

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Improvvisazione e contraffatti. Circa il primato della prassi nell'ontologia della musica**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1649123> since 2017-12-28T01:56:56Z

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

## Improvvisazione e contraffatti. Circa il primato della prassi in ontologia della musica

Alessandro Bertinetto

### 1. Introduzione

In questo articolo intendo discutere una particolare pratica musicale, la contraffattura, come caso interessante di appropriazione artistica. Mi propongo di mostrare che la contraffattura, in particolar modo nell'ambito del jazz, può mettere in crisi alcuni assunti pregiudiziali dell'ontologia della musica, a volte dati per scontati in particolare nelle ontologie platoniste-strutturaliste (ma credo che questo valga anche rispetto al nominalismo "goodmaniano", su cui comunque non mi soffermerò). Il caso della contraffattura può dare una mano a quelle posizioni che, nell'attuale dibattito sull'ontologia della musica, privilegiano il legame fra ontologia e pratiche (sociali e artistiche) e accolgono la tesi, che qui intendo difendere, che i costrutti dell'ontologia presuppongono le diverse pratiche cui devono essere applicati<sup>1</sup>.

Ritengo che il guadagno teorico ricavabile dall'esplorazione del fenomeno della contraffattura musicale sia un'ulteriore conferma della tesi che l'ontologia dell'arte, per essere corretta e produttiva, debba conformarsi alla prassi estetica e artistica attraverso un'ermeneutica adeguata a tale prassi. In tal modo non utilizzo il termine "ermeneutica" in senso ristretto, come pratica e teoria dell'interpretazione di testi e opere. Lo intendo invece in senso più ampio, cioè come quella concezione secondo cui il carattere stesso della cultura umana è di tipo interpretativo e anche i concetti che maneggiamo nelle nostre pratiche – inclusi quelli filosofici e ontologici – sono caratterizzati da una pre-comprensione che non si deve ignorare, dato che è alla base di ogni nostro incontro con

<sup>1</sup> Sul primato della pratica in ontologia dell'arte cfr. Davies (2011a).

i prodotti culturali, e che occorre invece esplicitare. Pertanto, non ha senso costringere la prassi estetica a conformarsi a un'ontologia fondamentale presupposta come valida indipendentemente dalla considerazione dell'ambito cui dovrebbe essere applicata. Proprio questo accade invece in versioni radicali di realismo ontologico quale, per citare un caso tra i più lampanti, il *platonismo* di Peter Kivy<sup>2</sup> e di Julian Dodd (2007) che per essere coerenti con gli asserti metafisici della loro ontologia sono costretti ad assumere un atteggiamento *revisionista* (Magnus [2012]: 108), stravolgendo il modo in cui nelle nostre pratiche ci rappresentiamo gli oggetti e gli eventi delle nostre esperienze. Un esempio per tutti è la difesa della tesi secondo cui, se le opere sono *types*, come il platonismo sostiene, allora non sono prodotte, ma soltanto scoperte, dai loro autori.

La discussione del rompicapo dell'improvvisazione su una contraffattura – cioè un brano basato sulla progressione accordale di un brano preesistente – servirà a chiarire proprio questo punto. Tale rompicapo sorge se si abbraccia un'ontologia inadeguata al caso specifico come l'ontologia strutturalista-platonista basata sulla distinzione *type/token*. Improvvisando su una contraffattura, come succede spesso nella pratica jazzistica dell'improvvisazione su *standards*, il performer sembrerebbe eseguire allo stesso tempo due diverse opere: la contraffattura e il pezzo originario. Questo è paradossale, se si vuole dare un senso all'idea che ci sia una corrispondenza biunivoca ed esclusiva tra l'opera e le sue esecuzioni, ovvero se si vuole rispettare la più elementare condizione necessaria delle ontologie strutturaliste della musica<sup>3</sup>. Infatti, secondo questo tipo di ontologia, da un lato l'esecuzione dell'opera X dev'essere ascoltata, intesa e giudicata come esecuzione dell'opera X e non confusa con un'esecuzione dell'opera Y o dell'opera Z, mentre l'opera X, ogni volta che viene eseguita, deve conservare la

<sup>2</sup> Cfr. Kivy (1983) e Kivy (2002): 202-223 (Kivy [2007]: 243-269).

<sup>3</sup> A essere precisi, il termine "strutturalismo" si applica non soltanto al platonismo, ma anche a posizioni derivate dall'aristotelismo, per cui l'universale esiste soltanto nei particolari. In questa sede ritengo inutile cacciarmi in sottili disquisizioni ontologico-metafisiche circa la modalità di esistenza degli universali, le loro proprietà, il loro rapporto con i particolari e il loro interesse per l'ontologia dell'arte (in proposito cfr. Mag Udhir [2012]). Mi limito a osservare che pur sostituendo il "platonismo" con l'"aristotelismo" resta vero che, qualunque sia la natura del *type*, anche in questo caso non viene scalfito il presupposto della dualità *type/token*, cioè la ripetibilità senza perdita di identità, che, come intendo mostrare in questo contributo, non è necessariamente valido in tutte le pratiche musicali. La mia (vaga) intuizione, che qui non intendo argomentare nei dettagli, è che le opere musicali siano individui storici che, come le specie biologiche, possono modificarsi. Per approfondire la questione dovrei però addentrarmi in un ambito, quello dell'ontologia fondamentale applicata alla musica, di cui qui voglio sottolineare piuttosto i limiti che i vantaggi. Rinvio perciò a Rohrbaugh (2003) e Magnus (2012).

propria identità. Precisamente queste condizioni, dunque, non verrebbero rispettate dal caso dell'improvvisazione su una contraffattura.

L'apparente paradosso generato dall'improvvisazione su una contraffattura si dissolve abbandonando l'ontologia strutturalista *almeno* per le pratiche musicali non dipendenti dall'ideale estetico della *Werktreue* che regola gran parte della musica classica da Beethoven sino alle avanguardie (tenderei a dire: escluse). Questa soluzione servirà strategicamente a esemplificare la tesi che in tema di filosofia dell'arte (e della musica), anche per articolare correttamente l'ontologia degli artefatti culturali (quali sono le opere d'arte e le performance artistiche), occorre riflettere attentamente sui presupposti estetici (valutativi) delle diverse pratiche.

## 2. La contraffattura: concetto e pratica di una forma di appropriazione culturale

Il termine latino *contrafactum* o *controfatio* (it. *contraffattura*; ted. *Kontrafaktur*; ing. *contrafacture* o *contrafact*) risale al Medioevo. Esso si riferisce a una pratica artistica di origini antiche, assai diffusa e rilevante nell'ambito della letteratura e della musica, di tipo sia religioso sia profano. Si tratta di una tecnica di ricombinazione traspositiva di un testo letterario o di una composizione musicale (spesso cantata e con un testo) con la quale si produce un nuovo artefatto, un nuovo testo o un nuovo brano musicale. La contraffattura conserva una parte o alcune parti della struttura e degli elementi dell'oggetto culturale originario. Rispetto a quest'ultimo, tuttavia, possiede anche proprietà e significati estetici e artistici potenzialmente assai diversi. A volte può esserci una connessione di contenuto (e non solo di forma) tra l'artefatto originario e il contraffatto. Per esempio, il contraffatto può essere una parodia dell'opera su cui si basa. Tuttavia, questa connessione non è necessariamente presente e/o può rimanere occulta, senza che questo di per sé nuoccia alle qualità estetiche e artistiche, e in generale culturali, del contraffatto<sup>4</sup>.

In generale, la contraffattura è un tipo di *appropriazione* culturale di tipo intertestuale, un fenomeno comune nella prassi artistica. James O. Young l'ha definita così: «To appropriate is [...] to take something for one's own use [...]» (Young [2011]: 176). In altre parole, allorché nella produzione di un'opera d'arte o di una performance vengono

<sup>4</sup> Sulla pratica della contraffattura in letteratura, musica e arti visive cfr. Verweyen, Witting (1987); sulla contraffattura come tecnica di intertestualità cfr. Juvan (2008). Sulla contraffattura nella musica medievale cfr. Gennrich (1965).

ripresi contenuti e forme di altre opere e performance (temi, stili, composizioni, motivi, ecc.), con o senza scopi parodistici, ci si appropria di questi contenuti e di queste forme.

Con la *contrafactio* abbiamo inoltre a che fare con un caso *specifico* di appropriazione. Le contraffatture, diversamente da altri influssi culturali, ripropongono *consapevolmente e intenzionalmente* forme (e a volte anche contenuti) culturali preesistenti. La derivazione dell'appropriante dall'appropriato è qui (spesso e in linea di principio) *riconoscibile* in maniera chiara ed esplicita.

Restringiamo ora lo sguardo alla sfera *musicale*. Richard Taruskin definisce l'antica contraffattura musicale come segue: «The fitting out of old songs with new texts for new purposes» (Taruskin [2005]: 274). Si ha allora a che fare con un *contrafactum* quando un testo diverso (a volte anche in un'altra lingua) viene cantato su una medesima melodia<sup>5</sup>.

Così intesa, la contraffattura è una pratica diffusa anche nella modernità, in situazioni e ambiti diversi. Molte canzoni popolari sono *contrafacta* di canzoni precedenti. Sono contraffatture, per nominare solo due tra gli innumerevoli esempi possibili, canzoni, di segno politico opposto, come *Bella Ciao* e *Giovinetta*<sup>6</sup>. Abbiamo però anche altre tipologie di contraffattura. La contraffattura può consistere non soltanto nell'assegnazione di un nuovo testo a una vecchia melodia, ma anche nell'adattamento di una struttura armonica preesistente a una nuova melodia. L'esempio paradigmatico dell'impiego di questo tipo di contraffattura nella musica del nostro tempo (considerando il '900 ancora come il nostro tempo) è senza dubbio il jazz.

In ambito jazzistico (in particolare nel *bebop*) una contraffattura è una composizione musicale consistente in una nuova melodia che adopera la struttura armonica di un brano precedente, a volte con alcune sostituzioni accordali. La melodia del tema viene composta *ex novo*. L'armonia viene "presa in prestito" da un'altra composizione. Celebri contraffatture sono *Donna Lee* di Charlie Parker e Miles Davies, *Ornithology* e *She Rote* di Charlie Parker ed *Evidence* di Thelonious Monks. Questi brani adoperano rispettivamente le progressioni accordali degli *standards Back Home Again in Indiana* (di Ballard

<sup>5</sup> Cfr. Taruskin (2005): 635, 130, 179 s.

<sup>6</sup> Cfr. Santini (2007) e De Lisa (2011). La contraffattura non è tuttavia soltanto una tecnica di applicazione di nuovi testi a vecchie melodie. In alcuni casi è stata utilizzata per realizzare nuova musica strumentale. *Cheap Imitation* (1969) di John Cage è il risultato della sistematica sostituzione, determinata aleatoriamente, della melodia della composizione *Socrate* (1919) di Erik Satie e può essere intesa come un caso di contraffattura. Cfr. Fronzi (2012): 354.

