

estetica.

studi e ricerche

rivista semestrale
1/2014

estetica. studi e ricerche

rivista semestrale, pubblica saggi con double blind peer review, indicizzata su Philosopher's Index, ANCP, Analecta, Philosophy Documentation Center, Classe A ANVUR.

www.esteticastudiercerche.com

1/2014 - 1 edizione: giugno 2014 | ISSN 2039-6635 | ISSN online 2284-3582 | ISBN 978-88-548-7752-8

Direttore responsabile: Dario Giugliano

Comitato editoriale: Luca Bagetto, Alessandro Bertinetto, Silvana Carotenuto, Annamaria Contini, Luca Farulli, Gianluca Garelli (vicedirettore), Dario Giugliano (direttore), Federico Luisetti, Markus Ophälders, Nicola Perullo, Fabio Polidori, Ettore Rocca, Stella Santacatterina

Comitato scientifico: Lluís X. Álvarez (Universidad de Oviedo), Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Homi K. Bhabha (Harvard University), Olaf Breidbach (Friedrich-Schiller-Universität Jena), Giuliana Bruno (Harvard University), Massimo Cacciari (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano), Peter Carravetta (Stony Brook University), Francisca Pérez Carreño (Universidad de Murcia), Iain Chambers (Università di Napoli «L'Orientale»), Claudio Ciancio (Università del Piemonte Orientale), Lidia Curti (Università di Napoli «L'Orientale»), Paolo D'Angelo (Università di Roma Tre), Pina De Luca (Università di Salerno), Fabrizio Desideri (Università di Firenze), Giuseppe Di Giacomo (Università di Roma «La Sapienza»), Massimo Donà (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano), Félix Duque (Universidad Autónoma de Madrid), Günter Figal (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg), Manfred Frank (Eberhard-Karls-Universität Tübingen), Elio Franzini (Università di Milano), Giuseppe Gaeta (Accademia di Belle Arti di Catania), Carlo Gentili (Università di Bologna), Roberto Gilodi (Università di Torino), Paul Gilroy (King's College London), Sergio Givone (Università di Firenze), Tonino Griffero (Università di Roma «Tor Vergata»), Evelyne Grossman (Université Paris 7 «Denis Diderot»), Jerrold Levinson (University of Maryland), Grazia Marchianò (Università di Siena-Arezzo), Aldo Masullo (Università di Napoli «Federico II»), Raffaele Milani (Università di Bologna), Giampiero Moretti (Università di Napoli «L'Orientale»), Vittoria Perrone Compagni (Università di Firenze), Mario Pezzella (Scuola Normale Superiore), Franco Rella (Università IUAV di Venezia), Roberto Salizzoni (Università di Torino), Paolo Tortonesi (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle), Aldo Trione (Università di Napoli «Federico II»), Gianni Vattimo (Università di Torino), Federico Vercellone (Università di Torino), Stefano Zecchi (Università di Milano)

Redazione centrale: Gina Annunziata, Tommaso Ariemma, Silvia Maria Esposito, Patrizia Mazzina, Tiziana Pangrazi, Domenico Spinosa (caporedattore), Marco Stimolo

Redazione di Bologna: Eleonora Caramelli, Francesco Cattaneo (caporedattore), Stefano Marino c/o Dipartimento di Filosofia, Università di Bologna, via Zamboni 38, I - 40126 Bologna

Redazione di Firenze: Vittorio Biagini (caporedattore), Giuseppe Gulizia, Susanna Mati, Katia Rossi, Martino Rossi Monti, Andrea Sartini, Benedetta Zaccarello c/o Dipartimento di Lettere e Filosofia, Università di Firenze, via Bolognese 52, I - 50139 Firenze

Redazione di Perugia: Francesco Forlin (caporedattore), Massimiliano Marianelli, via G. Galilei 1, I - 06126 Perugia

Redazione di Milano: Giancarlo Lacchin (caporedattore), Simone Sferrazza c/o Dipartimento di Filosofia, Università di Milano, via Festa del Perdono 7, I - 20122 Milano

Redazione di Stuttgart: Georg Maag c/o Internationales Zentrum für Kultur- und Technikforschung, Universität Stuttgart Geschwister-Scholl-Str. 24, D - 70174 Stuttgart

