

# PICCOLE SCIENZE CRESCONO: IL CASO DELLA ZOOMUSICOLOGIA

*Dario Martinelli, PhD*

## UNA PREMESSA E UNA PROMESSA

La zoomusicologia è maggiorenne. Era il 1983, quando François Bernard Mâche (1992. In bibliografia mi riferisco all'edizione inglese. L'originale, in francese, è effettivamente datata 1983) ne sanciva nascita e, in parte, definizione. E, come tutti i maggiorenni, anche la zoomusicologia avverte un duplice bisogno: emanciparsi come entità (in questo caso disciplina scientifica) autonoma, e – a suo modo – fare il punto della situazione, guardarsi attorno, consolidare la propria identità.

L'uscita del mio saggio *How musical is a whale?* (MARTINELLI, 2002), e tutta la ricerca che l'ha accompagnata, ha suscitato reazioni in genere – e per fortuna – positive. Ma soprattutto ha suscitato curiosità. Una curiosità che si traduceva in molteplici atteggiamenti, dal più scettico al più 'esotista', da quello che si (e mi) interrogava su questioni molto dettagliate, a quello (persino più frequente) che vagabondava per i massimi sistemi.

Tale interesse in realtà riguarda l'intero panorama degli studi sugli animali non umani, che finalmente possono fregiarsi dell'attenzione di un approccio cognitivo (vedi l'etologia e la zoosemiotica più recenti), umanistico (per quanto paradossale, e dunque ormai da rivedere, sia il termine in questo contesto) e – come ora spiegherò – macroscopico. Gran parte delle competenze sinora accumulate sugli animali non umani sono state infatti specialistiche, puntuali, quindi *microscopiche*, e dunque settarie ed autarchiche. Difficilmente gli animali sono stati discussi in termini di massimi sistemi, macroscopicamente per l'appunto. Sugli animali sono finora esistite cose che sappiamo (o che crediamo di sapere) con certezza e cose che non sappiamo. Sono esistiti pochi 'dubbi', nel senso filosofico del termine. E questo perché gli animali sono poco studiati dalle scienze umane.

Cominciamo invece ad avvertire il bisogno di dubitare, quando discutiamo di animali. Avvertiamo il bisogno di pensarli e ripensarli. Non solo osservarli, ma anche percepirli. Non solo sezionarli anatomicamente, ma anche scomporli concettualmente. E così via. Intanto perché, se è vero che le scienze umane sono spesso poco pratiche e concrete, è anche vero che le scienze biologiche sono poco astratte e teoriche – il che non è affatto buono, soprattutto perché gli eccessi di certezza rischiano un effetto-boomerang, in quanto si traducono in superficialità prima e in errore subito dopo. Si pensi al caso dell'encefalite spongiforme nei bovini, meglio nota come Mucca Pazza: il problema è nato dalla umana presunzione di poter dare da mangiare proteine animali ad animali erbivori, solo perché gli allevatori (o chi per loro) non hanno dubitato un attimo che questo fosse possibile. Ed ecco il risultato. Poi, perché si sia dato del pazzo alle mucche e non agli allevatori rimane un mistero, ma mi rendo conto che non è questa la sede per approfondire.

Non è tutto. Ci siamo resi conto che studiare gli altri animali secondo la prospettiva delle scienze umane ci aiuta a capire più di noi stessi. Intanto perché siamo animali anche noi, e quindi, almeno su un certo livello basilare, principi applicabili ad animali non umani sono estendibili anche ad animali umani. E poi perché siamo spinti a porci delle domande ancestrali. Occuparsi di zoomusicologia significa pensare che la musica sia un fenomeno zoologico, non solo antropologico. Allora, cos'è la musica? Da dove viene? Quali sono i processi comportamentali che la implicano?

Infine, ripensare gli animali è necessario perché si conforma ad un destino storico ben preciso, quello cioè di allargare il centro e di includere sempre più periferia, per usare le parole di

Johann Galtung. Chi siamo noi? E chi sono gli altri? Oggi, NOI siamo molti più individui di un secolo fa. NOI siamo anche gli aborigeni australiani, i pigmei dell’Africa centrale, le persone con deficit mentale, le donne. Ieri eravamo molti meno, e domani saremo altri ancora, compresi altri animali. In Nuova Zelanda, ad esempio, esiste l’Animal Welfare Act, che garantisce ai primati superiori (scimpanzé, gorilla, oranghi, gibboni e bonobo) il fondamentale diritto a non subire ‘invasioni’ fisiche, a meno che esse non siano esclusivamente rivolte al benessere del soggetto in questione. Sembra poco, perché riguarda solo gli animali più simili a noi. In realtà è la rivoluzione, perché il punto è che abbiamo spostato la grande muraglia più in là. Non ci sono più gli esseri umani da un lato e tutti gli altri animali dall’altro. Adesso abbiamo cominciato a mettere alcuni animali dalla parte nostra. Non è più ‘umani e altri animali’, ora è ‘grandi scimmie e altri animali’. Dopodomani sarà mammiferi e altri animali. E così via.

## CARTA D’IDENTITÀ DELLA ZOOMUSICOLOGIA

La mia definizione ‘tascabile’ di zoomusicologia è la seguente: **disciplina che studia l’uso estetico della comunicazione sonora presso gli animali**. Come tutte le definizioni brevi ci sono più implicazioni che esplicitazioni. Per cominciare, faccio a meno di usare la pericolosa parola ‘musica’, sostituendola con l’altrettanto pericolosa – ma un po’ più plausibile – ‘estetica’. Questo perché da un lato, l’espressione ‘estetica’ costituisce una premessa metodologica, mentre l’espressione ‘musica’ è il vero e proprio fine teorico. Dall’altro, il riconoscimento di attività estetiche negli animali non umani è nelle scienze naturali ben più radicato del riconoscimento di attività espressamente musicali.

Un’altra implicazione importante di questa definizione risiede nell’uso dell’espressione ‘comunicazione sonora’, che esplicita la mia appartenenza al partito dei semioticisti della musica, ovvero a coloro che ritengono la musica un fenomeno non solo introcettivo, ma anche e soprattutto estrocettivo. Poi. Nel parlare di ‘uso’ estetico, tradisco le mie simpatie per un’interpretazione piuttosto darwiniana del fenomeno musicale e artistico in generale. Arte come qualcosa di funzionale, di utile, a suo modo di laico (che rinunci, ovvero, al credo trascendentalista). Per finire, parlando di ‘animali’, e non di ‘animali non umani’ intendo ricordare che – in linea di principio – la zoomusicologia si dovrebbe occupare anche di musica umana, conformemente all’appartenenza della specie *homo sapiens* al regno animale. Ora, se si parlerà di zoomusicologia esclusivamente nello studio delle musiche degli altri animali, la cosa è imputabile solo al fatto che a occuparsi di musica umana è tutto il resto del mondo, tranne quei tre o quattro zoomusicologi di cui ho l’onore di essere collega.