MacDonald e James F. Hanley), *How High the Moon* (di Morgan Lewis), *Beyond the Blue Horizon* (di Richard A. Whiting e W. Franke Harling) e *Just You, Just Me* (di Raymond Klages). Il jazz ospita poi un caso interessante di contraffattura ripetuta: lo scheletro armonico della canzone di Gershwin *I Got Rhythm* (amputata delle ultime due battute): questa forma, nota come *Rhythm and Changes* è stata utilizzata come base per la composizione di innumerevoli *standard bebop* (solo a titolo di esempio: *Anthropology*, *Rhythm-a-ning*, *Oleo*, *Salt Peanuts*, *The Theme*, *Good Bait* e *Thriving From a Riff*). Qui non si tratta tanto dell'imitazione di un brano, di cui viene modificata la melodia tematica. Si ha piuttosto a che fare con l'utilizzo di una struttura armonica – spesso con la sostituzione di alcuni accordi – che è adoperata e compresa come un bene artistico comune.

Qual è allora la portata filosofica della contraffattura? Come dicevo all'inizio, credo che tale pratica di appropriazione sia filosoficamente interessante perché può costituire l'occasione per discutere alcuni presupposti di certi orientamenti dell'ontologia della musica. Per afferrare il senso di questa mia tesi è utile riflettere brevemente sull'*ontologia della contraffattura*. La domanda su cui intendo rivolgere l'attenzione sarà allora la seguente: una volta stabilito che la *contrafactio* è, generalmente, un caso di appropriazione, di che specie di appropriazione si tratta? Poiché «*omnis determinatio negatio*», per rispondere a questa domanda comincerò con il chiarire che cosa la contraffattura *non* è.

### 3. *Che cosa non è la contraffattura*

#### a) *Contraffattura vs citazione*

Le contraffatture non sono citazioni, sebbene possano contenere citazioni. Le citazioni sono parti di opere già sussistenti (spesso di motivi), che vengono riprese da/in una nuova opera, al fine di evocare l'opera di partenza. In musica si cita spesso per creare, rendere consapevoli, o ancora sottolineare connessioni. Mediante la citazione ci si riferisce all'autore dell'opera citata o direttamente all'opera citata (o a sue parti). Tra le due opere (quella che cita e quella che viene citata) può esserci affinità musicale. Può anche darsi che l'opera che cita derivi in qualche maniera dall'opera citata. E l'opera che cita può suscitare (o intendere di suscitare) un influsso retroattivo sulla prima. Tuttavia, l'affinità e la derivazione non sono presupposti indispensabili della citazione. Non è necessario che l'opera che cita abbia origine nell'opera citata e/o che l'opera che cita abbia un influsso retroattivo su quella citata (o che voglia averlo, cioè che sia intenzione dell'autore che abbia tale influsso). Spesso la citazione avviene "a distanza", indipenden-

temente dal fatto che si intenda superare questa distanza tra le due opere, per mostrare la (magari soltanto pretesa) continuità di una tradizione, o che al contrario si pretenda di sottolineare l'insuperabile contrasto tra le due opere. In breve, la contraffattura e la citazione si differenziano perché la contraffattura ha necessariamente origine in un'opera precedente di cui è il contraffatto, mentre la citazione non ha necessariamente origine nell'opera che viene citata.

b) *Contraffattura vs falsificazione, plagio e copia*

In italiano «contraffare» significa «falsificare», spacciare un falso per l'originale. Questa etimologia potrebbe far pensare che la contraffattura sia una copia e per la precisione un duplicato. Potrebbe anzi destare il sospetto che, in quanto duplicato, la contraffattura sia un caso di plagio o di falsificazione: un caso, appunto, di *contraffazione*. Può essere allora utile stabilire se questa impressione colga o meno nel segno.

*Contraffattura vs falsificazione (contraffazione)*. Un falso è una «copia di un'opera precedente con l'indicazione (falsa) che si tratti dell'originale»<sup>7</sup>. Se questa definizione è corretta, contraffattura e falso *non* coincidono. Infatti, nel caso della contraffattura non si afferma che ciò di cui ci si appropria sia falsificato. Indipendentemente dal fatto che una composizione musicale possa o piuttosto *non* possa essere falsificata come sostiene Goodman (1968: 112) (Goodman [2003: 101]), una contraffattura non falsifica nulla. L'autore della contraffattura non pretende di spacciare il brano da lui prodotto come brano di qualcun altro. Al contrario, pur nella continuità di un caso riconosciuto di appropriazione, si vuole spesso marcare con chiarezza la differenza tra le due opere: infatti, si intende garantire che la contraffattura è una *nuova* opera. Questo vale anche nel caso in cui la falsificazione non pretenda, intenzionalmente, di essere perfetta, comportando quindi modifiche rispetto all'originale: il punto fondamentale è che nella contraffattura l'originale viene sì ripreso e modificato, ma, al contrario della falsificazione (perfetta o imperfetta che sia), qui nessuno è in linea di principio ingannato, poiché né l'appropriazione né le modifiche apportate rimangono intenzionalmente nascoste.

*Contraffattura vs plagio*. Si potrebbe invece ritenere la contraffattura un caso di plagio. Un plagio è «un'opera fatta da qualcun altro che qualcuno (per es. il proprietario)

<sup>7</sup> Cfr. la Webpage del *Fälschermuseum. Museum of Art Fakes* di Vienna: <http://www.faelschermuseum.com/Pages/Sammlung.htm> (ultimo accesso 13 novembre 2013).

spaccia come fatta da lui»<sup>8</sup>. Non si può non concedere che questo sia un caso difficile. Se un'appropriazione musicale (e quindi anche una contraffattura) abbia come risultato un plagio dipende da quali siano i criteri culturali, e *in primis* giuridici, validi al fine di giudicare un oggetto musicale come plagio. Nella tradizione occidentale la questione è spinosa e assai dibattuta<sup>9</sup>; si possono comunque individuare nella *melodia* e nel *testo* gli elementi che generalmente devono essere considerati per stabilire l'identità di un brano musicale e per decidere se un oggetto musicale sia o meno un plagio. Rispetto alla melodia, quindi – qualora ci siano diritti d'autore da violare (e questo presuppone che nella pratica in questione l'idea stessa di autore abbia senso e validità) –, un brano come *Bella ciao* potrebbe essere considerato il plagio del brano di cui è la contraffattura<sup>10</sup>. Tuttavia, *sic stantibus rebus*, nel caso delle contraffatture jazzistiche, dove l'armonia rimane la stessa, ma la melodia è trasformata, non si ha a che fare con casi di plagio.

*Contraffattura vs copia*. In linea di principio la contraffattura non è pertanto da confondersi con il plagio o la falsificazione. La principale ragione di ciò è che con la contraffattura non abbiamo a che fare con un tipo di *copia*. La contraffattura non offre una copia di un'opera originale. Con la contraffattura piuttosto ci si appropria di alcuni elementi di un'opera per produrre un *nuovo* oggetto, non per riprodurre un oggetto vecchio (magari spacciandolo per nuovo). Infatti, l'autore della contraffattura vuole far valere che la contraffattura è la *sua opera* e non la mera copia (non dichiarata) dell'opera di qualcun altro. D'altronde la contraffattura possiede caratteri specifici, dei quali è responsabile soltanto il suo autore: per es. il tema (*head*) di un *contrafact* bebop distingue il nuovo pezzo dallo *standard* da cui deriva. In alcuni casi, come per esempio nel jazz, la prassi della contraffattura attribuisce la qualifica di autore, e quindi di artista, ai suoi produttori. Questo punto è decisivo per la tesi che intendo qui argomentare e vi ritornerò in seguito.

### c) *Contraffattura vs versione*

Prima di farlo è però utile intraprendere un'ulteriore distinzione. Esistono anche altri oggetti culturali che sono appropriazioni consapevoli, intenzionali ed esplicite di oggetti

<sup>8</sup> Ivi.

<sup>9</sup> Si veda Bertinetto, Gamba, Sisto (2014) e Döhl (2011).

<sup>10</sup> Come ha dimostrato Bernani (1998), *Bella Ciao* non deriva, come si era falsamente ritenuto, da una canzone delle mondine novaresi, che è invece una contraffattura successiva del canto partigiano. L'origine dei *Bella Ciao* va probabilmente ricercata in un più antico canto infantile diffuso nell'Italia Settentrionale.



culturali preesistenti: mi riferisco alle *versioni* (e agli arrangiamenti)<sup>11</sup>. Contraffatture e versioni sono tuttavia due classi diverse di oggetti culturali. Le versioni sono appropriazioni che non comportano necessariamente la produzione di un'opera numericamente distinta da quella di cui sono le versioni. Esse soltanto *possono* diventare nuove opere (quando la versione dell'opera A viene considerata e trattata come un'opera dalla diversa identità, per es. come B). Non è però *necessario* che l'opera subisca alcuna trasformazione ontologica d'identità nelle sue versioni o, il che è lo stesso, che la versione diventi un'opera diversa. L'opera A rimane anzi generalmente la medesima e unica opera A, anche se viene presentata in / attraverso molte versioni diverse. *Twist & Shout* dei Beatles è per esempio una versione della canzone che Phil Medley e Bert Russell scrissero per gli Isle Brothers<sup>12</sup>.

A volte *può* succedere che la versione consegua lo *status* di opera. Le versioni possono avere non soltanto particolari significati musicali, culturali, politici e sociali, ma anche nuovi specifici valori estetici e artistici, magari divergenti dai valori dell'opera originaria. In questi casi è difficile affermare con certezza se l'appropriazione culturale abbia prodotto una versione dell'opera o piuttosto una nuova opera.

Si può allora affermare quanto segue. Una contraffattura è un'appropriazione che ha un qualche effetto sull'opera ovvero sull'oggetto musicale da cui deriva. Tale effetto consiste nel fatto che all'opera preesistente se ne aggiunge una nuova che con la prima ha un rapporto di derivazione. La *contrafatia* è ontologicamente e numericamente diversa da ciò da cui deriva per appropriazione. Prima avevamo *un'opera*, ora ne abbiamo *due*. Nel caso della versione le cose stanno diversamente. La versione, in quanto versione, non produce necessariamente una nuova opera. L'opera rimane per principio numericamente *un'opera*, di cui ora si hanno una o più versioni, allo stesso modo in cui di solito di una medesima opera possono esistere molte diverse esecuzioni. Ciononostante, una versione *può* conseguire lo *status* di opera d'arte, qualora incarni valori estetici e artistici particolarmente significativi e diversi da quelli dell'opera di cui è versione (è probabilmente il caso proprio della beatlesiana *Twist & Shout*). Semplicemente, *considerando esclusivamente il piano ontologico non è possibile stabilire se la versione sia o meno un'opera distinta*. Per capire se la versione sia o meno una nuova opera distinta dobbiamo coinvolgere considerazioni estetiche e artistiche di tipo

<sup>11</sup> Sul concetto di versione musicale cfr. Davies (2011b).