Redazione di Torino: Roberto Bamberga, Daria Dibitonto, Ezio Gamba, Alberto Martinengo, Davide Sisto (caporedattore), Benedetta Saglietti, Claudio Tarditi c/o Dipartimento di Filosofia, Università di Torino, via Sant'Ottavio 20, I - 10124 Torino

Redazione di Udine-Trieste: Damiano Cantone (caporedattore), Simone Furlani, Massimiliano Nicoli, Massimiliano Roveretto, Luca Taddio, via Tavagnacco 145, I - 33100 Udine

Elaborazione grafica: Andrea Lodato

Abbonamento 2014: Italia € 40 - Europa € 50 - Tutti gli altri Paesi \$75

registrazione del Tribunale di Napoli n. 83 del 26 ottobre 2010

Stampa: Ermes Servizi Editoriali Integrati, Ariccia (RM)

per gli abbonamenti contattare l'editore

© Aracne editrice int.le S.r.l.

Sede legale: via Raffaele Garofalo, 133/a-b - I - 00173 Roma

Sede operativa: via Quarto Negroni 15 - I - 00040 Ariccia (RM)

www.aracneeditrice.it

Ladri di musica. Filosofia, musica e plagio

a cura di Alessandro Bertinetto, Ezio Gamba e Davide Sisto

A. Alfieri, A. Carrera, F. Döhl, E. Fubini,
E. Gamba, A. Malnati, A. Maras, G. Marino,
N. Matsumoto, U. Volgsten, A. Yen-Ling Liu, J.O. Young

Indice

- ALESSANDRO BERTINETTO,
EZIO GAMBA, DAVIDE SISTO
5 Introduzione
- ENRICO FUBINI
13 Creazione o citazione:
un'alternativa?
- JAMES O. YOUNG
23 Congetture sulle composizioni
non originali
- ULRIK VOLGSTEN
35 La pirateria, l'opera musicale e la
concezione monosessuale della
creatività. È tempo di sbarazzarsi
di una metafora obsoleta e di
affermare la *motherhood
connection*?
- FRÉDÉRIC DÖHL
47 Per un campo di dibattito
interdisciplinare. A proposito
del ruolo dell'esperienza estetica
nella giurisprudenza riguardante
il copyright
- EZIO GAMBA
59 Condizioni non musicali delle
discussioni sul plagio in musica
- ANDREA MALNATI
71 La pratica dell'autoimprestito
nell'opera italiana del primo
Ottocento
- NAOMI MATSUMOTO
83 Il plagio vs «una piacevole
reminiscenza al nostro orecchio». *The Siege of Rochelle* (1835) di
Michael Balfe e il «lavoro
culturale» della critica estetica
- ANNIE YEN-LING LIU
101 Richard Wagner e il plagio
musicale. Modalità di creazione e
di nascondimento
- ALESSANDRO MARAS
113 Rubare uno scatto. Il «surrealismo
musicale» di Francis Poulenc
- ALESSANDRO ALFIERI
129 Per una teoria warburghiana
dell'ascolto musicale.
Sopravvivenze e anacronismi tra
Procol Harum e Bach
- GABRIELE MARINO
141 L'estasi dell'influenza. John Zorn
e la transtestualità come
paradigma
- ALESSANDRO CARRERA
161 Bob Dylan dall'appropriazione
alla trasfigurazione
- 177 Note sugli Autori e *abstract*

Introduzione

Ladri di musica. Filosofia, musica e plagio

La concezione che oggi generalmente abbiamo dell'originalità della creazione musicale può apparirci per certi versi eccessiva e lontana dalla realtà se la confrontiamo con l'effettiva prassi della composizione, della *performance* o della creazione musicale: l'ascolto di un brano musicale che semplicemente ne ricordi un altro già ci infastidisce, già ci sembra una diminuzione delle potenzialità della creatività artistica e dei doveri del compositore.

Tuttavia non è sempre stato così. Dal punto di vista storico si può pensare, almeno in prima approssimazione, che l'esaltazione dell'originalità della creazione artistica individuale derivi dal Romanticismo: nella musica più antica, infatti, l'esigenza dell'originalità era certamente meno sentita; all'epoca di Bach, per esempio, gli spunti melodici della musica contrappuntistica o dei brani in forma di danza erano del tutto stereotipati. Le pratiche della contraffattura e della parodia (tipica in particolare del periodo Barocco, ma presente anche in altre epoche), cioè del riutilizzo, da parte di un compositore, di propri e altrui temi, melodie o interi brani in contesti del tutto diversi da quelli d'origine, erano assai diffuse, e considerate come assolutamente normali. Inoltre nessuno avrebbe accusato di plagio un compositore perché il tema di una sua fuga compariva già in una fuga di un autore precedente (oltre che, naturalmente, in moltissime altre fughe). La musica non era infatti intesa come una «proprietà privata», e l'utilizzo condiviso di un patrimonio melodico comune era prassi consueta e legittima.