Come secondo passo, ci si potrebbe interrogare sulla ragion d’essere della zoomusicologia. Perché esiste, a quali conseguenze o conclusioni conduce, cosa intende mettere in discussione, e via scorrendo. Una prima risposta ce la fornisce già Mâche, quando dichiara che «se dovesse saltar fuori che la musica è un fenomeno esteso anche a specie animali che non siano l’essere umano, questo metterebbe fortemente in discussione la definizione di musica, nonché quella dell’essere umano e della sua cultura, come anche l’idea stessa che abbiamo degli animali» (MÂCHE, 1992: 95, mia trad.). Affermazione questa che, secondo me, porta ad almeno quattro riflessioni:

- 1 – Zoomusicologia significa analizzare con interfaccia umanistica fenomeni che finora si erano considerati unicamente appannaggio delle scienze biologiche, e – contemporaneamente – incorporare nelle scienze umane una serie di argomenti e contenuti provenienti dalla biologia e che molto spesso le prime si sono rifiutate di considerare.
- 2 – Adottare un paradigma zoomusicologico significa evidentemente mettere in discussione le correnti definizioni di musica, a cominciare dalla loro forte connotazione antropocentrica.
- 3 – Allo stesso tempo, è l’intera concezione della dicotomia natura-cultura a dover essere rivista con attenzione. Soprattutto, ci si dovrebbe chiedere – come già fece Peirce parlando di sinechismo – se ha ancora senso considerarla una dicotomia.

4 – Infine, in un ambito più etico, la zoomusicologia, insieme ad altre discipline, testimonia degli incoraggianti progressi compiuti nel campo dello studio degli animali non umani. Con un po' di ottimismo, si può sperare che le fuorvianti perversioni del meccanicismo e del behaviorismo più radicali diventino di qui a poco semplicemente dei fastidiosi ricordi, consentendoci una percezione ed interpretazione più appropriate del regno animale.

## PARENTI E AMICI DELLA ZOOMUSICOLOGIA

La zoomusicologia è interdisciplinare per natura e vocazione. Non è letteralmente possibile raccogliere tutti i dati necessari ad una ricerca zoomusicologica soltanto confidando in una o due discipline-guida. È dunque necessario, e non solo utile, riferire almeno delle principali discipline coinvolte nella ricerca zoomusicologica.

Un primo fondamentale contributo giunge dalla semiotica, ed in particolar modo dalla zoosemiotica. Uno dei miei punti di partenza, come già ribadito, è l'adesione ad un'interpretazione semiotica della musica. Gli animali – compresi gli esseri umani – delegano alla musica una serie di funzioni che nella maniera più assoluta non si riducono ad un mero esercizio formale privo di senso. Si fa musica per corteggiare, difendersi, informare, tenere unito un gruppo, e si fa musica per divertirsi, trascorrere il tempo, manifestare le proprie emozioni, e rallegrarsi. Il problema musicale è un problema semiotico, e non semplicemente – per così dire – grammaticale.

Entrando invece nella fattispecie dello studio zoosemiotico, almeno tre elementi vanno messi in evidenza:

- 1) La zoosemiotica prende volentieri in considerazione la relazione tra animali e senso estetico, cercandone anche la sistematizzazione, come nella tetrapartizione di Sebeok in segni cinestetici, musicali, pittorici, e architettonici (SEBEOK, 1981: 216);
- 2) Gli ultimi sviluppi della ricerca zoosemiotica hanno abbracciato dichiaratamente l'approccio cognitivo, come già era successo con l'etologia (si veda più avanti). Questo passaggio costituisce un presupposto fondamentale per l'esistenza stessa di una ricerca zoomusicologica, la quale tratta di musica percepita ed elaborata da sistemi dotati di mente;
- 3) È alla zoosemiotica (più precisamente alla biosemiotica) che si deve la legittimazione di uno dei capisaldi teorici dell'interpretazione del comportamento delle specie animali: il concetto di Umwelt, nelle forme e nei contenuti espressi da Jakob Von Uexküll. Il mio concetto di zoomusicologia si fonda sull'idea che la musica appartenga ad uno strato comportamentale transpecifico i cui sviluppi interni alle singole specie sono regolati dalle dinamiche dei rispettivi Umwelt.

Accanto alla semiotica, trova ovviamente spazio la musicologia. Rispetto a quanto già detto, qui si può aggiungere che la zoomusicologia si inserisce in un trend di studi musicologici, a sfondo anche etico, che cerca di emancipare lo studio della musica da domini e pregiudizi essenzialmente occidentali, maschili, e – in questo caso – umani. In effetti, il fatto di occuparsi prevalentemente di una 'musica altra' (che forse più altra non si può), fa della zoomusicologia un parente stretto dell'etnomusicologia. Le strategie di ricerca sono molto simili: entrambe rimettono in discussione le correnti definizioni di 'musica', o meglio ancora evidenziano che una definizione unitaria non esiste, e che spesso le definizioni tradizionali escludono dall'insieme 'musica' una serie di manifestazioni sonore che invece dovrebbero assolutamente esservi comprese. In secondo luogo, l'etnomusicologia ha costretto ad una drastica riconfigurazione teorica dei tratti e dei comportamenti musicali, soprattutto mettendo in evidenza e poi distinguendo le componenti culturali e quelle antropologiche. Alla zoomusicologia spetta ora il compito di sottolineare quelle zoologiche. La questione degli universali è dunque di interesse anche zoomusicologico, anzi ne costituisce un punto centrale. Ultimo ma non ultimo, l'etnomusicologia si è trovata a gestire l'analisi di culture musicali con le quali non è possibile una comunicazione linguistica vera e

propria, e dunque ha dovuto escogitare metodi di ricerca che riuscissero a fare a meno di questa. Evidentemente e a maggior ragione, la zoomusicologia deve fronteggiare lo stesso problema.

Un ruolo preponderante quanto inatteso lo rivestono le scienze sociali, ed in particolar modo la psicologia sociale. Esiste un importante problema metodologico (forse in assoluto il più importante), riassumibile nel solo termine ‘approccio’. La storia delle scienze zoologiche ed etologiche (o indirettamente legate a queste) non è solo una storia di *cosa* si è osservato, sperimentato e scoperto dell’anatomia e del comportamento degli animali non umani. È anche – forse soprattutto – una storia di *come* lo si è scoperto, e di qual è stato lo spirito (scientifico, filosofico, etico...) che ha animato gli studiosi degli altri animali (o degli animali, o delle bestie, o dei bruti, a seconda delle epoche, dei luoghi e dei soggetti).

Esiste dunque un’area di ricerca propedeutica alla zoomusicologia, che deve interessarsi agli schemi mentali individuali e principalmente collettivi che la comunità umana proietta sugli altri animali. E questo c’entra molto con dinamiche interrelazionali di tipo sociale, con atteggiamenti riconducibili alla categorizzazione ingroup-outgroup, con stereotipi, spesso con pregiudizi. Tutto questo fa parte del dominio scientifico della psicologia sociale. È pertanto un vero peccato che i confini – soprattutto contenutistici – di un articolo musicologico come questo non mi consentano adeguato approfondimento su tutti questi aspetti.