<sup>12</sup> Più esattamente si tratta di una *cover*. Le *cover* sono da considerarsi una specie del genere *versione*.

valutativo. Nel caso della contraffattura, lo ripeto, *sembra* invece evidente già sul piano ontologico che si tratti di un'opera nuova. In altre parole: la definizione della contraffattura contiene analiticamente che la contraffattura sia un'opera distinta dall'opera di partenza da cui deriva. La definizione di versione non ha questa implicazione.

Anche questo modo di affrontare la questione è nondimeno superficiale. Dalla discussione del concetto di "versione" è emerso che l'ontologia a volte non è autonoma. In tema di filosofia dell'arte, non può fornire da sola le risposte che le richiediamo. Che un artefatto culturale sia *soltanto* una versione o ottenga invece la *dignità* di opera non può essere deciso sulla base di ontologie fondamentali, avulse dalle pratiche e dai contesti culturali, volte a stabilire quali sono e quali proprietà hanno gli elementi primi che costituiscono la realtà. Piuttosto, lo si deve stabilire in base a ontologie applicate che, comunque, devono riferirsi all'esperienza estetica che viene fatta fruendo di tale artefatto e alle pratiche artistiche che sostengono tale esperienza. Se le cose fanno così, come possiamo articolare il caso della contraffattura?

#### 4. *La contraffattura: un rompicapo ontologico...*

##### a) *Le contraffatture nella pratica di composizione ed esecuzione*

Consideriamo la pratica culturale tradizionale costituita dalla produzione di composizioni da eseguire in base alle notazioni delle partiture. Le partiture mettono a disposizione dei musicisti le regole, stabilite dal compositore, che devono essere applicate per eseguire l'opera. Le condizioni che l'ontologia deve rispettare sembrano essere perciò chiare, anche nel caso della contraffattura. Qualora l'impalcatura armonica e la sequenza accordale di due composizioni diverse, A e B, sia identica, la *differentia specifica* tra la prima composizione A e la seconda composizione B (la contraffattura) sarà determinata da altri parametri musicali prescritti dal compositore: strumentazione, ritmo, testo, dinamiche, *texture* sonora, e anche melodia – sebbene in alcuni casi anche parti di melodia possano rimanere invariate. In tal modo, se gli interpreti agiscono correttamente in base alle prescrizioni del compositore, questa determinata opera B, configurata dalla e mediante la contraffattura, sarà istanziata dalle *sue proprie* esecuzioni, e non dalle esecuzioni di A, l'opera da cui deriva. Mediante le esecuzioni corrette sarà istanziata proprio l'opera che si intende far ascoltare (B). L'opera B sarà così individuata dalle/nelle sue esecuzioni. In altri termini, tutte le B-esecuzioni si riferiscono in modo non ambiguo proprio a B e si distinguono dall'opera originaria da cui la contraffattura deriva (A). Affinché la performance riesca, dev'essere chiaro percettivamente, e cioè acusticamente, quale determinata opera sia individuata mediante

l'esecuzione. Perciò, se la performance riesce, le esecuzioni di B saranno riconoscibili come esecuzioni di B e come distinte dalle esecuzioni di A.

Questa spiegazione si basa sui classici modelli ontologici del rapporto tra opera ed esecuzione, che (spesso in modo implicito e non dichiarato) presuppongono l'ideale culturale della «fedeltà all'opera» [*Werktreue*]: il nominalismo di Nelson Goodman e lo strutturalismo della teoria della dualità ontologica *type/token*<sup>13</sup>. Questi modelli sono però inadeguati nel caso della contraffattura. Per sapere quale esecuzione è l'esecuzione di quale opera, occorrerebbe disporre di criteri indipendenti per l'identità delle opere A e B e quindi anche della loro reciproca distinzione (l'opera-base e la contraffattura). Potrebbe però non esserci alcun accordo circa quali siano i criteri corretti. Potrebbe darsi che l'autore di A accetti criteri per l'identità dell'opera musicale che renderebbero impossibile l'idea stessa di una contraffattura per A. Se l'autore di B (ma allora si può davvero parlare di "autore"?) avesse compreso e categorizzato più precisamente quest'opera grazie a questi criteri, non sarebbe stato neppure in grado di pervenire all'idea di una contraffattura.

A questo proposito occorre capire esattamente quale sia il problema specifico qui in questione. La mia tesi è che non si tratti anzitutto di un problema di identificazione, e cioè del problema relativo alla selezione delle diverse esecuzioni, che dovrebbe chiarire quale opera sia di volta in volta istanziata nell'esecuzione. Si tratta invece di una domanda più fondamentale: abbiamo qui a che fare *anzitutto* con un problema metafisico e ontologico (relativo a che tipo di enti siano le opere musicali e a come possano esistere tali enti) o con un problema ermeneutico ed estetico, concernente i significati e i valori estetici di una pratica artistica?

Restringendo lo sguardo all'ontologia, non sembra infatti agevole determinare che cosa (o, per parafrasare Goodman, *quando*) sia la contraffattura. Come potremmo altrimenti capire se trasformazioni relativamente minori come pochi cambiamenti melodici bastino a istituire l'identità di una *nuova* opera o comportino invece e soltanto un'alterazione dell'identità della *vecchia* opera – tenendo peraltro conto che nel jazz, così come in altre pratiche musicali (ma certamente *non* nella tradizione classica fondata sulla *Werktreue!*), un pezzo composto in una certa tonalità può essere eseguito in tutte le tonalità senza che lo spostamento di tonalità infici l'identità dell'opera? In tal modo, dato che piccole trasformazioni possono generare nuove opere, mentre trasformazioni

<sup>13</sup> Ho discusso criticamente questi orientamenti dell'ontologia musicale in Bertinetto (2013), cui rinvio anche per le relative informazioni bibliografiche.

più importanti (quale in certe pratiche può essere considerata la trasposizione di tonalità) sembrano non intaccare l'identità dell'opera, sembra entrare in crisi il significato che l'identità dell'opera musicale attraverso le sue esecuzioni dovrebbe avere per tale prassi musicale e per la sua estetica. Se le cose stanno così, l'unica soluzione plausibile sembra essere quella di riconoscere che è la pratica artistica a determinare non soltanto i criteri d'identità delle opere, ma anche la loro rilevanza estetica.

Perciò, nonostante le distinzioni prima enucleate (tra contraffattura da un lato e citazione, falso, plagio, copia e versione dall'altro), nulla di preciso può essere deciso sull'ontologia della contraffattura (e sul suo ruolo nel quadro dell'ontologia della musica in generale) senza aver prima esaminato i significati estetici e artistici di questa pratica culturale<sup>14</sup>. Il problema ignorato dai modelli ontologici radicati nell'ideologia estetica della *Werktreue* è proprio il fatto che essi danno per scontato il presupposto della ripetibilità senza perdita di identità. Tuttavia, sebbene tale presupposto valga per definizione nel caso di entità ontologiche come i *types*, esso è applicabile alle opere musicali soltanto grazie a un contesto culturale/artistico che può non essere accettato e/o rispettato. Al di fuori di esso nulla vieta che l'opera possa essere trasformata dalle sue ripetizioni (esecuzioni, versioni, arrangiamenti, ecc.), ovvero che essa perda la sua rigida identità ontologica; e nulla costringe a ritenere la possibilità che l'opera perda la sua identità (o che la sua identità non sia "rigida", ma storica, ovvero che l'opera possa avere una *Wirkungsgeschichte* che articola la sua identità nella storia, potenzialmente trasformandola)<sup>15</sup> debba essere inteso come un danno estetico: la violazione della

<sup>14</sup> Per questo approccio sono ovviamente debitore a Goehr (1992). *En passant*, neppure la soluzione, proposta da Levinson (1990), secondo cui le opere sarebbero *types*-indicati dal compositore – strutture determinate da un legame storico e intenzionale con chi le ha generate (producendo e rendendo pubblicamente accessibili regole per la loro corretta esecuzione) e con il contesto storico-culturale di produzione/esecuzione – pare funzionare in astratto, cioè qualora si prescindano dal contesto di una determinata prassi estetico-artistica. Levinson cerca di risolvere la questione abbracciando poi un'ontologia pluralista, che accoglie una pluralità di soluzioni ontologiche a seconda delle diverse pratiche: nel rock, per esempio, egli sostiene che le versioni da concerto sono un tipo particolare di opera musicale, così come le versioni da studio (Levinson, comunicazione personale). Senza entrare nel merito dell'ontologia musicale levinsoniana, che pure offre intelligentemente diversi spunti per conciliare estetica e ontologia, ciò non toglie che nel suo modello non venga scalfito il presupposto fondamentale delle ontologie strutturaliste: la ripetibilità senza perdita di identità, che è il *pendant* ontologico dell'ideologia estetica della *Werktreue*.

<sup>15</sup> Per questo concetto cfr. ovviamente Gadamer (1960: 280 ss.) (Gadamer [1990]: 350 ss).

presunta rigida identità dell'opera non è cioè di per sé causa di un fallimento artistico. È quanto sembra accadere con la contraffattura nel jazz.

b) *La contraffattura nella pratica dell'improvvisazione jazz*

La pratica dell'improvvisazione nel jazz rende ancora più gustoso il rompicapo ontologico della contraffattura. Brown (2011) spiega questo rompicapo nel modo seguente: quando si improvvisa su una contraffattura, per es. *Ornithology*, si improvvisa sulla stessa struttura armonica di *How High the Moon*. Ascoltando l'assolo, se non sapessimo per vie indipendenti dalla percezione acustica che si tratta di un'esecuzione di *Ornithology* e non di *How High the Moon*, potremmo credere che l'opera eseguita (anche) mediante improvvisazione sia *How High the Moon* e non *Ornithology*.

Più precisamente, si corre il pericolo che «performances ostensibly of the same work [turn] out to be of different works» (Brown [2011]: 430)<sup>16</sup>. Infatti, quando s'improvvisa (su) *Ornithology* si improvvisa apparentemente anche (su) *How High the Moon*<sup>17</sup>. Poiché la sequenza accordale di entrambi i brani è identica, sembra che si sia autorizzati a dire che l'esecutore che improvvisa stia eseguendo due brani in un colpo solo. L'ascoltatore che paga il biglietto potrebbe dirsi fortunato di ascoltare attraverso una sola performance non soltanto una bensì *due* opere. E qualora esistano innumerevoli contraffatture di una sola opera, come nel caso già ricordato del *Rhythm and Changes*, nello stesso momento si ascolterebbero innumerevoli opere: *I Got Rhythm* di Gershwin e tutte le sue contraffatture (o almeno tutte queste ultime, se si considerano essenziali all'identità dell'opera le due ultime battute di *I Got Rhythm*).

Così, nel caso di esecuzioni in cui un brano è utilizzato come base per l'improvvisazione, sembrerebbe sorgere il seguente problema ontologico: se l'esecuzione mediante improvvisazione deve essere compresa come istanziazione di un'opera, allora avrem-

<sup>16</sup> La situazione specularmente inversa è la seguente: «[...] there exist many jazz performances that differ wildly from each other except that they are of the same song. This song-sorting problem, as one might term it, is how to articulate a criterion of performance-identification that avoids [...] performances of ostensibly different works turning out to be of the same work [...]» (Brown [2011]: 430). Sulla questione mi sono soffermato in Bertinetto (2012a): 115 ss.

