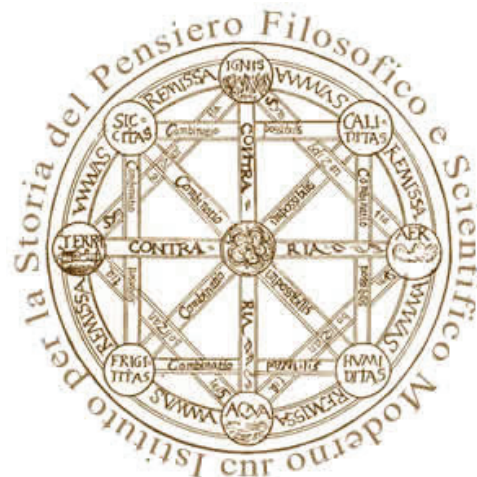


Rosario Diana

**Identità individuale e prassi musicale  
in contesti interculturali. L'esperienza della  
*West-Eastern Divan Orchestra*\***



citare come: Rosario Diana, *Identità individuale e prassi musicale in contesti interculturali*.  
*L'esperienza della West-Eastern Divan Orchestra*, in «Laboratorio dell'ISPF», IX, 2012, 1/2, pp. 193-202.  
[http://www.ispf-lab.cnr.it/2012\\_1-2\\_402.pdf](http://www.ispf-lab.cnr.it/2012_1-2_402.pdf)

**Laboratorio dell'ISPF**  
ISSN 1824-9817  
© IX – 2012, 1/2

1. La *West-Eastern Divan Orchestra* è stata fondata nel 1999<sup>1</sup> da Daniel Barenboim, pianista e direttore d'orchestra israeliano di fama mondiale, e da Edward Said, noto e autorevole studioso anglopalestinese di letterature comparate. Prende il proprio nome dal titolo della raccolta di poesie, *West-östlicher Divan* [Divan occidentale-orientale], che Goethe pubblicò nel 1819 e che attesta il suo intenso e partecipato interesse per il mondo orientale. L'obiettivo perseguito dai due geniali fondatori è quello di riunire in un'orchestra, per un mese all'anno, giovani musicisti prevalentemente israeliani, palestinesi e, più in generale, mediorientali – con una piccola componente di strumentisti provenienti dal paese ospitante –, e tentare, con l'esercizio quotidiano della prassi orchestrale, di attenuare i gravi e profondi dissidi reciproci che segnano popoli e individui nelle regioni del Medioriente. Il direttore d'orchestra e l'umanista – entrambi al crocevia di diverse culture e nazionalità<sup>2</sup> – sono animati dalla speranza – non del tutto ingenua e peregrina, visti i risultati conseguiti in diversi casi – di «sconfiggere l'inimicizia con la musica»<sup>3</sup>. Non si illudono certo di «portare la pace in Medioriente»<sup>4</sup>, ma pensano che a tale scopo molto si possa fare con la musica. La storia della *Divan* comincia, dunque, nell'estate del 1999, nella città goethiana di Weimar. Said fornisce una descrizione sintetica dell'attività svolta in quell'occasione; una descrizione che, nella sua tipologia, rispecchia il lavoro compiuto anche negli anni immediatamente successivi e fino ad oggi.

C'era una prova d'orchestra ogni giorno, al mattino e al pomeriggio, diretta da Daniel, naturalmente. C'erano gruppi di musica da camera e masterclass, tutto simultaneamente. Inoltre c'erano tutti quegli studenti che non si erano mai visti prima e la sera, per vari giorni alla settimana, c'erano discussioni guidate da me su musica, cultura, politica; venivano fuori argomenti di ogni genere: nessuno si sentiva imbarazzato nel parlare con gli altri<sup>5</sup>.

\* Questo saggio è il risultato di un seminario che ho tenuto per gli studenti universitari dei corsi di filosofia dal 31 gennaio al 10 febbraio 2012, presso la sede napoletana dell'Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno del Consiglio Nazionale delle Ricerche.

<sup>1</sup> Cfr. D. Barenboim, *I have a dream* (1999), in Id., *La musica sveglia il tempo* (2007), a cura di E. Cheah, tr. it. di L. Noulhan, Milano, Feltrinelli, 2010<sup>2</sup>, pp. 161-165.

<sup>2</sup> Said – che a sua volta si definiva «anfibo» o «biculturale» (Id., *La sfera umanistica* [2000], in Id., *Umanesimo e critica democratica* [2004], a cura di G. Baratta, tr. it. di M. Fiorini, Milano, il Saggiatore, 2007, pp. 31-58, qui p. 31) – diceva del suo amico Barenboim: «non è solo israeliano, è anche argentino, francese, tedesco, italiano, genericamente mediorientale, russo – sa moltiplicare le sue identità» (E.W. Said, *Daniel Barenboim (costruire legami, attraversare confini)* [2000], in Id., *Musica ai limiti. Saggi e articoli* [2008], pref. di D. Barenboim, prem. di M. Said, tr. it. di F. Leoni, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 349-355, qui p. 351).