La stessa situazione, del resto, è quella oggi vigente in molti ambiti musicali al di fuori dei confini della cosiddetta musica classica o colta: questo vale, sia detto a titolo esemplificativo, per il *blues*, dove è scontato che il musicista si rifaccia a un patrimonio comune e tradizionale; per il *jazz*, in cui è ampiamente accettata la costruzione di brani musicali (detti *contraffacts*) sulle griglie accordali di precedenti *standards* (uno dei quali, *I Got Rhythm* di George Gershwin, ha dato origine addirittura a un tipo di giro armonico, il *Rhythm & Changes*); per il *rock*, non soltanto in virtù della pratica della *cover*, ma ancor più in ragione dell'utilizzo di melodie, giri armonici e soluzioni ritmiche di brani preesistenti per la creazione di nuove canzoni.

Al contrario, nel mondo della musica *pop* si assiste spesso ad accuse di plagio che, a ben guardare, non sembrano derivare tanto da una pratica di vero e

proprio plagio, ovvero di furto intenzionale, quanto piuttosto dall'incapacità di accettare serenamente quella che per il *bluesman* è un'ovvietà: il fatto che qualunque brano somiglia a moltissimi brani preesistenti. Questo significa che l'estetica del genio ha trovato nel *pop* un nuovo terreno fertile su cui rifiorire? Un'affermazione siffatta sarebbe quantomeno affrettata o comunque unilaterale. Proprio nel *pop-rock* contemporaneo pratiche antitetiche all'estetica del genio e all'ideale ad essa legato della *Werktreue* («fedeltà all'opera») sono sempre più diffuse (anche grazie alle moderne possibilità tecnologiche) e accolte con favore, almeno da parte di chi ritiene che il loro potenziale artistico non debba essere sottoposto ai vincoli architettati per una concezione estetica cui esse, spesso intenzionalmente, si sottraggono.

Si pensi al *mashup*. Si tratta di una sorta di *collage* sonoro che consente la creazione di brani mediante la combinazione o la sovrapposizione di tracce di brani preesistenti e in cui, spesso, la voce è «rubata» a una canzone precedente per essere applicata sulla traccia di un altro pezzo, generando talvolta risultati estetici eccellenti... e antipatiche, nonché esteticamente anacronistiche, controversie legali. Il caso più noto è quello del *Grey Album*, un *mashup* del 2004 di Brian Burton alias DJ Danger Mouse. Una versione a cappella del *Black Album* (2003) del rapper Jay-Z è qui mixata con parti strumentali tratte dal doppio album *The Beatles*, meglio noto come il *White Album* (1968), del quartetto di Liverpool. L'etichetta EMI, detentrici dei diritti di molte canzoni dei Beatles, intimò a Danger Mouse di cessare la produzione, ma in un atto di pubblica disobbedienza il 24 febbraio 2004 (il *Grey Tuesday*) molti siti internet offrirono il *download* gratuito delle dodici canzoni dell'album. La protesta era motivata dall'idea che l'utilizzo delle tracce di opere altrui dovesse essere legalmente permesso, così come è accettata la produzione delle *cover* di canzoni preesistenti. Non ci fu una denuncia legale, ma il *Grey Album* non fu mai pubblicato legalmente anche se ricevette recensioni positive e riconoscimenti. L'autore, che successivamente avrebbe lavorato proprio per EMI, avrebbe dichiarato: «Non intendevo violare le leggi del *copyright*. Intendevo realizzare un progetto artistico». E ancora: «È una forma d'arte. È musica. Consente di fare cose differenti, non è semplicemente, come lo chiamano alcuni, un furto. Può essere molto più di questo».¹ Secondo Johanna Demers si tratta piuttosto di un caso di *appropriazione trasformativa*, ovvero di una forma di creatività che si articola come confronto con la creatività altrui e come risposta ad essa. Sarebbe quindi l'opposto di un'idea di creatività come