<sup>17</sup> Per accertarsi della verità di questa asserzione si faccia la semplice esperienza di sovrapporre due assoli di Parker sui due brani (che egli esegue tra l'altro nella stessa tonalità e in certe occasioni a una velocità moto simile): si capirà come l'assolo di *Ornithology* possa essere usato perfettamente come assolo di *How High the Moon* e viceversa.

mo il caso di una performance che istanzia *contemporaneamente* diverse opere, la composizione A e la composizione B.

Dal punto di vista dell'ontologia fondamentale ciò non comporta alcun problema, perché una stessa entità può essere il *token* di *types* numericamente diversi (così come la lettera A è un *token* della lettera "a", ma anche della lettera maiuscola "A", e ancora di "una qualsiasi lettera dell'alfabeto"<sup>18</sup>). Tuttavia, in riferimento all'ontologia dell'arte, il paradosso che stiamo esaminando pare condurre a conseguenze fatali per la tesi secondo cui è l'ontologia a rendere ragione delle pratiche estetiche e artistiche, e non piuttosto il contrario. Vediamo come e perché.

Sostenitori del platonismo musicale radicale come Kivy e Dodd abbracciano anche il cosiddetto *sonicismo*, la teoria empirista – assai discutibile e discussa –, secondo cui soltanto le qualità acustiche determinano l'istanziamento dell'opera nella performance (Dodd [2007]: 201). Ne risulta che se due esecuzioni sono percettivamente indiscernibili all'ascolto, si tratta di esecuzioni della stessa opera, che hanno perciò anche identiche qualità estetiche. Una conseguenza di questa tesi è che non si può sapere che cosa esattamente sia eseguito nel caso dell'improvvisazione su una contraffattura. In tal modo sfuma la possibilità di capire se e in che misura l'esecuzione tramite improvvisazione sia riuscita o fallita. Infatti, è facilmente sostenibile che, qualora non fossimo in grado di riconoscere ciò che ascoltiamo (cioè, di individuare l'opera attraverso la performance ascoltata), non saremmo in grado di apprezzare e valutare correttamente la musica. Per comprendere, apprezzare e giudicare correttamente l'esecuzione – sono proprio i fautori del primato dell'ontologia a ricordarcelo – occorre sapere *che cosa* viene eseguito. In questo caso però o si sostiene che l'opera A e la sua contraffattura B siano la stessa opera – e così facendo la pratica della contraffattura non viene rispettata – o non si sa più che cosa di preciso sia eseguito.

Tuttavia questo ragionamento trascura un particolare di non poco conto. Non è detto che si debba accogliere il *sonicismo*, ovvero che l'informazione sull'identità di che cosa sia eseguito debba essere guadagnata soltanto mediante la percezione (cfr. per es. Pouivet [2010]: 58, 84). La considerazione del contesto artistico-culturale di riferimento

<sup>18</sup> Cfr. Celestino Fernandez (2012): 80: «The idea is that in the same way that 'A' is a token of the letter-type 'a' but also of the capital-letter-type, italic-letter-type and bold-letter-type, or even of the more specific capital-italic-bold-'a'-letter-type; the token of the common currency name of David Kaplan, 'David', is a token of different types: the generic-name-'David'-type, the common-currency-name-of-David-Kaplan-'David'-type, the name-starting-with-a-'D'- type, or even the English-proper name-'David'-type». Celestino Fernandez fa qui riferimento a Kaplan (1990).

può aiutare, attraverso l'applicazione di significati e regole condivise, a chiarire quale sia il *type* istanziato dal *token* (allo stesso modo in cui se stiamo parlando in italiano «ape» indica un tipo di insetto, mentre se stiamo parlando in inglese «ape» indica un tipo di primate)<sup>19</sup>. Insomma, possiamo affidarci al *contestualismo*, ritenendo che la considerazione del contesto storico-culturale sia necessaria a determinare l'identità dell'"oggetto" che stiamo ascoltando: ovvero, se stiamo ascoltando una contraffattura o l'opera su cui si basa.

Il paradosso dell'improvvisazione su contraffattura comincia così ad assomigliare molto al celebre «paradosso degli indiscernibili» su cui Arthur Danto ha costruito la sua fortuna come filosofo dell'arte. Non soltanto esistono opere d'arte che percettivamente non si distinguono da oggetti comuni (per es. l'opera *In Advance of the Broken Arm* di Marcel Duchamp non è percettivamente distinguibile da un'ordinaria pala), ma alcune opere d'arte non sono percettivamente distinguibili da altre opere d'arte, eppure sono opere d'arte *toto coelo* diverse. In proposito si può ricordare il celebre esempio, offerto dallo stesso Danto nella *Trasformazione del banale*, dei quadri, tutti rossi, che per quanto indistinguibili alla percezione di un "occhio innocente" sono riconosciuti come opere d'arte diverse da un occhio consapevole dei diversi significati che l'autore e i contesti culturali assegnano ai dipinti rossi percettivamente indiscernibili<sup>20</sup>.

A essere precisi, tuttavia, il confronto con il paradosso degli indiscernibili funziona soltanto fino a un certo punto<sup>21</sup>. Nel caso dell'improvvisazione su contraffattura non

<sup>19</sup> Devo queste considerazioni a suggerimenti di Enrico Terrone e Alessandro Arbo.

<sup>20</sup> Cfr. Danto (1981): 1 s. (Danto [2008]: 3 s.). Si può ancora menzionare il racconto *Pierre Menard autore del Chisciotte*, in cui Borges immagina che nel Novecento Pierre Menard riscriva il capolavoro di Cervantes (cfr. Borges [1944]: 49-68; (Borges [1995]: 22-29)). Il lavoro di Menard mette capo a un'opera diversa, per significato e contenuto, dall'opera cervantina, per quanto si tratti di opere percettivamente identiche. Cfr. Danto (1981): 33 ss. (Danto [2008]: 4 ss.); Levinson (2011): 126 e Terrone (2011): 108.

<sup>21</sup> Gracyk (2013a) ha recentemente sostenuto, in polemica con Danto, che in musica la distinzione tra fatti sonori indiscernibili, l'uno musicale e l'altro no (oppure entrambi musicali, ma con significati diversi) non comporta il riferimento riflessivo a una teoria dell'arte con la "A" maiuscola. In queste mie riflessioni questa considerazione è ininfluente. Infatti, non mi interessa tanto la trasfigurazione di un oggetto comune in opera musicale (o in opera d'arte), ma la differenza di significato tra oggetti musicali percettivamente (per molti aspetti) indistinguibili. In ogni caso, il concetto di musica come arte dei suoni da me presupposto in questo articolo abbraccia entrambe, musica d'arte e musica d'intrattenimento, musica che si riferisce intenzionalmente o meno al concetto di arte e musica che non presuppone tale concetto (cfr. Bertinetto [2012b]: 17-48).

abbiamo *alcuni token* percettivamente identici, e per questo indiscernibili, che istanziano *types* diversi, ma è un *unico token* (la performance improvvisata) a istanziare *types* diversi (l'opera originale e le sue contraffatture). Inoltre, anche sorvolando sullo scarto tra i due paradossi, quello di Danto e quello in questione qui<sup>22</sup>, la soluzione del paradosso dell'improvvisazione su contraffattura proposta dal contestualismo, ovvero la considerazione del contesto culturale e delle intenzioni dell'autore, non pare efficace per dirimere la questione se l'improvvisazione istanzi la contraffazione e l'opera originaria o soltanto la prima. Una simile soluzione salva soltanto le *apparenze*, ovvero: mostra soltanto i notevoli limiti del sonicismo. In realtà, il problema che anche il contestualismo lascia irrisolto è che questo particolare caso di istanziazione di *types* diversi in un *unico token* (la performance mediante improvvisazione) contraddice il compito cui l'ontologia *type/token* dovrebbe assolvere nella sua applicazione a *questa* particolare pratica musicale.

Infatti, per la concezione classica di opera musicale vale quanto segue. L'opera A esiste come entità individuale ed esiste come indipendente dalle sue esecuzioni. La relazione di indipendenza non è però reciproca: le esecuzioni e le versioni di A esistono unicamente come esecuzioni dell'opera A e soltanto come esecuzioni dell'opera A. Esse individuano l'opera A e tutte le esecuzioni che individuano l'opera A sono esecuzioni-di-A e non esecuzioni-di-B, -di-C, ecc. In altre parole, mediante la sua corretta esecuzione l'opera A è riconosciuta come opera distinta (numericamente) da B, C, ecc. Infatti – e ciò vale sia per il platonismo sia per l'ontologia contestualista – l'opera può e deve essere ripetuta attraverso le sue esecuzioni senza perdita d'identità e senza essere moltiplicata. Invece, nel caso dell'improvvisazione su contraffattura non esiste una rigida connessione uno-a-uno tra l'opera e le *sue* esecuzioni e tra le esecuzioni e la *loro* opera: lo stesso evento musicale (ovvero la stessa performance) può essere l'esecuzione di opere diverse. Sciogliendosi la rigidità normativa biunivoca del legame tra opera ed esecuzione, viene meno anche l'applicabilità del modello *type/token* a questa pratica musicale<sup>23</sup>, perché il modello *type/token* serve a spiegare in termini ontologici un

<sup>22</sup> Lo scarto è generato dalle differenze – queste sì: ontologico-fattuali – tra pratiche artistiche diverse. Nell'improvvisazione performativa processo e prodotto (in larga parte) coincidono. Invece nelle arti figurative il prodotto (il quadro) non coincide con il processo (il dipingere): normalmente, anzi, per percepire il prodotto dobbiamo aspettare che il processo sia concluso. Cfr. Bertinetto 2014b.

<sup>23</sup> Non è questo l'unico caso in cui questo modello non funziona. Anche nella musica aleatoria viene a mancare una relazione rigidamente biunivoca tra l'opera e le sue esecuzioni, dal momen-



presupposto che qui è messo in discussione: la ripetibilità dell'opera nelle sue esecuzioni senza perdita o trasformazione d'identità.

Ciò mi porta ad affermare che, per quanto sia banalmente vero che conoscere le determinazioni ontologiche di che cosa si sta ascoltando è condizione della corretta valutazione dell'evento musicale, è anche vero che tale conoscenza richiede (e non: fonda) la comprensione di quale sia la pratica in gioco e di quale siano le sue caratteristiche estetiche. L'articolazione di una determinata pratica estetica mobilita concezioni ontologiche che possono risultare inadeguate se la pratica si modifica o se viene presa in considerazione una pratica differente. Presupposti ontologici ovvi in certe pratiche musicali, in altre possono essere completamente fuori luogo. Precisamente la ripetibilità dell'opera senza perdita d'identità è il presupposto delle ontologie della dualità *type/token* (ma anche della proposta nominalistica di Goodman, che ha un taglio ontologico diametralmente opposto al platonismo). Anche in quelle riformulazioni del platonismo musicale che adottano la distinzione tra proprietà essenziali e proprietà normative (mi riferisco alle tesi di Wolterstorff [1975] e Dodd [2007]), nelle ontologie a struttura *type/token* – platoniste e contestualiste – l'identità dell'opera oltre le sue esecuzioni è spesso assunta come un fatto "naturale" che l'ontologia della musica *deve* rispettare. Questo è l'errore. Infatti, si tratta di un portato *culturale* che non è presente in tutte le pratiche musicali, ma soltanto in alcune (certo assai importanti) tradizioni. Quindi non può essere semplicemente accolto come un dato di fatto ontologico che la pratica dell'esecuzione di opere musicali deve sempre e per forza rispettare. Quando a importare è anzitutto la *performance*, il momento vivo e irripetibile dell'esecuzione, la fedeltà all'opera può passare in secondo piano, senza che questo abbia ricadute negative sulla qualità artistica della musica.