<sup>3</sup> D. Barenboim, *I have a dream*, cit., p. 165.

<sup>4</sup> D. Barenboim, *Prefazione* a E. Cheah, *Insieme. Voci della West-Eastern Divan Orchestra* (2009), tr. it. di L. Noulhan, pref. di D. Barenboim, Milano, Feltrinelli, 2009, pp. 7-8, qui p. 7; ma cfr. anche Id., *Conversazione sulla West-Eastern Divan Orchestra e altro* (2008), in Id., *La musica è tutto. Etica ed estetica*, a cura di E. Girardi, tr. it. di M. Belardetti, Milano, Feltrinelli, 2012, pp. 69-84, qui pp. 69-71.

<sup>5</sup> D. Barenboim, E.W. Said, *Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica, la politica e la società* [2002], a cura di A. Guzelimian, tr. it. di P. Budinich, con uno scritto di C. Abbado, Milano, il Saggiatore, 2008<sup>2</sup>, p. 25.

La musica – come si vede – non è certo l'unica lente con cui leggere la questione mediorientale, ma per Barenboim e Said è di sicuro quella più importante e performativa: quella che promette più frutti. Entrambi considerano il contrappunto musicale – fondato sull'autonomia delle singole voci e al tempo stesso sulla loro combinazione<sup>6</sup> – come un possibile paradigma cui ispirarsi per regolare le relazioni intersoggettive e interculturali. Scrive, infatti, il direttore d'orchestra:

Il dialogo contrappuntistico presenta sempre almeno due racconti nello stesso momento e consente a ciascuno di presentarsi nella propria pienezza, mai però di parlare senza una controparte che sostiene, contraddice e completa la sua esposizione. Il racconto israeliano e quello palestinese [...] si trovano nel medesimo stato di interconnessione permanente che esiste fra soggetto e controsoggetto di una fuga. Senza il controsoggetto, non c'è fuga. Né si può dire che il soggetto abbia un'importanza maggiore del controsoggetto, poiché è una realtà obiettiva che senza l'altro nessuno dei due ha una collocazione logica<sup>7</sup>.

2. La pratica orchestrale, con le lunghe e faticose prove quotidiane, necessarie per preparare i concerti programmati, “costringe” i giovani musicisti della *Divan* ad esercitarsi per molte ore l'uno a fianco all'altro, a condividere e a risolvere insieme le difficoltà che di volta in volta i passaggi più complessi della partitura impongono alla tecnica strumentale. L'esecuzione all'unisono e la resa efficace delle intenzioni interpretative, discusse e concordate con il direttore-concertatore, spingono fuori dall'orizzonte dell'esperienza vissuta attuale le divergenze individuali e le incomprensioni reciproche (che possono, sia chiaro, anche rimanere tali), per fare spazio allo sguardo d'intesa, al colpo d'occhio, che precede e avvia l'attacco comune del fraseggio, o all'ispirazione ritmica che prelude all'*incipit* in levare.

Molti di questi strumentisti – come abbiamo già detto – provengono solitamente dai diversi contesti culturali del Medioriente arabo e da Israele. Spesso il loro apprendistato musicale ha avuto inizio entro l'alveo delle tradizioni di appartenenza: molti di loro hanno incontrato la musica nella loro infanzia, cominciando a suonare gli strumenti tipici del loro paese, e solo più tardi hanno iniziato a studiare sistematicamente la grammatica e la sintassi del linguaggio musicale occidentale nonché uno degli strumenti dell'orchestra.

Il racconto entusiastico di molti giovani che hanno partecipato ai corsi<sup>8</sup>, ai seminari teorici e politici – molti dei quali tenuti, come abbiamo visto, dallo stesso Said, che però è scomparso nel 2003 – e ai concerti della *Divan*, non deve, però, sedurci fino a imprigionarci in forme di strabismo etnocentrico. Gli

<sup>6</sup> Cfr. T. Dubois, *Trattato di contrappunto e fuga* (1905), Milano, Ricordi, 2010, p. 3; F. Valzer, C. Schachter, *Contrappunto e composizione* (1989), a cura di M. Baroni e E. Modena, Torino, Edt, 1991, p. 3.

<sup>7</sup> D. Barenboim, *La musica sveglia il tempo*, cit., pp. 115-116.