¹ Cfr. http://en.wikipedia.org/wiki/The_Grey_Album (ultimo accesso 4 dicembre 2013). Il caso del *Grey Album* ci è stato indicato in una comunicazione privata da Frédéric Döhl, cui va il nostro ringraziamento. Si veda anche J. Demers, *Steal this music. How intellectual property law affects musical creativity*, The University of Georgia Press, Athens and London 2006, pp. 7-8. Il volume offre una prospettiva storica e concettuale importante sul tema del rapporto tra creatività musicale, appropriazione e plagio.

attività privata e atomizzata, com'è quella incarnata dalla figura del genio creatore.²

Dunque, anche a partire da una situazione che vede sempre più spesso scontrarsi le nuove possibilità tecnologiche e creative con i vigenti apparati giuridici, si stanno dischiudendo strade sinora poco battute per una riflessione estetica che, da diverse prospettive, sembra poter condurre a un ripensamento o quantomeno a una precisazione del concetto di creatività musicale. In proposito sembrano cogliere nel segno le tesi argomentate in un articolo del 2005, anche sulla scorta dell'ormai classico libro di Lydia Goehr intitolato *The imaginary museum of musical works*,³ dall'antropologa britannica Georgina Born.⁴ Applicando alla musica alcune delle idee proposte da Alfred Gell in *Art and Agency*,⁵ Born sostiene qui che le opere musicali sono oggi da intendersi come *oggetti distribuiti*, e cioè come il frutto di una creatività che non sarebbe corretto attribuire a un unico autore. L'opera musicale può essere intesa come il risultato, costitutivamente attraversato dal mutamento, di un lavoro creativo interattivo, emergente dall'interazione dinamica tra esperienze artistiche di tempi e luoghi diversi. Quindi pratiche come la parodia, la contraffattura e il *mashup* possono essere correttamente comprese e valutate alla luce di un'estetica della *negoziazione* e dell'incontro reciproco. Su questa base, la ripresa di temi, figure musicali o interi brani non è di per sé da stigmatizzare come un furto. Oggi ci imbattiamo spesso nel caso di artisti che non rubano, ma piuttosto scambiano, intercettano, imprestano e prendono in prestito musica per alimentare un fare creativo che altrimenti sarebbe decisamente più povero di importanti forme e materiali con cui e su cui esercitarsi.

Insomma, l'estetica del genio, che insieme all'ideologia della *Werktreue* è alla base delle norme sul diritto d'autore, e che comunque, come dicevamo in apertura, ancora alimenta il fastidio per il già sentito, è in gran parte espressione di un'ideologia culturale assai lontana da molte delle pratiche musicali di creatività distribuita in cui siamo immersi. Per questo, il presente numero di «estetica. studi e ricerche» intende stimolare un ripensamento del nostro modo di considerare la creatività musicale. Lo vuole fare mettendo a fuoco un problema, quello del plagio in musica, la cui portata estetica e in generale filosofica merita di essere approfonditamente scandagliata. Per farlo, i testi qui raccolti esplorano alcuni dei modi in cui la concezione della creatività e dell'originalità musicale si è trasformata nella storia, e si interrogano sulla validità dell'idea di una proprietà intellettuale sui prodotti della creatività musicale. Inoltre, senza nessuna pretesa

² Ivi, p. 27.

³ L. Goehr, *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*, Clarendon, Oxford 1992, 2007².

⁴ G. Born, *On musical mediation: ontology, technology, and creativity*, «Twentieth-Century Music», II, 1, 2005, pp. 7-36.

⁵ A. Gell, *Art and agency*, Clarendon, Oxford 1998.

di esaustività, i diversi contributi offrono riflessioni teoriche e storiche su alcune delle forme assunte nella storia della musica da pratiche come la citazione e l'autoimprestito, e indagano alcune delle ricadute musicali dell'incrinarsi del concetto (o forse del mito) del genio creatore dopo il Romanticismo.