Ad esempio, com'è stato mostrato da Bartel (2011), le qualità artistiche della performance dell'inno nazionale americano offerta da Jimi Hendrix a Woodstock (agosto 1969) non possono essere capite e apprezzate in modo soddisfacente qualora si giudichi questa interpretazione alla luce del modo in cui essa dovrebbe istanziare l'opera restandovi fedele senza intaccarne l'identità come *type*. Il caso è interessante, anche perché *The Star-Spangled Banner* è la contraffattura della precedente canzone inglese

to che può accadere che l'opera A non possa più essere distinta acusticamente da altre opere. Ulteriori condizioni (contestuali) devono essere soddisfatte affinché l'opera sia eseguita correttamente, ovvero affinché le esecuzioni corrette di A siano percepite come esecuzioni corrette di A e non di B.

*To Anacreon in Heaven* (cfr. Gracyk [2013b]: 26-28). Così, il fatto che Hendrix stia eseguendo l'inno americano – e non la canzone inglese su cui si basa – è senz'altro determinato dalle intenzioni del performer e dal contesto performativo. La chitarra di Hendrix, infatti, non pronuncia le parole dell'inno, ma con la sua musica rappresenta per es. il verso della canzone «Bombs bursting in the air», alludendo però non al bombardamento britannico di Fort McHenry (1814), bensì alla guerra del Vietnam allora in corso; inoltre interpola l'inno americano con la frase iniziale di una melodia militare, evidentemente aspettandosi di essere compreso dal pubblico antimilitarista di Woodstock. Si può allora dire che Hendrix abbia eseguito correttamente l'inno americano? Theodor Gracyk sostiene che la performance di Hendrix istanzia il «significato semantico» dell'opera, aggiungendovi un «significato pragmatico» (Gracyk [2013b]: 28):

The song composed in 1814 is a structure-for-use, not a structure-in-use, and there is not reason to suppose that later tokens cannot have pragmatic meanings beyond those anticipated by the artist who indicated the type and thus fixed the semantic conventions that were to be relevant to its subsequent use. [...] Hendrix's performance stands to the song as an utterance of a sentence stands to that sentence. Hence, he could exploit the cultural context of 1969 in order to generate pragmatic implications that are not part of the musical work.

Questa tesi si basa su un erroneo modello statico di linguaggio, che può essere applicato ai processi artistici e culturali soltanto in virtù di un (falso) pregiudizio ontologico. Non posso qui argomentare il mio pensiero nei dettagli, ma mi domando: perché mai quello che Gracyk chiama il «significato pragmatico» non può incidere sul «significato semantico», trasformandolo, e trasformando così l'opera? L'idea che il significato pragmatico (in altri termini: ciò che il performer fa con la sua esecuzione) sia ininfluenza sul significato semantico – e che quindi, questa in soldoni la conclusione di Gracyk, Hendrix esegua correttamente l'opera, istanziandola senza alterarne l'identità, ma con un "di più performativo" – vuole salvare la capra della *Werktreue* e i cavoli della libertà creativa del performer; ma l'ideale della *Werktreue* e i canoni performativi da esso regolati, pur consentendo margini per l'interpretazione, sono incompatibili con una siffatta creatività del performer. Sostenere, come fa Gracyk, che le intenzioni dell'autore riguardo alla performance non contribuiscano a determinare l'opera, che resta pragmaticamente indeterminata (cfr. Gracyk [2013b]: 29), è una mossa *ad hoc*, evidentemente volta a salvare un pregiudizio ontologico qui insalvabile. Se un'orchestra trattasse la *Quinta* di Beethoven in modo simile alla maniera in cui Hendrix sconvolge l'inno americano, non starebbe eseguendo (meno che mai correttamente) la *Quinta* di Beethoven

(per lo meno nel contesto della tradizione normativa della “musica classica”). Si tratterebbe di un’ esecuzione artisticamente fallimentare.

Nella prospettiva dell’ideale della *Werktreue*, su cui si basa la dualità ontologica *type/token*, l’ esecuzione hendrixiana è quindi sicuramente un insuccesso. Cercare di risolvere il problema accostando a un significato semantico un significato pragmatico influente sul primo sposta soltanto il problema, ma non lo risolve. A parte il fatto che, a meno di adottare un irrealistico modello logicistico di linguaggio, l’ influenza degli usi linguistici sul significato delle parole sembra essere un’ ovvietà (e non è qui neppure il caso di scomodare il “secondo” Wittgenstein), è proprio la dualità ontologica *type/token* a mostrare la sua inefficacia al di là del contesto della *Werktreue* per cui è stata pensata. Infatti, a chiarire il valore artistico della performance di Hendrix basta la comprensione del modo in cui Hendrix presenta l’ inno americano per inviare un messaggio ai suoi ascoltatori, un messaggio che ovviamente non è presente in quel brano. Hendrix non vuole eseguire correttamente l’ inno americano mediante un’ esecuzione-*token* che lo manifesta senza inficiare l’ identità dell’ opera-*type*. La performance di Hendrix è valutabile in base a considerazioni performative, estetiche e musicali che non hanno alcun bisogno della dualità *type/token*, che può essere semmai adottata per spiegare una condizione (la ripetibilità senza perdita o trasformazione di identità) che qui, in una performance che esegue l’ inno americano e al contempo lo distorce, trasforma e interpola, è intenzionalmente tradita. La pratica dell’ improvvisazione su contraffattura produce un effetto simile: mostra che l’ identità dell’ opera e la correttezza delle sue istanziazioni non svolgono qui la funzione estetica che esse hanno nelle ontologie *type/token*<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Si potrebbe sostenere che la performance di Hendrix istanzia una versione dell’ inno americano ed è fedele a tale versione. In tal modo si ripristinerebbe la possibilità di comprendere esteticamente questo evento musicale alla luce della *Werktreue* (l’ esecuzione è *token* del *type*-versione). Pur concedendo che si possa intendere la performance come risultato di un’ interpretazione che produce una versione dell’ inno (quel tipo di interpretazione che Levinson (1993) chiama «critical interpretation» per differenziarla dalla «performative interpretation»), il rischio di tale mossa è però quello di moltiplicare *ad libitum* le entità ontologiche (introducendo oltre ai *types* e ai *token* anche *megatypes* e magari *mega-megatypes*...; sulla nozione di «megatype» cfr. Margolis [1980]), semplicemente rinviando la soluzione del problema estetico qui in gioco. Ammettendo che la performance sia fedele alla versione, qualcuno dovrà infatti pure dirci che cosa giustifica esteticamente la versione hendrixiana che così tanto si scosta per le sue qualità estetico-artistiche dall’ inno americano. E se non è – come non è – nella fedeltà all’ opera che va ricercato almeno uno dei criteri della riuscita di questa versione, allora la *Werktreue* anche in

Ecco perché la tesi del primato dell'ontologia sull'estetica non è difendibile. Non è difendibile né sul piano dell'ontologia *per se*, ovvero sul piano della costruzione di concetti ontologici (concetti come quello di «opera musicale») per una determinata pratica culturale, né su quello della relazione ermeneutica tra ontologia ed estetica, cioè sul piano della relazione tra i concetti ontologici costruiti e l'esperienza estetica della pratica in cui essi assumono senso.

5. ... e la sua soluzione ermeneutica/estetica

Circa la parte strettamente ontologica del problema si può dire questo: nel caso della contraffattura l'identità dell'opera è individuata non dalle strutture armoniche e in particolare dal tessuto accordale, bensì da altri elementi. Le diverse melodie del tema caratterizzano opere musicali differenti. L'opera originaria viene "adattata" a nuove situazioni e alle esigenze dell'improvvisazione. Così, la "nuova" opera è uno specifico "stadio" della vecchia opera, in una pratica diversa. La contraffattura mostra lo sviluppo storico dell'opera attraverso condizioni performative modificate e regolate da una diversa normatività estetica.

Si potrebbe tuttavia anche pensare che temi diversi provochino e ispirino improvvisazioni di tipo diverso (o che almeno lo possano fare): qualora per es. il solista cominci il suo assolo con un commento musicale sulla particolare melodia del nuovo tema, l'esecuzione mediante improvvisazione di una contraffattura sembrerebbe non coincidere con l'esecuzione mediante improvvisazione del brano da cui deriva<sup>25</sup>. Il performer può però anche decidere di omettere il tema: può cominciare con la variazione improvvisata del tema o semplicemente con un'improvvisazione priva di collegamento con il tema del brano. In questo caso sarebbe marcata nuovamente la continuità piuttosto che la differenza tra il brano di partenza e la contraffattura.

La mia tesi è pertanto anzitutto che se l'esecuzione istanzi una, due o *n*-opere dipende da fattori che hanno natura culturale, artistica, ed estetica. Non è una questione risolvibile a livello di ontologia fondamentale, e cioè identificando l'indagine sugli oggetti e sui fatti musicali con l'analisi circa il tipo di entità che sono le opere d'arte

questo caso è fuori luogo. Tanto vale quindi trascurare le complicazioni introdotte dalla nozione di versione e attenerci all'idea che quella di Hendrix sia una *performance*.

<sup>25</sup> Come ho osservato (in Bertinetto [2012a]: 117), questo vale «even though improvisers can intentionally confound listeners, for example by quoting the melody of 'Indiana' while playing 'Donna Lee': after all 'Indiana' was a very important source of inspiration for 'Donna Lee' and to remind the listener of this during the performance of 'Donna' might be appropriate».

(*universali astratti, particolari concreti, "continuants", ecc.*). Chi sostiene il contrario riduce le caratteristiche e la varietà dei fatti musicali alle proprietà dell'entità ontologica utilizzata. Come ho già osservato, a tale riduzione è costretto chi, per difendere la coerenza del suo modello platonista, deve negare che le opere siano create (cfr. Kivy [1983] e [2002]; Dodd [2007]). Per difendere la validità di un modello ontologico assunto come valido (in base a presupposti dati per scontati, ma funzionanti soltanto in riferimento a certe pratiche), si cerca di piegare le pratiche all'ontologia decidendo arbitrariamente quali siano le proprietà ontologiche essenziali di un'opera musicale. Infatti, nulla, se non la difesa di un apparato ontologico assunto come valido a priori, giustifica per es. la scelta di attribuire alle opere musicali la ripetibilità senza perdita d'identità, ma non la proprietà di essere costruite (bensì soltanto scoperte) dai loro autori.