Ovviamente, la zoomusicologia è strettamente imparentata con l’etologia. Non tanto all’etologia classica dei Lorenz e dei Tinbergen, quanto alla cosiddetta etologia cognitiva, definibile come «lo studio comparato ed evolutivistico dei processi mentali animali, della coscienza, delle convinzioni o della ragione, e [come] un’area nella quale la ricerca è arricchita da vari tipi di indagine» (BEKOFF, 1995: 119, mia traduzione).

Per quanto i contenuti di questa disciplina siano già stati anticipati da Darwin e da alcuni suoi poster, è a non più della metà degli anni ’70 del ’900 che si deve far risalire la nascita del termine e la precisa definizione del campo di indagine, e più precisamente alla fondamentale opera di Donald Griffin (1976). Oggi, l’etologia cognitiva ha un ruolo scientificamente stabilito e visibile, ma – in termini di grande pubblico – questo ruolo non è ancora ben radicato, e spesso la sua stessa esistenza viene ignorata<sup>1</sup> (del resto, non pesano solo i già menzionati stereotipi, ma anche la giovane età scientifica della disciplina).

C’è da aggiungere che l’etologia ha ripetutamente preso in considerazione l’ipotesi estetica negli animali non umani.

Infine, è come sempre impossibile fare a meno del contributo della filosofia, per almeno tre ragioni:

- 1) *storica*: esistono filosofi proto-zoomusicologici, ovvero autori che si sono occupati di manifestazioni sonore negli animali non umani considerandole più o meno musica. È un quadro straordinariamente eterogeneo, fatto di errante speculazione e/o ricerca empirica, ipotesi anacronistiche e/o lungimiranti, argomentazioni mirate e/o strumentali. Casi eclatanti sono quelli di Kircher, Hawkins, Locke, e di svariati filosofi greci e romani;
- 2) *ecologica*: il dibattito tra antropocentrismo e non-antropocentrismo, cui ho fatto trasversalmente già cenno, è in realtà molto rilevante anche nella moderna filosofia. È anzi in quest’ultima che esso finisce con il trovare i suoi spunti più interessanti e innovativi<sup>2</sup>;

---

<sup>1</sup> Ad essere precisi, e con buona pace di Lorenz e colleghi, neppure il termine ‘etologia’ è così celebre, nonostante la sua nascita risalga addirittura al 1762, per opera dell’Académie Française des Sciences, e viene spesso confuso con ‘zoologia’.

<sup>2</sup> Si accusa sempre la filosofia di essere scienza vetusta e logorata. Alla fine salta sempre fuori che le idee più rivoluzionarie scaturiscono dalla mente di qualche filosofo.

- 3) *etica*: non posso, ma soprattutto non voglio, evitare di toccare la dimensione etica di un lavoro come questo. Si può provare ad affrontare una ricerca scientifica evitando, o facendo finta di evitare, delle implicazioni etiche che comunque – a vari livelli – esistono. Oppure si può scegliere di prendere consapevolezza di queste implicazioni, e dedicare loro almeno un piccolo spazio per farne cenno. Ho optato per la seconda ipotesi, con riferimento ad una scuola di pensiero oggi molto popolare in filosofia (si pensi a Singer, a Regan o a Vilks), e con l'aggiunta di alcune considerazioni personali.

## RESOCONTO BONSAI DELLE QUESTIONI METODOLOGICHE GENERALI

Di alcune questioni metodologiche riguardanti gli animali non umani non se ne può veramente più. Esiste una porzione di utenza scientifica che – per esempio – sembra voler sentire all'infinito la lista delle prove a sostegno della capacità degli animali non umani di provare emozioni. Tutto ciò è comprensibile, ma non si può francamente chiedere a chiunque si occupi di animali non umani di riassumere (neanche tanto sinteticamente) la storia dell'etologia prima di candidarsi al diritto di arrivare al punto.

Ci sono però questioni, non meno numerose e non meno importanti, che vanno assolutamente affrontate, e che vorrei in questa sede riassumere in pochi punti. In prima istanza, ritengo fondamentale il superamento delle concezioni antropocentriche del Regno Animale e delle relative manifestazioni etologiche. Esiste un tipo di antropocentrismo, che io chiamo 'di default', che è assolutamente inevitabile: noi siamo esseri umani, e come tali guardiamo il mondo. Con occhi che ci permettono di cogliere certe distanze, orecchie che ci permettono di cogliere certe frequenze, e così via. Non possiamo – se non in porzioni limitate – osservare un criceto e pretendere di poterlo osservare così come lo osserva un pesce rosso. Ma non c'è niente di male in questo, e soprattutto questa unilateralità non è imprescindibile a tutti i livelli. Ovvero, non deve farci pensare che ogni forma di osservazione del Regno Animale sia impossibile se non antropocentricamente. E, soprattutto non deve portarci a classificare binariamente gli altri animali, ponendo noi esseri umani da un lato, e tutte le altre specie indistintamente dall'altro, con tutte le conseguenze e i paragoni – anche zoomusicologici<sup>3</sup> – del caso. Sono, per principio e per prassi, sospettoso dinanzi a qualunque affermazione che ponga in relazione una categoria con una sua sotto-categoria, come se fossero due entità distinte e per giunta equiparabili. Un'affermazione come «la Corea del Sud, diversamente dall'Asia, possiede una nazionale di calcio» mi sembra un po' stupida.

Approdare così al cosiddetto 'biocentrismo' (termine che – a scanso di equivoci – vorrei subito spogliare di ogni connotazione cosmico-energetico-zodiacal-NewAgeistica) mi sembra una soluzione più ragionevole, soprattutto perché mi permette – pur con dovuti ed evidenti limiti – di vagliare a fondo l'ipotesi zoomusicologica. Certo, il canto di un merlo può sembrarci musica, ma è musica? Ovvero, lo è per il merlo (posto naturalmente, che il merlo stesso può chiamarla in un altro modo o più probabilmente non chiamarla affatto, ma semplicemente avere una proiezione cognitiva di più o meno quella che noi chiamiamo musica)? Gli etnomusicologi hanno già familiarità con questo problema, che – mutuando dalla linguistica – hanno riassunto con i termini *etic* ed *emic*. L'ambizione è che anche la zoomusicologica possa tentare la strada emic. In estrema ed ingenerosa sintesi, approcciare gli animali non umani in senso biocentrico comporta le seguenti implicazioni:

- Biocentrismo come *pluralismo* (o teoria dell'*Umwelt*), nei modi e nei contenuti definiti da Jakob Von Uexküll (1967). Si chieda ad un soggetto umano di considerare un grande rettangolo di legno con quattro sottili e affusolati cilindri che lo sorreggono a circa un metro da terra sui quattro angoli. In genere, il soggetto umano chiamerà questo oggetto *tavolo*. Si immagini ora di poter rivolgere la stessa domanda ad un tarlo. Molto probabilmente, il tarlo descriverà questo oggetto come una grande, estesa, immensa area di cibo. Il soggetto umano e il tarlo, di fronte allo stesso