I primi articoli del volume affrontano questi problemi da un punto di vista principalmente teorico. Enrico Fubini esamina il problematico rapporto tra la creazione e la citazione in musica, contrapponendo l'idea neoidealistica di matrice crociana, in base alla quale l'autentica creazione è totalmente indipendente da qualsivoglia riferimento a forme artistiche del passato, allo stile neoclassico, che fonda le proprie creazioni musicali sulla ripresa esplicita di espressioni artistiche già realizzate. Il contributo intende mettere in luce, attraverso esempi tratti da epoche diverse, come creazione e citazione non debbano essere radicalmente separate, ma implicino una reciproca compenetrazione, tale che l'atto creativo mai può prescindere da quanto è stato tramandato dal passato e dalla storia. La citazione, lungi dall'essere contraddistinta da una valenza negativa che ne inficia il significato artistico, diviene una risorsa fondamentale per stimolare la creatività a fondamento di un'inedita composizione musicale. James O. Young radicalizza questo orientamento di pensiero, ponendo in luce nel suo saggio come una radicale estetica dell'originalità, impostasi a partire dalla fine del XVIII secolo e divenuta dominante nel XX, non sia affatto promotrice di una più autentica creatività, ma possa anzi diventare un ostacolo per la realizzazione di opere d'arte musicali, determinando il fallimento di recenti espressioni musicali di artisti contemporanei. La tesi centrale è che un buon risultato artistico in ambito musicale può essere conseguito principalmente a partire dallo sviluppo di una forma di creatività che si muove all'interno di una determinata tradizione. In tal modo, l'atto creativo riprende quanto è già stato fatto da altri compositori e musicisti, generando capolavori musicali senza subire detrimento da un'implicita inclinazione di alcuni grandi compositori al plagio (si pensi, per esempio, a Josquin Desprez o a Händel). Nella contemporaneità, dal romanticismo al futurismo, sino ad arrivare alla musica d'avanguardia, vi è una tendenza a identificare creatività e originalità, mutando radicalmente il significato della pratica della composizione, ma questo non garantisce il conseguimento di risultati musicali qualitativamente superiori rispetto al passato.

Gli articoli di Ulrik Volgsten e Frédéric Döhl articolano il rapporto tra creazione e citazione su un piano teorico che unisce considerazioni di natura filosofica ed estetica con altre di natura giuridica. Volgsten interpreta il controverso rapporto tra la nozione di pirateria, il concetto di opera musicale e quello di genio artistico, contrapponendo a una concezione «monosessuale» di creatività un'altra concezione basata invece sul riconoscimento di una «*motherhood connection*». Egli, cioè, a partire da una ricostruzione storica del concetto di pirateria, sostiene

che le attuali legislazioni in materia di diritto d'autore e, in generale, il concetto di una forma di proprietà del compositore sulla sua opera si fondino su una concezione che vede nella creatività artistica una paternità (aristotelicamente intesa come un dare forma a un materiale inerte) dell'artista creatore alla quale non corrisponderebbe però alcuna maternità (cioè alcun riconoscimento di un valore o di un autentico ruolo al materiale). Secondo Volgsten occorre al contrario riconoscere che la musica non nasce da un atto sovrano e solipsistico da parte del genio artistico (appunto, una paternità senza maternità), e che invece nella creazione musicale, che è piuttosto un procedere dialogico, hanno un fondamentale ruolo «materno» (per proseguire la metafora) i materiali musicali preesistenti ma anche, più in generale, l'orizzonte culturale in cui avviene la composizione medesima e del quale fanno parte, per esempio, le aspettative rivolte al compositore da parte del pubblico. Naturalmente nessuno potrebbe avanzare una pretesa di avere una proprietà privata su questo orizzonte; pertanto riconoscere questa concezione dialogica, o quantomeno non monosessuale, della creazione artistica implicherebbe una revisione generale delle leggi sul diritto d'autore e, più in generale, del modo in cui concepiamo questo diritto. Döhl, invece, soffermandosi maggiormente su questioni di natura giuridica e ricorrendo ad alcuni esempi rilevanti, sottolinea come la valutazione del possibile plagio di un'opera musicale tenga conto, più che delle qualità oggettive del prodotto *tout court*, delle impressioni che qualificano l'ascolto del fruitore. In tal modo viene affrontata la delicata relazione che intercorre tra l'esperienza estetica, il valore dell'opera e le impressioni che scaturiscono dalla ricezione uditiva.