La validità di modelli ontologici come quello della dualità *type/token* per la spiegazione delle proprietà di oggetti e fatti musicali dipende dalla dimensione estetica e culturale del fenomeno in questione. Collocato in un contesto diverso, dove valgono norme diverse, un dato oggetto culturale, come può essere un'opera musicale, non è lo stesso oggetto culturale e può acquisire proprietà ontologiche diverse. Una tesi più plausibile – anche per il caso dell'improvvisazione su contraffattura – sembra essere allora questa: l'estetica dipende non dall'*ontologia fondamentale*, ma dall'*ontologia applicata*, che cerca di chiarire i presupposti dei nostri modi di rappresentarci le diverse pratiche tenendo conto dei diversi contesti di applicazione dell'apparato ontologico (cfr. per es. Pouivet [2010]: 18-20, 87; Meskin [2002]: 31-46)<sup>26</sup>.

Tuttavia, anche in questo caso mi sento di difendere il primato della prassi artistica ed estetica sull'ontologia. Infatti, gli asserti dell'ontologia applicata a una pratica artistica funzionano in quanto si riconoscono debitorie della pre-comprensione del modo (e del mondo) in cui quella pratica funziona. Il fatto che l'ontologia applicata possa spiegare quali siano le proprietà degli oggetti artistici non implica che essa sia il presupposto indipendente dell'estetica, ovvero che la determinazione delle proprietà degli oggetti artistici sia un'operazione descrittiva, indipendente da considerazioni valutative connesse a una certa tradizione socio-artistica. Se è vero che per valutare correttamente un fatto estetico dobbiamo sapere che cos'è, è altresì vero che le qualità ontologiche di quel fatto sono anche il prodotto di determinazioni valutative articolate

<sup>26</sup> Ringrazio Alessandro Arbo per avermi sollecitato a chiarire questo punto.

da/in una pratica. L'ontologia valida nell'ambito delle pratiche umane è quella consapevole che il suo corretto applicarsi alle pratiche che deve spiegare dipende dalla comprensione preliminare dei valori estetici e culturali in esse articolati. Le pratiche determinano quali proprietà contino come artistiche; per es. fanno comprendere quali qualità espressive sono veicolate dalle trasformazioni di un medium. Più in generale, le pratiche contribuiscono a determinare se qualcosa sia un'opera d'arte e come questa venga riconosciuta, descritta, in una parola: individuata (cfr. Moore [2012]: 289)<sup>27</sup>.

Torniamo quindi al filo principale del nostro discorso. In una pratica che non consenta di improvvisare sul tema, o a partire dal tema, o che vieti l'alterazione del tema, l'esecuzione che comporti una tale improvvisazione o una tale variazione (come nel caso della performance di Hendrix) non è esecuzione (corretta) di quell'opera e il suo esito è inevitabilmente un fallimento artistico. In una pratica in cui la performance conta di più dell'opera, la corretta istanziazione dell'opera da parte della performance può essere secondaria: la valutazione della performance può cioè prescindere dalla capacità o dalla volontà dell'esecutore di istanziare (correttamente) l'opera (il che ovviamente non vale nel regime della *Werktreue*).

Il rompicapo ontologico dell'improvvisazione su contraffattura può essere risolto se sono noti quali siano gli elementi da cui è possibile evincere i criteri per distinguere tra diverse opere e diverse esecuzioni dell'opera. Ciò significa che, andando oltre la dimensione puramente acustica e coinvolgendo elementi quali per es. l'intenzionalità dell'autore e il contesto performativo, si può dire se stiamo ascoltando *How High the Moon* o *Ornithology*. Rispondere al problema posto dai contraffatti jazzistici soltanto dal

<sup>27</sup> Ciò non comporta necessariamente una tesi *nichilista* rispetto all'esistenza delle opere musicali, così come di altri artefatti culturali, come sembra ritenere Pouivet (2010): 94 ss. Mi sembra invece che attribuire, come fa Pouivet, una «quasi-natura» agli artefatti culturali sia un escamotage per nascondere la differenza *ontologica* tra enti naturali (indipendenti dalle nostre pratiche) ed enti culturali e storici (dipendenti dalle nostre pratiche). Se poi si sostiene che la «quasi-natura» delle opere d'arte è determinata da un «funzionamento estetico» (Pouivet [2010]): 144-146; cfr. anche Pouivet [2014]), senza chiarire che cosa ciò significhi e come avvenga questa determinazione, allora anche l'affermazione del primato dell'ontologia applicata sulle pratiche cui dev'essere applicata sembra finalizzata alla difesa della tesi che non possiamo affermare che qualcosa è un'opera d'arte o un'opera musicale se non affermiamo anche l'indipendenza della natura (non più *quasi-natura*!) delle opere d'arte dalle nostre pratiche (Pouivet [2010]: 151), salvo poi sostenere che la dipendenza da determinate pratiche è parte delle condizioni dell'identità ontologica delle opere (Pouivet [2010]: 197-209). In questa situazione, che mi sembra un po' confusa, le tesi di Thomasson (2005), fortemente avversate da Pouivet, conservano a mio avviso la loro plausibilità.

punto di vista ontologico non è però una soluzione soddisfacente. Infatti, su questo piano non può essere guadagnata la conoscenza degli elementi rilevanti per individuare un dato evento o fatto musicale. Per sapere per es. se il titolo di un brano o il suo tema iniziale siano condizioni sufficienti e/o necessarie dell'identità dell'opera musicale, in altre parole: per sapere se tali elementi ci consentono di classificare un'esecuzione mediante improvvisazione come esecuzione dell'opera A piuttosto che dell'opera B e soprattutto per capire se e come possa interessare sapere se l'esecuzione istanzia un'opera e quale, occorre indagare più precisamente la relazione tra ontologia ed estetica. Perciò occorre prendere in considerazione la specifica pratica musicale in cui contraffatti di questo tipo assumono senso. Questo è a sua volta un compito anzitutto estetico-ermeneutico (nel senso ampio chiarito all'inizio) e non ontologico-metafisico: la descrizione dei fatti musicali articolata in base all'individuazione dei mezzi e dei supporti tecnici, dei contesti culturali e magari anche di categorie ontologiche fondamentali, deve tener presente la dimensione valutativa connessa al funzionamento della pratica.

Così, per rispondere alla questione dello statuto ontologico delle contraffatture deve essere stato inteso il senso di una pratica in cui le contraffatture sorgono e sono accettate. Soltanto così si può comprendere se un titolo sia condizione sufficiente e/o necessaria per distinguere ontologicamente due composizioni e se una determinata melodia basti a suggerire una specifica improvvisazione<sup>28</sup>.

Come funziona dunque la pratica in cui diventa comprensibile, accettabile e apprezzabile l'improvvisazione sulla contraffattura? *Wikipedia* non è sempre una fonte scientificamente affidabile, ma la voce *Contrafact* mi sembra ben costruita. Ne cito uno stralcio<sup>29</sup>:

As a compositional device, it [the contrafact] was of particular importance in the 1940s development of bop, since it allowed jazz musicians to create new pieces for performance and recording on which they could immediately improvise, without having to seek permission or pay publisher fees for copyrighted materials (while melodies can be copyrighted, the earlying harmonic structure cannot be).

Si tratta di una verità fattuale. Per es. l'80% delle esecuzioni registrate di Charlie Parker si appoggiano sulla struttura del *Blues* e sulle armonie *Rhythm & Changes*. Come scrive in proposito il musicologo Vincenzo Caporaletti (Caporaletti [2005]: 308), «Parker,

<sup>28</sup> Analogamente, soltanto così si può stabilire se il Pierre Menard di Borges sia l'autore di un originale *Don Chisciotte* novecentesco o semplicemente un plagiatore.

<sup>29</sup> <http://en.wikipedia.org/wiki/Contrafact>. Ultimo accesso 13 novembre 2013.

di fatto, ha improvvisato per anni sulle stesse strutture armoniche, cui aggiungeva un nuovo tema più spesso ai fini della percezioni di diritti d'autore che per una consapevole esigenza formale».

La comprensione della situazione realmente in vigore nella pratica artistica del *bebop* ci consente finalmente di chiarificare il problema centrale del caso qui in questione. La prassi artistica qui sviluppata si appoggia contemporaneamente a due modelli categoriali orientati a ideali estetici diversi, i quali – per lo meno dalla prospettiva di uno dei due ideali (quello culturalmente dominante) – sono organizzati mediante costrutti ontologici contrapposti e incompatibili: il modello (articolabile – seppur con il rischio sopra evidenziato di *revisionismo* – mediante la distinzione *type/token*) della musica composta, pre-iscritta, identificabile, ripetibile e pagata mediante *royalties* e il modello (incompatibile con la distinzione *type/token*) dell'improvvisazione. Nella prassi del jazz la relazione tra opera ed esecuzione agisce cioè in modo diverso da quanto accade nel regime dell'ideale della *Werktreue*. Qui le improvvisazioni non fungono tanto da instanziazione di opere (com'è spesso ancora nel caso della *Neue Musik*). Nel jazz le opere vengono (di solito) piuttosto adoperate come basi (o “trampolini”) per l'improvvisazione: sono *ingredienti* delle performance che, di per sé, sono eventi singoli, irripetibili, unici, e come tali vanno valutati (cfr. Bertinetto [2012a]: 117-120).

Ciò comporta in linea di principio non soltanto la possibilità di fatto, ma anche la legittimità di diritto della trasformazione e della moltiplicazione dell'opera, e cioè del brano eseguito mediante improvvisazione. Contrariamente a quanto accade nel regime dell'ideale della *Werktreue*, tali trasformazioni e moltiplicazioni sono comuni nel jazz<sup>30</sup>.