---

<sup>3</sup> «L'essere umano, diversamente dagli animali, fa musica», o «alcuni suoni animali sono certamente apprezzabili musicalmente, ma non si può paragonare un usignolo a Beethoven», e così via.

oggetto, stanno evidentemente condividendo lo stesso ambiente, si trovano nella stessa area di spazio della Terra, respirano la stessa aria, e sono circondati dalla stessa quantità e qualità di materia e di ammassi di molecole. Eppure, l'essere umano e il tarlo non condividono lo stesso Umwelt, ovvero non condividono lo stesso ambiente fenomenico soggettivo<sup>4</sup>. Il tarlo, in relazione alla sua costituzione fisica, alle sue possibilità di percezione, alla sua esperienza, a ciò che è 'necessario', 'interessante' per la sua esperienza, percepisce, interpreta e – metaforicamente – nomina l'ambiente circostante in un modo del tutto diverso dall'essere umano, il quale a sua volta ha una determinata costituzione fisica, delle determinate possibilità percettive etc. In altre parole, pur avendo a disposizione lo stesso ambiente, l'essere umano e il tarlo stabiliscono con esso una differente relazione. Essere umano e tarlo vedono la stessa cosa come differenti oggetti<sup>5</sup>. La teoria dell'Umwelt consente un passo in avanti importante, in quanto costituisce il superamento dell'idea di discontinuità, per definizione in idiosincrasia con la ricerca zoomusicologica («gli esseri umani sono gli unici animali musicali»), e di gradualismo (alla Darwin, per intenderci). La zoomusicologia difende con forza la tesi della transpecificità della musica e di molti suoi elementi, ma anche della specie-specificità di una serie di sue caratteristiche. In altre parole, se posso condividere con l'approccio gradualista l'idea che la musica possieda una base comune a molte o a tutte le specie (perlomeno a quelle provviste di mezzi vocali per la comunicazione), allo stesso tempo non accetto di interpretarla come un blocco unico che possa svilupparsi in un unico modo, e che – di conseguenza – possa prevedere un maggiore o minore sviluppo nell'ambito di un confronto interspecifico. Per questi motivi, ritengo che l'attitudine più consona alla zoomusicologia debba essere necessariamente pluralistica. Inoltre, se si interpreta il processo musicale come un naturale processo di semiosi tra organismo e ambiente, ecco che nitidamente si ha conferma di un principio fondamentale dell'agire musicale: la musica è sempre e continuamente il risultato di un'interazione tra un soggetto ed un oggetto, tra una struttura ed una controstruttura, tra un recettore ed un portatore di significato. Queste due parti sono in costante interscambio, anzi è l'interscambio stesso il vero generatore del fenomeno musicale, in quanto non si porrebbe in essere se il soggetto contemporaneamente non subisse e non esercitasse influenza su di esso.

- Il biocentrismo è inteso anche come riconoscimento di un valore intrinseco<sup>6</sup> alla natura (in questo caso al regno animale). Rispetto all'antropocentrismo, questo significa che

La situazione di chi parla [...] non può essere confusa con il contenuto delle cose dette da chi parla, e un antropocentrismo può tranquillamente riconoscere che se da una parte è vero che non c'è valore senza valutanti [...], è altrettanto vero che il valore delle cose valutate non si riduce al solo valore che esse hanno per chi le valuta, né, tantomeno, al valore dei valutanti. Una cosa è insomma l'antropocentrismo come atteggiamento che nega l'esistenza di valori indipendenti dai valutanti e dagli atti (umani) di

---

<sup>4</sup> Piuttosto erroneamente, il termine è stato spesso confuso con quello di 'nicchia ambientale', altre volte con 'habitat', nei casi più grossolani con quello di 'ambiente'. È però decisamente palese che Umwelt non designa una categoria palpabile e tangibile, quanto un insieme di elementi fenomenologici.

<sup>5</sup> Più in dettaglio, Uexküll considera l'Umwelt come il risultato di due elementi principali: il Merkwelt, ovvero la specifica area di percezione di un organismo, e il Wirkwelt, ovvero l'ambito di effettiva interazione, l'area operativa dell'organismo stesso. Fattori percettivi e operazionali assieme contribuiscono a formare uno specifico Umwelt che è unico per ogni specie, e – ragionando per livelli, e stabilendo alcune proporzioni – per ogni comunità, individuo, classe, famiglia e via dicendo. Per meglio chiarirsi, si consideri una specie di circolo. Sulla sinistra è situato l'organismo, diciamo una lucertola, nel bel mezzo di un processo di semiosi, nel quale essa svolge il ruolo di 'recettore di significato'. L'ambiente da cui è circondato funziona da 'contro-struttura', e l'animale vi è legato sia dal punto di vista percettivo che da quello operativo. Nel primo caso entrano in gioco i vari recettori (i sensi), nel secondo organi – tipo le zampe – che 'influiscono' sull'ambiente, piuttosto che riceverlo. L'ambiente funge dunque da 'portatore di significato', poiché indirizza alla lucertola dei messaggi sia recettivi che operativi.

<sup>6</sup> L'espressione "valore intrinseco" è suscettibile di almeno tre interpretazioni: a) come qualità o proprietà che, attribuita dalla coscienza umana a qualcosa, caratterizza questa cosa come depositaria di un valore o bene di per sé, non riducibile ai soli interessi o preferenze umane, anche se la cosa in questione non è suscettibile, essa stessa, di valutarsi come tale; b) come una proprietà emergente dall'incontro di un evento con una coscienza, al modo relazionale-fenomenologico; c) platonicamente, come sinonimo di valore oggettivo, a priori, iscritto nelle cose stesse e separato-indipendente anche dagli atti di valutazione umana.

valutazione; altra cosa è il pregiudizio antropocentrico (l'idea che tutto, nel mondo, sia solo una funzione del valore degli esseri umani) (BARTOLOMMEI, 1995: 43-44).

- Se è vero che non si può al 100% essere *emic* verso un'altra specie, è anche vero che la situazione non è così disperata come spesso la si descrive. Sono varie le risorse, tecnologiche, filosofiche e di metodo, che facilitano i processi interpretativi. Parzialmente o totalmente, a seconda dei casi, è ad esempio possibile configurare tecnologicamente lo spettro sensitivo di un dato esemplare. Non è poco. Perché questo ci permette anche di ricostruire con buon margine di approssimazione l'Umwelt della specie in questione, anche a livello speculativo
- Biocentrismo significa anche concentrarsi su tutti quegli aspetti psico-fisio-etologici condivisi con gli altri animali. Per dirne uno, i meccanismi sottostanti ai processi emotivi, nonché la loro stessa esistenza, sono transpecificamente omologhi.

Accanto alla dicotomia antropocentrismo-biocentrismo, ve ne sono altre che meriterebbero attenzione (a cominciare da quella antropomorfismo-zoomorfismo), ma la tanto celebrata necessità di arrivare al punto mi spinge a riservare questo discorso ad altra sede.