Sulle condizioni non musicali delle discussioni sul plagio in musica si sofferma Ezio Gamba, che indaga la complessità delle ragioni che possono portare a giudicare come plagio il riutilizzo di materiale musicale preesistente all'interno di nuove composizioni. La concezione che si ha del plagio e della sua gravità è infatti imprescindibilmente legata all'assetto sociale e alle concezioni morali vigenti in un determinato contesto storico, sociale e culturale, cosicché il senso che la nozione di plagio assume dipende dal ruolo attribuito all'artista o, in generale, all'individuo rispetto alla collettività di cui fa parte, più che dalle strutture musicali in sé. Gamba sviluppa tale problematica attraverso alcune riflessioni che tengono conto di *1984* di Orwell, della tradizione musicale afro-americana e della musica *pop* contemporanea, quest'ultima in relazione alle nuove modalità di fruizione mass-mediatica. Le conclusioni tratte dai vari esempi, musicali e letterari, consistono nel prendere coscienza che, da una parte, la celebrazione del genio artistico non favorisce necessariamente una promozione della libertà personale e, dall'altra, una pratica musicale in cui il genio artistico non svolge un ruolo centrale non è di per sé funzionale a una forma di repressione.

A questi saggi che affrontano da un punto di vista teorico le questioni del rapporto tra la creatività musicale e le varie pratiche di ripresa o di riutilizzo

di materiale musicale preesistente all'interno di nuove composizioni, seguono altri articoli che si occupano dei medesimi problemi a partire invece da un esame, condotto con i metodi di diverse discipline (dalla storia della musica alla semiotica), di casi specifici di questo riutilizzo.

Un ambito in cui le pratiche di riutilizzo sono state notevolmente diffuse e particolarmente feconde è stato quello dell'opera, e in particolare dell'opera italiana tra il XVIII e il XIX secolo; diversi articoli del volume, infatti, vertono proprio su compositori di opere. Tra questi, il contributo di Andrea Malnati offre un panorama della pratica dell'autoimprestito nell'opera italiana dei primi decenni del XIX secolo con particolare riferimento alla produzione di Rossini e, secondariamente, di Bellini; contestualizzando la loro produzione all'interno delle modalità di realizzazione delle stagioni teatrali dell'epoca, l'autore illustra le ragioni della diffusione della pratica dell'autoimprestito tra i compositori dell'opera italiana e i criteri con cui questa pratica veniva utilizzata.

Anche l'articolo di Naomi Matsumoto è dedicato a questioni connesse, seppur meno direttamente, all'opera italiana del medesimo periodo: a partire dall'opera *The Siege of Rochelle* di Michael William Balfe e dalle accuse ad essa rivolte di essere un plagio di diversi altri melodrammi di Rossini e di Auber, ma soprattutto della *Chiara di Rosembergh* di Luigi Ricci, l'autrice spiega che sia il riutilizzo di materiale musicale preesistente (o semplicemente di certi stilemi o caratteri di musica preesistente), sia la formulazione di accuse di plagio nei confronti di un compositore possono essere funzionali a precise operazioni culturali; l'esempio più chiaro di ciò risiede nel fatto che Balfe, proprio perché la sua opera destava alle orecchie dei suoi ascoltatori «una piacevole reminiscenza», ha potuto far sì che il teatro musicale in Inghilterra raggiungesse un pubblico più ampio di quello che già lo frequentava, operando così una democratizzazione di questo genere di musica e di spettacolo.

Anche il saggio successivo riguarda almeno in parte l'opera, sebbene questa volta si tratti dell'opera tedesca di un periodo leggermente più tardo: Annie Yen-Ling Liu esamina il rapporto tra Wagner e Liszt in relazione ai ripetuti «prestiti» di materiale musicale tra i due, spiegando però anche come Wagner preferisse che i suoi debiti nei confronti di Liszt restassero nascosti; nel rapporto tra i due compositori, spiega l'autrice, giocano il desiderio di Wagner di superare Liszt (assorbendone la capacità compositiva e dando però una migliore espressione a certe sue intuizioni artistiche) e al tempo stesso una tendenza da parte di entrambi a consolidare un linguaggio musicale che si ponesse come realizzazione di una comune visione del progresso in campo artistico.

Con il saggio di Alessandro Maras ci spostiamo in un diverso contesto storico-musicale e passiamo dall'ambito del riutilizzo – per così dire – nascosto di materiale musicale preesistente a quello del riutilizzo palese, offerto all'ascoltatore proprio allo scopo che esso venga riconosciuto. Maras si concentra

sul «surrealismo musicale» e in particolare sul caso di Francis Poulenc: sua caratteristica è la composizione per mezzo della giustapposizione (come nella pratica tipicamente surrealista del collage) di frammenti musicali provenienti dal passato; il carattere specifico dei frammenti utilizzati da Poulenc per comporre i suoi collage, però, è che essi non sono autenticamente tratti da composizioni già esistenti, ma sono piuttosto un'immagine (composta, in realtà, da Poulenc stesso) di queste musiche.