Con ciò non intendo sostenere che nella prassi jazzistica le opere non svolgano alcun ruolo, come argomenta invece Kania (2011). Insistere, com'è qui giusto fare, sul “peso” dell'improvvisazione, in virtù del modo in cui questa prassi è vissuta dai suoi protagonisti, comporta tuttavia una più forte accentuazione del momento performativo,

<sup>30</sup> In proposito si potrebbe chiarire la contraffattura mediante l'idea proposta da Born (2005) di una «creatività distribuita», nel quadro di un'estetica dell'incontro reciproco e della negoziazione (con la quale Born spiega pratiche quali il *mashup*, ovvero la costruzione di “nuovi” brani mediante la combinazione per es. tra la traccia strumentale di una canzone e la voce di un'altra canzone; cfr. *l'introduzione* a Bertinetto, Gamba, Sisto [2014]). La contraffattura corrisponde perfettamente all'idea dell'opera musicale come «distributed object», cioè come artefatto «[spatially and temporally] distributed across and configured by the relations between its several [cultural and social] mediations» (Born [2005]: 9). Ringrazio Michela Garda per avermi segnalato l'articolo di Georgina Born. Si veda anche Garda (2014).



che in rapporto alla composizione svolge qui il ruolo dominante<sup>31</sup>. La composizione non funziona qui come origine (e men che meno come scoperta) di un'opera strutturalmente immodificabile che può e deve regolare, e quindi vincolare, le effettive situazioni performative in virtù di un suo primato ontologico. Le composizioni sono qui pensate e adoperate piuttosto come "ricette" che, per rimanere nella metafora, possono essere trasformate anche durante la pratica concreta del cucinare, cui spetta un effettivo primato. Per venire incontro alle esigenze del momento performativo, tali "ricette" vengono adeguate alle specifiche situazioni mediante la combinazione con altre ricette o semplicemente mediante un qualche tipo di trasformazione e sostituzione negli "ingredienti" e nel modo in cui questi vengono combinati. Si tratta di un tipo speciale di "ricetta" che può essere considerato anch'esso come "ingrediente" della performance (cfr. Bertinetto [2012a]). Così, mentre si improvvisa su una contraffattura come *Ornithology*, si usano anche elementi della "ricetta" di *How High the Moon*, che agiscono come "ingredienti" delle qualità estetiche e artistiche di *Ornithology*; e *Ornithology*, in quanto contraffattura, è comunque una composizione con caratteri specifici, che agisce a sua volta come "ingrediente" particolare per le sue esecuzioni.

L'opera di partenza (su cui si basa la contraffattura) viene perciò modificata dalla prassi performativa in cui l'accettazione della pratica della contraffattura comporta l'insorgere di modelli per la categorizzazione degli oggetti dell'esperienza musicale differenti da quelli in vigore in regime di *Werktreue*. Che cosa siano oggetti come le opere musicali e quali proprietà abbiano dipende insomma da modelli categoriali di tipo culturale che si trasformano storicamente<sup>32</sup>. Ciò è mostrato esemplarmente dalla storia della già ricordata composizione di Gershwin *I Got Rhythm*. Lo statuto ontologico di *I Got Rhythm* si è sviluppato e trasformato: da *Popsong* diventa *Jazzstandard* e nuovamente, grazie alla pratica della contraffattura, diventa *veicolo per l'improvvisazione*. Com'è stato osservato, ciò significa che «the "same" song gradually became a different song as the conceptual performance model changed» (Zbikowsky [2002]: 217). Qualcosa di simile accade con *How High the Moon* e *Ornithology* (e con innumerevoli altri casi in cui una contraffattura si appropria di un brano preesistente): se si abbia a che fare con una o

<sup>31</sup> Cfr. Bertinetto (2012a) e Bertinetto (2014a) per la normatività dell'improvvisazione e le sue conseguenze per il concetto di opera.

<sup>32</sup> Cfr. Zbikowsky (2002): 242: «The conceptual models around which we organize our categories of music are also the means by which we negotiate or resist cultural change, guide performance, and engage in complex patterns of musical discourse. They are, quite simply, the stuff of musical ontology».

due opere, cioè se *Ornithology* e *How High the Moon* siano la stessa opera o due opere diverse, dipende da come vengono “adoperate” artisticamente e da come vengono recepite esteticamente (naturalmente ciò si applica molto bene anche al rapporto tra la performance di Hendrix e l’inno americano).

Si potrebbe criticare questa soluzione ritenendo che qui si stiano sottovalutando le intenzioni dell’autore<sup>33</sup>. Si potrebbe sostenere che lo statuto ontologico di *I Got Rhythm* resti vincolato a quel che Gershwin ha inteso fare nel comporlo. Le opere basate sulla composizione di Gershwin sono nuove opere che usano *I Got Rhythm* come spunto, ispirazione, ingrediente. Il caso sarebbe analogo a quello di un romanzo da cui viene tratto un film. Sarebbe strano ritenere che il romanzo si sia trasformato nel film: piuttosto, il romanzo è stato usato come ingrediente per costruire un’altra opera, ovvero il film. Tuttavia questa analogia non regge del tutto. Sebbene in entrambi i casi l’opera originaria sia usata come ingrediente della seconda (la contraffattura di *I Got Rhythm* o il film), essi non sono però completamente sovrapponibili. Nel secondo entrano in gioco materiali e mezzi tecnici ed espressivi molto diversi: quelli della letteratura, da un lato; quelli del cinema, dall’altro. Ed è chiaro che le intenzioni dell’autore rispetto alla versione cinematografica del suo romanzo non possono essere rispettate (a meno che egli non si sia espresso direttamente in proposito: ma allora l’esempio non ci serve più). Nel primo caso invece abbiamo a che fare con i materiali e i mezzi tecnici ed espressivi di una stessa pratica artistica, quella musicale. Il modo in cui i due “oggetti”, il brano preesistente e la sua contraffattura, devono essere intesi dal punto di vista ontologico (due opere? un’opera e una sua versione?) dipende da quale pratica viene assunta come valida.

Così, soltanto presupponendo che l’identità dell’opera sia definita una volta per tutte dal suo autore, possiamo decidere che si tratta di due opere diverse e non dell’evoluzione storica di una stessa opera. Ma questo presupposto dev’essere giustificato dalle pratiche che prendiamo in considerazione. E se le pratiche prese in considerazione accolgono tesi diverse rispetto al peso dell’intenzione autoriale nella definizione dell’identità dell’opera e, per es. privilegiano l’intenzione del *performer*, allora possiamo legittimamente considerare validi due diversi modi di pensare lo status ontologico dell’opera originaria e della sua contraffazione: come due stadi della “vita” della stessa

<sup>33</sup> Ringrazio Enrico Terrone per avermi suggerito di riflettere su questa possibile obiezione.

opera (o dello stesso “brano”) – o in alternativa come l’“Opera” e la sua “volgare imitazione” – o come due opere (o “brani”) differenti<sup>34</sup>.

Se *I Got Rhythm* e uno dei suoi innumerevoli contraffatti (o per es. *Ornithology* e *How High the Moon*) si differenzino o no come due opere o siano invece – in modi diversi – due diversi aspetti (cioè, due diverse versioni) della stessa opera ovvero se la pratica dell’improvvisazione su contraffattura sia l’esempio atipico di una categoria tipica (l’opera-type istanziata dall’esecuzione-token) o l’esempio tipico di una diversa categoria (cfr. Meskin [2012]: 35) è una domanda la cui risposta, anche per informare l’indagine ontologica applicata all’arte, esige di esplorare il piano dell’esperienza artistica ed estetica, senza limitarsi a considerazioni ontologico-metafisiche avulse dai contesti culturali. Così, a farmi propendere per la tesi che l’improvvisazione su contraffattura nel jazz si sottragga alle ontologie che presuppongono la ripetibilità dell’opera sono considerazioni relative alla prassi estetica qui in gioco.

Per un verso, l’improvvisatore che si appropria del brano originario producendo il suo brano può essere riconosciuto come autore di un’opera d’arte, e quindi anche come artista autentico, soltanto perché i due “oggetti” vengono ritenuti come due opere diverse e non come un’opera e la sua copia o la sua versione. Dal punto di vista dell’efficacia tecnica dell’improvvisazione, Parker avrebbe potuto continuare a improvvisare su *How High the Moon*. In tal modo però, così sembra, non sarebbe stato considerato un artista. Per altro verso, l’operazione in cui consiste la contraffattura produce un’alterazione della vecchia prassi e dell’ontologia che su quella si basava, che si dimostra non del tutto applicabile al nuovo caso.

Si tratta di una relazione dinamica di tipo dialettico. Per svilupparsi e articolarsi, una prassi, spesso subordinata (com’era precisamente il caso dell’improvvisazione jazz), si appoggia ai modelli categoriali dominanti, che possono esserle ostili. L’accoglimento della nuova e “atipica” prassi in quella vecchia può così comportare l’insorgere di una situazione per questa insostenibile, facendone vacillare i presupposti culturali (almeno limitatamente alla considerazione della nuova prassi). L’esempio tipico di una categoria diversa viene fatto passare per nuovo caso di una categoria “comunemente” accettata: ma l’atipicità del caso può essere tale da generare paradossi insolubili all’interno delle

<sup>34</sup> Questa alternativa mi sembra coincidere con quella discussa da Moore (2012) tra due modi incompatibili di categorizzare ontologicamente l’opera musicale, ma presenti entrambi nel concetto di opera musicale articolato nelle nostre pratiche: come struttura sonora immodificabile e atemporale e come entità storica modificabile e vincolata a una provenienza contestuale.

logiche della “vecchia” categoria. È quanto accade con l’improvvisazione sulla contraffattura: una prassi improvvisativa votata alla performance efficace piuttosto che all’esecuzione di un’opera è accolta nel quadro della pratica dell’esecuzione fedele di opere. La sottomissione della “nuova” alla “vecchia” pratica è però soltanto apparente: in realtà quest’operazione comporta un’alterazione della “vecchia” pratica, di cui non viene più rispettato il presupposto della *Werktreue*.

Con un pizzico di fantasia, si può quindi immaginare che se Charlie Parker fosse stato riconosciuto e *pagato* per le sue improvvisazioni sugli *standards*, allora non avrebbe avuto bisogno di comporre contraffatture, cioè *standards* su cui esercitare la sua arte di improvvisatore. Nella prassi musicale di Parker non si sarebbero scontrati differenti regimi categoriali e Parker non avrebbe costituito un problema per le tradizionali ontologie della musica basate sulla *Werktreue* e sul suo *pendant* ontologico (la ripetibilità senza perdita d’identità). Poiché però in quanto improvvisatore egli non era riconosciuto come artista, doveva venire a patti con i modelli categoriali accettati e dominanti, affinché la sua prassi improvvisativa fosse riconosciuta non soltanto come un’abilità, bensì come un’arte. Così questi modelli si trovano ora ad accettare come un’opera nuova anche una composizione che, a parte poche trasformazioni, secondo i vecchi criteri non sarebbe stata che una *ripetizione* e cioè una *copia* (magari volgare e/o fallita) di una composizione precedente. Ciò significa che in tal modo si sono trasformati i modelli categoriali alla base sia del concetto di opera musicale come oggetto individuato dalle sue esecuzioni corrette (infatti, la stessa esecuzione può ora *apparentemente* istanziare correttamente opere diverse) sia della nozione di correttezza di un’esecuzione (analogamente al caso della citata performance di Hendrix, la cui “scorrettezza” esecutiva non ne inficia, ma semmai incrementa, il valore artistico, anche l’esecuzione di uno *standard* non è vincolata “per filo e per segno” alle istruzioni del compositore, l’identità della cui opera può legittimamente subire nella performance trasformazioni anche rilevanti).

#### 6. *Contraffattura come appropriazione culturale. Il primato dell’estetica sull’ontologia*

La prassi dell’improvvisazione su contraffattura mostra che in alcuni casi i modelli ontologici più diffusi in ontologia della musica – quelli che presuppongono la validità del principio della ripetibilità senza perdita di identità – non riescono a render conto adeguatamente delle reali pratiche artistiche. Essa insegna esemplarmente che, invece, almeno alcune delle questioni relative alla musica possono essere risolte soltanto se si considerano i valori estetici radicati in una specifica prassi, e cioè in virtù di un’ermeneu-

tica (intesa in senso ampio). Perciò non si può semplicemente presupporre che la soluzione delle questioni ontologiche sia possibile e necessaria prima della comprensione ermeneutica della prassi estetica (come a volte invece si presume in tema di filosofia dell'arte e della musica).