## ERRORI DA NON COMMITTERE ED ERRORI GIÀ COMMESSI

Quella che segue è una lista di possibili errori che hanno condizionato o potenzialmente condizionerebbero la ricerca zoomusicologica. Trattasi di lista necessaria, dato che il terreno della ricerca è pieno di insidie e metodologiche, e non c'è stata possibilità di chiarire questi punti in precedenza. Naturalmente non è mia presunzione ergermi a profeta assoluto della verità zoomusicologica, ma nemmeno si può essere troppo prudenti. Meglio prendere qualche rischio e, se proprio si incorrerà in errori di valutazione, come è comunque probabile, che almeno questi errori costituiscano terreno fertile per successive e meno pionieristiche valutazioni.

Cominciamo dalla madre di tutti gli errori zoomusicologici: i paragoni qualitativi tra musica umana e musica di altri animali. Decidere cosa è meglio tra una sonata di Beethoven e una sessione canora di una megattera, o tra una canzone cantata sotto la doccia e l'ululato di un lupo, è un esercizio dispendioso, inutile e persino un po' idiota. Fermo restando perplessità già ampiamente espresse in merito di antropocentrismo binario, per cui confronti tra gli esseri umani e tutti-gli-altri-animali-assieme hanno veramente poco senso, e sulle quali si spera non dover più tornare, vanno precisati due punti:

- 1) La musica umana è e resterà per molto il termine di paragone fondamentale per analizzare e valutare le altre forme di comunicazione sonora estetica. Il motivo è molto semplice: la cultura umana è quella in cui viviamo e che conosciamo meglio. Contemporaneamente, di altre culture musicali si sa poco o pochissimo: non c'è niente di male nel fare della musica umana il principale punto di riferimento. Quando si saprà abbastanza di zoomusicologia, sarà più agevole pensare a cambiamenti di prospettiva e all'inclusione di parametri nuovi che oggi come oggi non definiremmo musicali. Per ora il lavoro si fonda su un certo riconoscimento di familiarità nei tratti sonori: a partire da questo riconoscimento si dà il via ad un peirceano processo di abduzione;
- 2) Il fatto che si facciano paragoni tra esseri umani da un lato ed altri animali dall'altro nel modo appena esposto, e cioè secondo esigenze squisitamente metodologiche, non può e non deve significare che tali paragoni si possano estendere nei termini di una supposta migliore o peggiore qualità (di un evento sonoro umano rispetto ad un evento sonoro di un altro animale). La spiegazione è nuovamente nelle teorie dell'Umwelt: esistono tratti transpecifici e tratti specie-specifici, l'esistenza dei primi autorizza analisi comparate ma non paragoni qualitativi.

Un secondo possibile errore consiste nell'esagerata applicazione di approcci etic. Si è già stabilito che un approccio emic, in tutto e per tutto, non è ragionevolmente ipotizzabile, soprattutto per limiti tecnologici, ma – naturalmente – questo non deve costituire un alibi per eccedere

nell'altro senso. Il problema riguarda tutta l'analisi zoomusicologica, ma in particolar modo il livello delle cosiddette strutture, ovvero gli elementi squisitamente musicali (di cui sto per dire). Ha senz'altro senso – come ha fatto diffusamente Mâche – interessarsi agli eventi sonori prodotti dagli animali e ad analizzarli in prospettiva musicologica, a patto però che il ricorso al quadro di riferimento umano non vada ad inibire il riconoscimento di aspetti umanamente non riconoscibili, ma pur sempre musicali. Un esempio classico è la considerazione dei suoni cosiddetti significativi o pertinenti. Nel tradizionale sistema di notazione occidentale<sup>7</sup>, notoriamente, si prendono in considerazione come musicali un totale di dodici suoni (dal Do al Si), e, pur riconoscendo dal punto di vista fisico l'esistenza dei comma all'interno di un intervallo di semitono, non si prevede di questi ultimi un uso compiuto (parlo in generale, naturalmente: le eccezioni sono molte e varie). Una frequenza corrispondente a due comma sotto di un Do centrale, è considerata niente di più che un Do lievemente stonato, e la cosa – ad un orecchio occidentale sensibile – è persino fastidiosa. Questo presupposto, solitamente ineccepibile in un contesto tradizionale occidentale, non deve minimamente influire sull'analisi zoomusicologica, a cominciare da eventuali trascrizioni. Se un qualsiasi esemplare di qualsiasi specie emette una serie di suoni diversi – ad esempio quattro – inclusi nell'arco di un semitono, sarebbe un grave errore dichiarare che il tal esemplare ha emesso due suoni distanziati di mezzo tono, ignorando gli altri due, o considerandoli suoni di passaggio non significativi. La verità è che sono stati emessi quattro suoni, e che – fino a prova contraria (comunque possibile) – tutti e quattro i suoni sono significativi, e hanno senso all'interno della coscienza o della cultura musicale dell'esemplare in esame. Se due o più suoni non sono significativi nel contesto di quell'emissione, non è sicuramente un criterio che si fonda sul sistema temperato che permetterà di stabilirlo. Men che meno ha senso 'arrotondare' una frequenza per renderla corrispondente ad un suono 'intonato'.

Va da sé, a questo punto, che l'uso della tradizionale notazione in contesto zoomusicologico, per scopi analitici, si rivela in quasi tutti i casi del tutto improprio. Se ne può accettare un uso dichiaratamente approssimativo a soli scopi esemplificativi, o 'per dare un'idea', ma in linea di massima è assolutamente preferibile fare ricorso a metodologie di trascrizione più appropriate e rispettose della variabilità specifica. Sicuramente lo spettrogramma è il più idoneo, ma anche lo speciale sistema di notazione elaborato da Mâche (1992: 103) aumenta significativamente le potenzialità del sistema tradizionale.

Il terzo errore ha molto a che spartire con la ricerca etnomusicologica, essendo infatti legato allo studio degli universali. Può essere rischioso, se non addirittura dannoso, andare alla ricerca di somiglianze tra essere umano e altre specie in termini di tratti specifici, e trarre poi conclusioni da questo tipo di confronto. Come ricorda Mâche, è soprattutto la somiglianza nelle regole, più che nei tratti specifici, a fare testo (1992: 138). In altre parole, non è un dato scientificamente rilevante la constatazione che nessuna specie esegua una scala esattamente diatonica: il fatto che però molte specie tendano ad organizzare i suoni in scale graduali (i.e., il principio dell'organizzazione scalare dei suoni) è assolutamente significativo, e palesa una regola universale molto importante dell'agire musicale. Naturalmente, se esempi specifici rinforzano queste convinzioni tanto di guadagnato, quello che è importante è che una diversità nei tratti non comporta automaticamente una diversità nelle regole, e come tale non va considerata una divergenza in senso assoluto.