Con il saggio di Alessandro Alfieri entriamo invece nell'ambito della *popular music*. L'autore avanza la proposta di una teoria warburghiana dell'ascolto musicale, procedendo alla costruzione di una «tavola» sul modello di quelle realizzate da Warburg nel suo progetto *Mnemosyne*; gli elementi di questa «tavola», tuttavia, non sono immagini, bensì brani musicali: al centro della «tavola» l'autore pone la canzone dei Procol Harum *A Whiter Shade of Pale*, mentre attorno ad essa colloca diverse composizioni in un ventaglio che si estende da Bach al *progressive rock*.

Con gli ultimi due articoli si ritorna all'esame della produzione di autori specifici; si tratta qui di due artisti in attività. Gabriele Marino conduce uno studio della discografia di John Zorn (e in particolare di quella realizzata con il gruppo Naked City) dal punto di vista semiotico, mostrando come la musica di Zorn, quasi sempre, sia composta a partire da frammenti o stilemi preesistenti e abbia la forma dell'«omaggio a»; in questo senso la musica zorniana è metamusica, musica che ha per argomento se stessa, il proprio essere, gli stimoli da cui è nata.

Alessandro Carrera, infine, dedica il proprio saggio all'appropriazione che segna gran parte della produzione di Bob Dylan, soffermandosi in particolare sulla canzone che dà il titolo all'ultimo album, *Tempest*. Prendendo spunto da un'intervista pubblicata nello stesso periodo dell'album, nella quale Dylan, tornando sul proprio passato, afferma di essere stato *trasfigurato*, Carrera mostra come proprio il concetto di trasfigurazione possa essere usato, molto meglio che quelli di appropriazione o di plagio, per descrivere o per comprendere il processo creativo dylaniano e il rapporto di Dylan con alcune tradizioni musicali americane, in particolare con il *folk*.

Proprio traendo spunto da queste riflessioni di Alessandro Carrera, si può ricordare che nel 1981 il concetto di *trasfigurazione* fu adottato dal recentemente scomparso Arthur C. Danto nell'ormai classico *The Transfiguration of the Commonplace*⁶ per chiarire le proprietà artistiche dei *Readymade*, oggetti comuni rubati alle diverse pratiche e funzioni della vita quotidiana e prestati all'esperienza estetica dell'arte delle avanguardie. Così come la creatività incorporata nel *Readymade* è frutto dell'incontro ibrido tra pratiche diverse e della ricontestualizzazione trasformativa di oggetti che così diventano, in quanto

⁶ A.C. Danto, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2008.

opere d'arte, depositari, veicoli e produttori di significati e valori di tipo molto diverso, analogamente l'ibridazione tra apporti musicali di origine diversa, risultato di una creatività distribuita tra epoche e luoghi lontani, non sembra ostacolare la possibilità di esiti artistici originali. Spesso, anzi, ne sembra essere invece la condizione.

Gli studi qui raccolti mostrano dunque come il riutilizzo di materiale musicale preesistente all'interno di una nuova composizione, a volte frettolosamente condannato come un plagio, produca risultati creativi, realizzandosi in moltissime forme nate dalle più varie radici: si può parlare così di una comunanza di visione tra compositori diversi, o dell'appartenenza (consapevole o inconsapevole) di un certo autore alla propria tradizione, oppure del suo cosciente far riferimento a una tradizione specifica, magari appunto con l'intenzione di trasfigurarla, o ancora dell'applicazione di un metodo creativo consistente nella realizzazione di immagini delle musiche del passato... e questo elenco potrebbe continuare ulteriormente. In generale, ciò che emerge da questi contributi è insomma che ci sono moltissimi casi e contesti in cui «rubare» la musica non è (o non dovrebbe essere considerato) certamente un furto: questo succede quando, come accade molto spesso, «rubare» la musica è non soltanto l'involontaria assimilazione dell'apporto creativo di un altro artista o il modo per veicolare culture o tradizioni musicali che altrimenti potrebbero cadere nell'oblio, ma anche un autentico contributo alla trasmissione creativa del sapere musicale e a nuove ulteriori creazioni.

a. b., e. g., d. s.