Il mio contributo intendeva mostrare in particolare che il problema ontologico sollevato dalla contraffattura non può essere risolto adeguatamente senza un'adeguata stima del significato culturale della prassi estetica in cui la contraffattura, come prodotto di una *creatività distribuita* (cfr. Born [2005]) (distribuita tra compositore e performer, ovvero tra compositore "primo" e compositore "secondo") assume senso e legittimità. Questo non significa volersi sbarazzare dell'ontologia. L'ontologia può svolgere efficacemente e a ragion veduta il suo lavoro di individuazione degli elementi caratteristici di una specifica pratica culturale (se non delle sue condizioni necessarie e sufficienti), dopo che tale pratica sia stata articolata in termini estetici ed artistici adeguati.

Per es., una volta compreso che nel jazz l'ontologia metafisica della duplicità *type/token* ha una validità e un'utilità limitata – perché l'ideale della *Werktreue* qui non ha il peso che ha altrove –, si possono individuare i diversi elementi costitutivi di questa pratica orientata alla performance: per es., individualità del *sound* dei performer, *interplay*, *swing*, configurazione gestaltica dei *riff* e delle frasi dei performer, organizzazione interna "orizzontale" del fatto improvvisativo e connessione storica "verticale" tra diverse performances, rapporto tra registrazione fonografica, scrittura e performance *live*, ecc.<sup>35</sup>. In tal modo l'ontologia *applicata* può senz'altro rendere un servizio importante alla comprensione e all'apprezzamento di un fenomeno musicale la cui "perfezione" estetica, come sostengo in Bertinetto (2014), si misura soprattutto in base a criteri di riuscita interni all'atto performativo piuttosto che al modo in cui la performance corrisponde alla composizione che essa istanzia<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Cfr. Caporaletti (2005); Arbo (2010) e (2014); Bertinetto (2013); Canonne 2014.

<sup>36</sup> I miei ringraziamenti vanno alla *Alexander von Humboldt Stiftung*, al PRIN 2009 *Percorsi dell'ontologia* e al progetto ffi2011-23362 del Ministerio de Ciencia e Innovación del governo spagnolo. Per i commenti a versioni precedenti di questo articolo ringrazio Daniel Martin Feige, Frédéric Döhl, Roger Pouivet, Michela Garda, Riccardo Martinelli, Daniele Goldoni, Angelo Orcalli, Luca Cossettini, Silvia Vizzardelli e tutti i partecipanti ai convegni *Musik aus zweiter Hand* (FU Berlin, 14-15 dicembre 2012) e *Filosofia della musica. Atto, oggetto, opera* (Udine, 10-11 ottobre 2013). Sono particolarmente grato ad Alessandro Arbo ed Enrico Terrone per la puntuale lettura del manoscritto e per i loro preziosi suggerimenti.

Bibliografia

- Arbo, A., 2010: *Qu'est-ce qu'un objet musical?*, "Cahiers philosophiques de Strasbourg", 28, pp. 225-247.
- Arbo, A., 2014: *L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia*, "Aisthesis", numero corrente, pp. 21-44.
- Bartel, C., 2011: *Music Without Metaphysics?*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 51, pp. 383-398.
- Bernani, C. 1998: *La "vera" storia di "Bella ciao", Canto sociale e Resistenza*, numero monografico di "Il de Martino", 8, pp. 49-87.
- Bertinetto, A., 2012a: *Paganini Does Not Repeat. Improvisation And The Type/Token Ontology*, "Teorema", 31/3, pp. 105-126.
- Bertinetto, A., 2012b: *Il pensiero dei suoni*, Bruno Mondadori, Milano.
- Bertinetto, A., 2013: *Musical Ontology - A View through Improvisation*, "Cosmo - Comparative Studies in Modernism", 2, pp. 81-101 ([www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/316](http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/316)).
- Bertinetto, A., 2014a: *Jazz als Gelungene performance. Ästhetische Normativität und Improvisation*, "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", c.s.
- Bertinetto, A., 2014b: *Immagine e improvvisazione*, "Tropos", c.s.
- Bertinetto, A., Gamba, E., Sisto, D. (a cura di), 2014: *Ladri di musica*, numero monografico di "Estetica. Studi e ricerche", c.s.
- Borges, J.L., 1944: *Ficciones*, nuova edizione Alianza Editorial, Madrid, 1972, ristampa 2002. Trad. it. di F. Lucentini, *Finzioni*, Einaudi, Torino 1995.
- Born, G., 2005: *On Musical Mediation: Ontology, Technology, and Creativity*, "Twentieth-Century Music", 2 (1), pp. 7-36.
- Brown, L. B., 2011: *Jazz*, in T. Gracyk, A. Kania (a cura di.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, New York, pp. 426-436.
- Canonne, C., 2014: *L'appréciation esthétique de l'improvisation*, "Aisthesis", numero corrente, pp. 331-356.
- Caporaletti, V., 2005: *I processi improvvisativi della musica. Un approccio globale*. Quaderni di M/R 54 LIM, Lucca.
- Celestino Fernandez, G., 2012: *Reference Through Demonstration: Singular Terms, Propositional Attitudes And Fiction*, Doctoral Thesis, The University of British Columbia.
- Danto, A., 1981: *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, London England, 1981. Trad. it. di S. Velotti, *La trasfigurazione del banale*, Laterza, Roma-Bari, 2008.

- Davies, D. 2011a: *The Primacy of Practice in the Ontology of Art*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 67, pp. 159-171.
- Davies, S., 2011b: *Versions of Musical Works and Literary Translations*, in S. Davies, *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford, pp. 177-188.
- Döhl, F., 2011: *Substantially Similar? Das Plagiat aus Sicht des Verhältnisses von Musik und Recht*, in J. Bung, M.-C. Gruber, S. Kühn (a cura di), *Plagiate. Fälschungen, Imitate und andere Strategien aus zweiter Hand*, trafo, Berlin, pp. 201-215.
- De Lisa, A., 2011: *I versi della canzone storica e politica del '900. Tentativo di un'analisi*, "sonus journal" (<http://sonusjournal.me/2011/09/23/la-canzone-storica-e-politica-del-900>).
- Dodd, J., 2007: *Works of Music. An Essay in Ontology*, Clarendon Press, Oxford.
- Fronzi, G. (a cura di), 2012: *John Cage. Una rivoluzione lunga cent'anni*, Mimesis, Milano.
- Gadamer, H.-G., 1960: *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübingen. Trad. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1990.
- Garda, M., 2014: *Opera, testo, esecuzione nelle arti performative*, "Aisthesis", numero corrente, pp. 5-20.
- Gennrich, F., 1965: *Die Kontrafatur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt, Frankfurt a.M.
- Goehr, L., 1992: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, II. edizione Oxford University Press, New York, 2007.
- Goodman, N., 1968: *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis and New York. Trad. it. di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano, 2003.
- Gracyk, T., 2013a: *Music, Indiscernible Counterparts, and Danto on Transfiguration*, "Evental Aesthetics", 2/3, pp. 58-86.
- Gracyk, T., 2013b: *Meaning of a Song and Meanings of Song Performances*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 71, pp. 23-33.
- Juvan, M., 2008: *History and Poetics of Intertextuality*, Purdue University Press West Lafayette, Indiana.
- Kania, A., 2011: *All Play and No Work: the Ontology of Jazz*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 69, pp. 391-403.
- Kaplan, D., 1990: *Words*, "Proceedings of the Aristotelian Society", Supplementary Volumes, 64, pp. 93-119.
- Kivy, P., 1983: *Platonism in Music: A Kind of Defense*, "Grazer Philosophische Studien", 19, 109-129. Trad. it. *Il platonismo in musica: una sorta di difesa*, in P. Kobau, G.,



- Matteucci, S. Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, il Mulino, Bologna, 2007, pp. 151-174.
- Kivy, P., 2002: *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford. Trad. it. di A. Bertinetto, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Einaudi, Torino, 2007.
- Levinson, J., 1990: *Music, Art, and Metaphysics*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y.
- Levinson, J., 1993: *Performative vs Critical Interpretation in Music*, in M. Krausz (a cura di), *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, Clarendon Press, Oxford, pp. 33-60.
- Levinson, J., 2011: *Indication, Abstraction, and Individuation*, in A. Bertinetto, A. Martinengo (a cura di), *Re-Thinking Creativity*, special issue of "Tropos", 4/2, pp. 121-131.
- Mag Udhir, C. (a cura di), 2012: *Art & Abstract Objects*, Oxford University Press, Oxford.
- Magnus, P.D., 2012: *Historical Individuals Like Anas platyrhynchos and 'Classical Gas'*, in Mag Udhir (2012), pp. 108-124.
- Margolis, J., 1980: *Art and Philosophy*, Harvester Press, Brighton.
- Meskin, A., 2012: *The Ontology of Comics. Introduction*, in A. Meskin, R.T. Cook, *The Art of Comics: A Philosophical Approach*, Wiley-Blackwell, Chichester, UK.
- Moore, J.G., 2012: *Musical Works: A Mash-Up*, in Mag Udhir (2012), pp. 284-306.
- Pouivet, R., 2010: *Philosophie du rock*, PUF, Paris.
- Pouivet, R., 2014: *Contre le pragmatisme en ontologie de la musique*, "Aisthesis", numero corrente, pp. 87-99
- Rohrbaugh, G., 2003: *Artworks as Historical Individuals*, "European Journal of Philosophy", 9, pp. 177-205.
- Santini, G., 2007: *Contrafacta e canzone popolare*, "Rivista di filologia cognitiva", <http://w3.uniroma1.it/cogfil/contrafacta.html>.
- Taruskin, R. (a cura di), 2005: *The Oxford History of Western Music*, vol. I, Oxford University Press, New York.
- Terrone, E., 2011: *Questa è arte, quella non è arte*, in A. Bertinetto, A. Martinengo (a cura di), *Re-Thinking Creativity*, special issue of "Tropos", 4/2, pp. 103-118.
- Thomasson, A., 2005: *The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 63, pp. 221-229.
- Verweyen, T., Witting, G., 1987: *Die Kontrafaktur. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*, Universitätsverlag Konstanz GMBH, Konstanz.



- Wolterstorff, N., 1995: *Toward an Ontology of Art Works*, "Nous", 9, pp. 115-142. Trad. it. *Verso un'ontologia dell'opera d'arte*, in P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, il Mulino, Bologna, 2007, pp. 111-139.
- Young, J. O., 2011: *Appropriation and Hybridity*, in T. Gracyk, A. Kania (a cura di.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, New York, pp. 176-186.
- Zbikowski, L.M., 2002: *Conceptualizing Music: Cognitive. Structure, Theory, and Analysis*, Oxford University Press, New York.