Un quarto importante elemento da considerare è di ordine – per così dire – statistico: non è detto che una certa caratteristica musicale rilevata in una data specie abbia minore pertinenza analitica di un'altra solo perché quest'ultima è stata rilevata con maggiore frequenza. È senz'altro importante sottolineare la frequenza di determinati eventi sonori al fine di stabilire se questi siano un tratto distintivo di una specie, di una comunità, o di un individuo. L'altissimo numero di composizioni per solo piano scritte da Chopin è un chiaro indizio che questo strumento avesse

---

<sup>7</sup> Dunque, oltre alle cosiddette musiche altre, si stanno escludendo in questo discorso anche una serie di avanguardie soprattutto nell'ambito della musica elettronica.

un'importanza decisiva nel processo compositivo del musicista polacco. Contemporaneamente, però, l'insorgere molto più sporadico di un determinato tratto non deve affatto indurre alla conclusione che quel tratto non sia significativo, o lo sia molto meno. Esiste una sola canzone dei Queen nella quale il tradizionale kit di batteria è sostituito da una moltitudine di battiti di piedi e mani, ed è *We will rock you*, ma ci vorrebbe un certo coraggio nell'affermare che questo brano – un autentico rock standard – non sia significativo nel repertorio del complesso inglese. Anzi, proprio l'esistenza di un'ampissima fascia di variazioni e stili individuali rende la zoomusicologia una scienza decisamente inesatta. Ma conosciamo scienze che in assoluto non lo siano?

## FUNZIONI SEMIOTICHE DELLA MUSICA

Ho già avuto modo di chiarire come l'attività estetica non debba essere ritenuta slegata dalla biologia di un individuo. Ciò che sembra 'inutile' nel comportamento estetico è in realtà qualcosa di estremamente efficiente dal punto di vista biologico, senza con questo voler togliere nulla alla 'magia' dell'atto artistico. Analizzare la musica in prospettiva semiotica significa anche darle un significato, e dunque una funzione.

Ben noto è il modello di Jakobson sulle funzioni dei sistemi di comunicazione. Secondo il linguista russo, si parla di funzione *espressiva*, *conativa*, *fatica*, *referenziale*, *metalinguistica*, ed *estetica*. Senza naturalmente soffermarci su quest'ultima, piuttosto ovvia, ritengo che il modello sia facilmente applicabile alla musica, umana e non.

Su un livello generale, è difficile negare che ogni tipo di musica abbia almeno in parte una funzione espressiva, sia – mutuando terminologicamente da Nattiez – a livello esteso che a livello poetico. Come Rogers e Kaplan ad esempio sottolineano (2001: 86), le gazze australiane cantano il loro intero repertorio per tutto l'anno (non sono ovvero legate a specifici periodi dell'anno come tante altre specie), e lo fanno anche per ragioni molto pratiche. Per esempio, tramite il canto si scambiano istruzioni su come e dove trovare cibo, su quali rotte seguire per migrare, etc., ma allo stesso tempo l'intensità, la velocità e altri parametri sono indicatori di ansietà, eccitazione, stato d'allarme, entusiasmo e così via.

Ancora più facile è riconoscere funzioni conative nelle musiche animali. Tutte le canzoni di corteggiamento e di territorio appartengono a questa categoria. E dunque si tratta della stragrande maggioranza dei repertori: l'emittente intende condizionare il comportamento del ricevente (per esempio vuole accoppiarsi con quest'ultimo/a, o vuole che egli/ella abbandoni il proprio territorio), indipendentemente da quanto ritualizzata (ed estetica) la performance possa essere. D'altra parte, non è lo stesso tra gli esseri umani? Non ho a disposizione nessuna statistica a riguardo (ne sono sicuro sia stata mai realizzata), ma ho ragione di credere che ben più del 50% della musica umana sia stata concepita per scopi legati al corteggiamento. Si dia una semplice occhiata ai titoli delle prime canzoni dei Beatles per avere un'idea di quanto importante sia la funzione conativa nella musica (*I wanna hold your hand*, *Tell me why*, *Love me do*, *Please please me* etc.). In più, gli esseri umani scrivono ed eseguono molta musica conativo-territoriale. Molti inni nazionali, e, soprattutto, molta musica da guerra, sono, a conti fatti, concepiti per la difesa territoriale e per avvisare – ritualmente ed esteticamente – i potenziali nemici che la comunità in questione è disposta a molti sacrifici pur di difendere la propria terra. Ora. Che gli altri animali usino ritualmente la musica per difesa territoriale è un dato chiaro non solo per via della complessità dei repertori («Vattene via da qui» non è concetto che vada espresso in modo così articolato, e soprattutto gli animali dimostrano di saperlo esprimere in forme molto più sbrigative). Per esempio, in molti uccelli si parla proprio di 'inni' (ROGERS-KAPLAN 2001: 85) per definire una performance corale di individui appartenenti alla stessa comunità, finalizzata a intimare a vicini e potenziali nemici di starsene alla larga. La forma di questi canti è particolarmente elaborata, e, per usare i termini delle stesse Rogers e Kaplan, "solenne".

In realtà, gli inni non sono solo conativi, ma anche fatici. E con essi, qualunque forma musicale concepita (o almeno eseguita) per scopi celebrativi e affiliativi. È evidente che

l'esecuzione corale dell'inno svolge (per gli esseri umani e per gli altri animali) un'importante funzione di collante affettivo tra i membri di una stessa comunità. Ma non è solo il caso degli inni. I duetti amorosi tra coppie monogame o tra madri e figli (è ancora il caso di molti uccelli) costituiscono essenzialmente un modo per riaffermare e rinforzare il legame affettivo. E poi, naturalmente, c'è l'affascinante caso dell'ululato dei lupi e di altri canidi, quintessenza del canto fatico. Dopo una battuta di caccia, i lupi si riuniscono e, se tutto è andato bene (prede abbondanti e nessun ferito), cominciano ad ululare e a muoversi con frenetico entusiasmo, celebrando così la buona riuscita della caccia.

Rispetto alla funzione cosiddetta referenziale, è ben nota la capacità della musica di evocare tempi, luoghi, individui e sensazioni. Molto spesso, la musica è impiegata in modo descrittivo quando la comunicazione ordinaria appare inadatta, o non altrettanto efficace. Le colonne sonore sono un esempio tipico.

Per alcuni studiosi, le specie migratorie dei cetacei utilizzano le canzoni come mappe geografiche, in un modo che non può non far pensare al Chatwin delle *Vie dei canti*. Roger Payne (1996:163-164), uno dei più celebri cetologi, ipotizza che i canti delle megattere servano (anche) come resoconto annuale agli altri membri dello stock (dove trovare cibo, quali sono le migliori strategie di caccia, e così via). Lo stesso ululato dei lupi assolve una funzione anche referenziale quando aiuta i membri della stessa comunità a localizzarsi (è l'«io sono qui, tu dove sei?» di Lorenziana memoria), sia per incontrarsi e sia per evitare di 'pestarsi i piedi' nella distribuzione del territorio. Infine, alcune specie di uccelli si servono del canto per scopi referenziali. È il caso del *Larus argentatus* o dell'*Indicator indicator* (e mai nome fu semioticamente più appropriato), che usano il canto per localizzare le risorse alimentari.

