candé R., *Storia universale della musica,* Editori Riuniti, 1980.
- Einstein A., *Breve storia della musica*, Milano, Rizzoli., 1979.
- Grossman D., *Con gli occhi del nemico. Raccontare la pace in un paese di guerra.,* Milano, Arnoldo Mondadori, 2007.
- Hilal J. (a cura di), *Palestina quale futuro? La fine della soluzione dei due stati.,* Milano, Editoriale Jaca Book, 2007.
- Hilal J., Pappe I. (a cura di), *Parlare con il nemico. Narrazioni palestinesi e israeliane a confronto.,* Torino, Bollati Boringhieri Ed., 2004.
- Hildebrandt D., *Die Neunte. Schiller, Beethoven und die Geschichte eines musikalischen Welterfolgs,* Wien, Hanser, 2005.
- Hobsbawm E. J., Ranger T., *L'invenzione della tradizione,* trad. it., Torino, Einaudi.
- Hunt L., *La forza dell'empatia. Una storia dei diritti dell'uomo.,* trad. it., Roma – Bari, Editori Laterza, 2010.
- Luzzatto A., *Conta e racconta. Memorie di un ebreo di sinistra.,* Milano, Ugo Mursia, 2008.

- Maione R., *Corso di storia della musica,* Bergamo, Edizioni Carrara, 1996.
- Makhoul B., Deebi A., *Otherwise Occupied,* Gerusalemme e Venezia, Palestinian Art Court, 2013.
- Massoulié F., *I conflitti del Medio Oriente,* 2 ed., Firenze, Giunti, 1994.
- Mauro W., *La musica americana dal song al rock,* Roma, Newton Compton, 1994.
- Mearsheimer J., Walt M., *La Israel lobby e la politica estera Americana.* Milano, Arnoldo Mondadori, 2007.
- Moulakis A., "*The Mediterranean Region: Reality, Delusion, or Euro-Mediterranean Project?,* in *Mediterranean Quarterly.,* primavera 2005.
- Mucci F., *La diversità del patrimonio e delle espressioni culturali nell'ordinamento internazionale. Da 'ratio' implicita a oggetto diretto di protezione,* 1 ed., Editoriale Scientifica, Napoli, 2012.
- Oz A., *Contro il fanatismo.* Milano, Feltrinelli, 2002.
- Pappe I., *La pulizia etnica della Palestina*. Roma, Fazi, 2006.
- Pappe I., *Storia della Palestina moderna.* Torino, Giulio Einaudi, 2005
- Petronio P., *Gli inni nazionali del mondo,* 1 ed., Trieste, Italo Svevo, 2007.
- Pineschi L., (a cura di), *La tutela internazionale dei diritti umani. Norme, garanzie, prassi,* Milano, Giuffrè, 2006.
- Platone, *La Repubblica,* trad. it. con testo greco a fronte, 4 ed., Milano, Rizzoli, 1988.

- Radaelli A., *La musica salva la vita,* Milano, Feltrinelli, 2012.
- Sacks O., *Musicophilia. Tales of Music and the Brain,* 1 ed., New York, Knopf, 2007.
- Said E. W., *Cultura e imperialismo,* trad. it., Roma, Gamberetti Editrice, 1998.
- Said E. W., *Musica ai limiti. Saggi e articoli.,* trad. it., Milano, Feltrinelli, 2010.
- Said E. W., *Orientalismo,* trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- Said E. W. *La questione palestinese,* trad. it., Milano, Il Saggiatore, 2011.
- Solera G. *Muri, lacrime e za'tar. Storie di vita e voci dalla Palestina.* Nuova dimensione, 2007.
- Scovazzi T., Citroni G., *Corso di diritto internazionale. Parte III - La tutela dei diritti umani.,* Giuffrè, 2013.
- Stern J. P., *The Japanese Interpretation of the "Law of Nations", 1854-1874.,* Princeton Unniversity Press, 1979.
- Tolstoj L. N., *Scritti politici. Per la liberazione nonviolenta dei popoli*, trad.it., Roma, Sankara Edizioni, 2005.
- Tusset B., Capovilla N., *Bocche scucite. Voci dai territori occupati,* Ed. Paoline, 2007.
- Wade B. C., *Musica in Giappone. Un percorso tra Oriente e Occidente,* trad. it., Milano, Ricordi, 2009.

Filmografia:

- Arvelo A. *Dudamel: Let the children play.*
- Al Jazeera, *The frost interview. Daniel Barenboim: "Spaces of dialogue".*
- Carnegie hall, *Solti's vision. The World Orchestra for Peace.*

Sitografia:

- *www.berklee.edu ultima visita il 27/01/2014*
- *www.brenz-band.de* ultima visita il 02/01/2014
- *www.cidim.it* ultima visita il 23/12/2013
- *www.cittàdellamusica.comune.bologna.it,* ultima visita il 12/11/2013.
- *www.danielbarenboim.com* ultima visita il 18/12/2013
- *www.daniloperez.com* ultima visita il 30/12/2013
- *www.europa.eu* ultima visita il 20/01/2014.
- *www.fundaciondaniloperez.org* ultima visita il 27/01/2014
- *www.governo.it* ultima visita il 10/12/2013.
- *www.jpl.nasa.gov* ultima visita il 13/01/2014.

- *www.ncm.birzeit.edu/ar* ultima visita il 02/01/2014.
- *www.ohchr.org* ultima visita il 12/12/2013.
- *www.peres-center.org* ultima visita il 07/11/2013.
- *www.servat.unibe.ch/icl/is__indx.html* ultima visita il 12/01/2014
- *www.simonbolivarorchestra.com* ultima visita il 02/01/2014.
- *www.unesco.it* ultima visita l' 11/01/2014.
- *www.west-eastern-divan.org* ultima visita il 05/11/2013
- *www.worldorchestraforpeace.com* ultima visita il 10/01/2014.

Musicografia:

- BEETHOVEN L. van, *Sinfonia n. 9 in Re min. op.125,* Milano, Ricordi.