La funzione metalinguistica sembrerebbe apparentemente la più ostica da individuare. In realtà i codici musicali sono così programmaticamente flessibili che si prestano più che volentieri a veicolare significati per così dire collaterali. Basti pensare all'associazione strumenti-personaggi di Prokofiev in *Pierino e il lupo*, o alle caricature antropomorfe di Saint-Saëns nel *Carnevale degli animali*. I casi zoomusicologicamente più eclatanti di canto metalinguistico sono legati alla pratica dell'imitazione. Semioticamente, oltre a una chiara referenzialità del segno imitativo (che è solitamente iconico nei confronti della sorgente), non si può non notare una componente ludica nell'imitazione: l'animale trova probabilmente piacevole e stimolante il misurarsi con il paesaggio sonoro circostante. Evoluzionisticamente, ciò ha più di un senso: da un lato troviamo ancora la difesa del territorio o dell'incolumità fisica (molti uccelli imitano il proprio predatore, confondendogli le idee); dall'altro – fatalmente – ricadiamo nella frequentatissima categoria dei canti di corteggiamento. La capacità di imitare molti elementi del paesaggio sonoro è infatti un indice di salute, di intelligenza, di creatività e di attaccamento al soggetto corteggiato (solitamente la femmina). Quest'ultima non può che rimanere impressionata dinanzi a cotanta ricchezza e fantasia.

## UNIVERSALI ZOOMUSICOLOGICI

Molto probabilmente, la principale manifestazione della stretta parentela tra zoomusicologia e etnomusicologia risiede nel comune interesse che queste due discipline nutrono nei confronti della questione degli universali. Naturalmente, per l'una si tratta di estendere il discorso su base zoologica, mentre per l'altra è (si fa per dire) sufficiente superare i limiti dell'eurocentrismo. Ciò non toglie che la maggior parte degli strumenti metodologici per l'indagine sugli universali è utile per entrambe le discipline. In particolare, trovo perfettamente calzante la tripartizione dei livelli analitici in *strutture*, *processi* ed *esperienze*.

*Strutture*. Sono i tratti prettamente musicali. Un'analisi delle strutture implica ampio uso di materiale sonoro (registrazioni, spettrogrammi etc.) e mira a definire l'organizzazione dei suoni nelle specie osservate: e.g., estensione delle capacità vocali, intervalli ricorrenti, timbri e così via. Mâche (1992) è essenzialmente portavoce di questo tipo di analisi. Per grandissime linee, sono due

le principali modalità di categorizzazione strutturale nelle musiche animali: quella relativa alla qualità dei suoni, e quella relativa alla loro organizzazione. Nella mia ricerca ho preferito suddividere questi due macro-gruppi in cinque parti fondamentali:

- 1) *Organizzazione e forma*, nella quale si fa riferimento proprio alle modalità organizzative del fenomeno musicale, qui inteso anche e soprattutto come gioco di regole. L'idea di 'organizzare' la musica, di controllarla, di misurarla, di spostarla, di aumentarla o diminuirla, etc. sono esigenze primariamente avvertite in praticamente ogni specie, ciascuna con le proprie caratteristiche e con il proprio grado di complessità. Per fare un solo esempio, il finlandese Olavi Sotavalta (1956) si è occupato dell'organizzazione tematica e della struttura da lui stesso definita *strofa-ritornello* negli usignoli;
- 2) *Ripetizione e variazione*, ovvero due categorie che, pur evidentemente antitetiche, condividono un'ampia diffusione all'interno delle varie culture musicali. In un certo senso, la presenza dell'una è giustificazione, se non motivo scatenante, dell'altra; e inoltre tale dicotomia è probabilmente uno dei principali fattori discriminanti tra linguaggio musicale e linguaggio – per così dire – ordinario. La pratica della cosiddetta *melodia continua* (è Mâche a usare l'espressione) in molte specie di uccelli, o l'impressionante variabilità del canto delle megattere sono due buoni esempi per questa categoria;
- 3) *Intervalli e scale*, ovvero, in un certo senso, le strutture per eccellenza, la forma primaria e più immediata di organizzazione dell'oggetto sonoro. Imperdibili sono i virtuosismi dell'uccello troglodita messicano;
- 4) *Ritmo e tempo*, ovvero tutto ciò che attiene al fenomeno musicale inteso come entità orizzontale, temporale. Come ricorda Sebeok (1981: 223), il ritmo è alla base di tutte le musiche, non solo quelle umane; ed infine
- 5) *Suoni e timbri*, ovvero l'aspetto più strettamente legato alla qualità dei suoni, al loro colore. Ad esempio, nei cetacei il catalogo dei suoni a disposizione è incredibilmente vasto (tra gli addetti ai lavori, si sente parlare di *moans, growls, shrieks, ratches, motor boat noises, chortles, chuckles, whinnies, snarls, whoops, caterwauls, howls, sighs, bawls, brays, wails, roars, bellows, trills, toots, whistles, barks, yaps, yelps, yips*, e così via). Eppure, nelle esecuzioni musicali molti di questi suoni spariscono e – per coincidenza o proprio per convergenza estetica – quelli selezionati risultano ad orecchio umano mediamente più melodiosi;

*Processi*. Sono le attività e comportamenti relativi alle strutture musicali che rientrano nel dominio dell'emissione e della ricezione del messaggio sonoro. Potremmo definire queste attività *paramusicali*, includendovi l'intera dimensione culturale dell'agire musicale, con i suoi riti, le sue regole sociali e così via. *Ça va sans dire*, i processi sono il livello meglio conosciuto dell'intera ricerca zoomusicologica, dato che molti suoi aspetti sono già ampiamente soggetti a ricerca etologica. Un tipo di analisi relativo ai processi è rintracciabile nel fondamentale *The Play of Musement* di Thomas Sebeok (1981), in un capitolo intitolato 'Musical Signs'. Nella mia ricerca, gli argomenti vengono trattati secondo la seguente classificazione:

- 1) *Socialità della musica*, ovvero la capacità della musica di essere rito culturale e incontro tra più individui. Ho già parlato – ad esempio – di funzione fatica della performance musicale;
- 2) *Danza e generale uso del corpo*, ovvero una delle relazioni cruciali dell'attività musicale: quella con il movimento fisico. Si passa dal semplice sbattere delle pinne delle megattere, fino alle complesse coreografie delle grandi scimmie;
- 3) *Ruolo del musicista*, ovvero ciò che il musicista rappresenta per il contesto culturale nel quale è inserito, e – in particolare – quali funzioni assume all'interno dell'evento musicale. Igor Amushkin (1988: 210-211) non esita ad usare termini come «direttore d'orchestra» e «primo violino», per definire i ruoli delle due figure principali all'interno dei cori di cicale;
- 4) *Musica strumentale*, un aspetto forse inatteso ed effettivamente poco diffuso, se confrontato con le manifestazioni di musica vocale, ma proprio per questo interessante e significativo. Tutti

conoscono il caso dei picchi, ma – ad esempio – molti insetti hanno perfezionato un uso tutto particolare del proprio addome come elemento percussivo;

- 5) *Solisti, gruppi e duetti*, ovvero una disamina più accurata del fenomeno musicale in rapporto al numero degli esecutori. Oltre a questioni puramente strutturali (unisono, polifonia, etc.), l'argomento ha diverse implicazioni di tipo etologico, essendo infatti le sue manifestazioni strettamente legate alla funzione che l'evento musicale di volta in volta assume. È questo il motivo per cui i duetti meritano una trattazione a parte rispetto a tutte le altre manifestazioni canore gruppali;
- 6) *Culture, dialetti ed individui*, ovvero la dimensione prettamente culturale della musica, quella che stabilisce convenzioni comuni ad un'intera comunità o specie, in opposizione alle sfumature individuali, frutto della diversa personalità, interesse e sensibilità di ciascun soggetto musicale. Si passa così dalla trasmissione generazionale dei canti alla presenza dei cosiddetti dialetti musicali all'interno di singole comunità, fino a caratteristiche musicali assolutamente individuali, della cui possibile pertinenza ho già discusso in precedenza;
- 7) *Imitazione*, argomento apparentemente più consono agli animali non umani che non all'essere umano stesso, ma che in realtà, in un senso più lato, risulta essere uno degli elementi basilari dell'agire musicale in genere, umano e non. Ho già avuto modo di citare qualche esempio di questa categoria a proposito della funzione metalinguistica del linguaggio musicale;
- 8) *Comunicazione musicale interspecifica*, ovvero la capacità di due o più specie di interagire musicalmente. Uno degli esempi in assoluto più interessanti di comunicazione musicale interspecifica tra essere umano e altre specie animali è quello del musicista statunitense Jim Nollman con due esemplari (madre e figlio, nella fattispecie) di *Orcinus orca* (NOLLMAN, 1999).

*Esperienze*. È il livello più recentemente introdotto nella discussione sugli universali musicali. Dato che le esperienze musicali possono definirsi come esperienze generali occorrenti tra soggetti (umani e non) e oggetti (potenzialmente) musicali, si può agevolmente pensare che una caratteristica universale in ogni esperienza musicale sia la messa in atto di particolari condotte e competenze. Siamo dunque giunti al livello della (quasi) totale soggettività del fenomeno musicale. In particolare, nella mia ricerca ho ritenuto opportuno distinguere tra:

- 1) *esperienza emotiva*. Volgendo per esempio l'attenzione alla dimensione estetica della musica – piuttosto trascurata in questo piccolo saggio – una condotta piuttosto tipica di appropriazione emotiva del fenomeno musicale è l'*approvazione*, soprattutto in ambito di corteggiamento, a cui può far seguito una maggiore enfasi, da parte del corteggiatore, sul motivo gradito (ad esempio, insistendo sul ritornello). In molte specie di uccelli, il maschio, abile compositore, mostra il meglio di sé eseguendo un gran numero di variazioni del suo tema. Non appena ascolta quello che più gradisce, la femmina mostra la sua approvazione con un lieve fremito d'ali. Preso atto del gradimento, il maschio comincia a lavorare sulla variazione in questione, arricchendola, ripetendola, ampliandola, o altro.
- 2) *attività intellettuale*. La zoomusicologia, l'ho già precisato, ha un'impronta fondamentalmente etologica. Ciò significa che la presenza di una mente musicale è qui indagata da un punto di vista fenomenologico, partendo da occorrenze che sembrano indicare l'esistenza di un ragionamento musicalmente finalizzato, cioè strutturato in modo tale da dare forma e organizzazione all'evento sonoro. In questo senso, vale la definizione di mente come entità capace di a) guidare il comportamento di un individuo dal suo interno, sulla base di progetti non necessariamente o direttamente connessi con l'ambiente esterno; e b) elaborare e rielaborare delle rappresentazioni (ovvero, tracce interne di uno stimolo esterno).
- 3) *relazioni bio-acustiche*. Qui il riferimento è Philip Tagg (1987). Nel mio libro ho fatto particolare riferimento al caso delle megattere. E' più che evidente che il contesto sonoro-ambientale umano è differente da quello delle megattere, sarà perciò altrettanto chiaro che i meccanismi sonori bioacustici approntati dalle due diverse specie presentino numerose

divergenze: il punto è che in entrambi i casi vengono a crearsi le medesime tipologie relazionali tra musica e ambiente, tipologie che, d'accordo con Tagg, vanno ritenute assolutamente universali.

## BIBLIOGRAFIA

- BARTOLOMMEI, Sergio (1995). *Etica e natura*. Roma-Bari: Laterza.
- BEKOFF, Marc (1995). "Cognitive Ethology and the Explanation of Nonhuman Animal Behaviour". *Comparative Approaches to Cognitive Science*, ed. J. A. Meyer and H. L. Roitblat. 119-150. Cambridge, MA: MIT Press.
- DELALANDE, François (1991). *Le condotte musicali*. Bologna: CLUEB.
- GRIFFIN, Donald (1976). *The Question of Animal Awareness*. New York: Rockefeller University Press.
- LOPEZ, Barry (1999). *Lupi: dalla parte del migliore nemico dell'uomo*. Casale Monferrato: Piemme.
- MÂCHE, François-Bernard (1992). *Music, Myth and Nature*. New York: Harwood Academic Publishers.
- MARTINELLI, Dario (2002). *How musical is a whale?: Towards a theory of zoömusicology*. Helsinki: Acta Semiotica Fennica.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987). *Il discorso musicale*. Torino: Einaudi.
- NOLLMAN, Jim (1999). *The Charged Border*. New York: Henry Holt.
- PAYNE, Roger N. (1996). *La vita segreta delle balene*. Milano: Mondadori.
- PEIRCE, Charles Sanders (1935-66). *Collected Papers*, ed. C. Hartshorne et al. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- ROGERS, Lesley J. - KAPLAN, Gisela (2001). *Non solo riti e ruggiti*. Bologna: Perdisa editore.
- SEBEOK, Thomas A. (1968). *Animal Communication*. Bloomington, IN: Indiana university Press.
- (1981). *The Play of Musement*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- SOTAVALTA, Olavi (1956). "Analysis of the Song Patterns of Two Sprosser Nightingales, *luscinia luscinia*". *Annales Zoologici Societatis Zoologicae Botanae Fennicae 'Vanamo'* 17(4): 1-31.
- STEFANI, Gino (1998). *Musica: Dall'esperienza alla teoria*. Milano: Ricordi.
- TAGG, Philip (1987). "Universal Music and the Case of Death". In *La musica come linguaggio universale*, ed. R. Pozzi. Firenze: Olschki.
- UEXKÜLL, Jakob von (1956). *Streifzüge durch Umwelten von Tieren und Menschen*. Hamburg: Rowohlt Verlag. (versione italiana, *Ambiente e comportamento*, Milano: Il saggiatore, 1967)