<sup>8</sup> Cfr. E. Cheah, *Insieme. Voci della West-Eastern Divan Orchestra*, cit.

appassionati e motivatissimi partecipanti a questa eccezionale iniziativa di formazione artistica e interculturale “oscurano” momentaneamente – almeno per la durata della permanenza in orchestra – le tendenze conflittuali, le loro diverse posizioni ideali e politiche, la loro identità culturale; ma non lo fanno in favore di una (presunta) “lingua universale” – quella della musica occidentale, appunto –, intesa (erroneamente) come un codice comune, condiviso *per natura* e, perciò, pacificante. Molte di quelle tensioni si appianano grazie alla conoscenza reciproca e ai rapporti di amicizia che si sviluppano, e molti dei giovani musicisti ritornano in patria cambiati rispetto al momento della partenza; il che, in qualche caso, può provocare incomprensioni e suscitare tensioni con alcuni membri delle loro famiglie: la percezione dei conflitti in generale – di quelli endogeni, in particolare – cambia se si sposta il punto geografico e geopolitico di osservazione. Ma, per tornare alla questione sollevata poco prima, la valenza interculturale del progetto che ha dato vita alla *Divan* e la guida non sta nella promozione di un confronto fra la tradizione musicale occidentale e quelle “altre” (un confronto che non è del tutto inesistente, ma non è nel *focus* specifico dell’*Orchestra*). Rifuggendo da ogni retorica a buon mercato, che voglia celebrare la (falsa) universalità della musica occidentale cosiddetta colta – o, peggio, affermare la naturalità delle sue strutture linguistiche –, gli ideatori e fondatori della *Divan* hanno affidato ad una grande ed efficace produzione artistico-intellettuale, con una provenienza e una fisionomia geoculturalmente ben definite nei loro tratti generali (la “nostra” musica classica e contemporanea), il compito di fungere da linguaggio “terzo”, dotato di un *appeal* tanto forte da far convergere verso di esso singoli individui inviluppati in vicende storico-politiche che li trascendono e in molti casi li mettono l’uno contro l’altro. Storie personali diverse e spesso confliggenti, caratteri apparentemente o inizialmente inconciliabili, esperienze vissute, in cui micro e macrostoria si contaminano vicendevolmente: tutte queste connotazioni individuali vengono per qualche tempo messe da parte o assumono una diversa colorazione, poiché in campo domina quella condivisa, insopprimibile motivazione a fare musica (e a farla in una grande orchestra con un direttore autorevole e famoso) da cui di solito ogni giovane musicista, che studia con decisione e impegno, è indissolubilmente afferrato. A questo proposito, Said racconta, riferendosi al workshop di Weimar del 1999:

C’erano un gruppo israeliano, uno russo, uno siriano, uno libanese, uno palestinese, e un gruppo di palestinesi israeliani. Tutti, improvvisamente, diventavano violoncellisti e violinisti e suonavano il medesimo brano nella medesima orchestra con il medesimo direttore. [...] La *metamorfosi* di questi ragazzi era inarrestabile<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> D. Barenboim, E.W. Said, *Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica, la politica e la società*, cit., p. 26 (corsivo mio). Per un approccio “metamorfico” alla questione dell’identità individuale – che potrebbe renderla più ospitale rispetto al modello “oppositivo” (su cui cfr., fra gli altri, E.W. Said, *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente* [1978], tr. it. di S. Galli, Milano, Feltrinelli, 2006<sup>5</sup>, pp. 60-61) – sia consentito rinviare a R. Diana, *Autobiografia – memoria – identità*, in V.

Gli strumentisti mediorientali incontrano, dunque, nella musica occidentale (che studiano già nei conservatori e hanno la fortuna di praticare ad un altissimo livello nella *Divan*) un linguaggio che afferisce ad una tradizione storica diversa dalla loro; un linguaggio non (banalmente o apoditticamente) universale – come abbiamo precisato –, ma nemmeno generalizzato, generalizzante e astratto. Nella loro prassi artistica quotidiana essi entrano sempre in relazione e si sforzano di familiarizzare con il mondo individuale e individuato, storicamente collocato, espresso in musica dal singolo compositore di volta in volta eseguito. È ogni volta una presa di contatto con un grande capitolo della storia della cultura occidentale – la musica appunto –, sempre mediata dal rapporto con un microcosmo individuale (quello del compositore) linguisticamente, idealmente ed emotivamente definito, nel quale si mostra una possibile declinazione dell'umano.

3. L'esperienza della *Divan*, nel suo insieme, può essere letta efficacemente a partire dalla tesi sulla pluralità delle identità individuali, formulata da Amartya Sen. Una concezione certo non nuova, ma di grande interesse per le applicazioni che può sollecitare nel campo della filosofia interculturale<sup>10</sup>. Nel 2006 l'economista e filosofo angloindiano scriveva:

La stessa persona può essere, senza la minima contraddizione, di cittadinanza americana, di origine caraibica, con ascendenze africane, cristiana, progressista, donna, vegetariana, maratoneta, storica, insegnante, romanziera, femminista, eterosessuale, sostenitrice dei diritti dei gay e delle lesbiche, amante del teatro, militante ambientalista, appassionata di tennis, musicista jazz e profondamente convinta che esistano esseri intelligenti nello spazio con cui dobbiamo cercare di comunicare al più presto (preferibilmente in inglese). Ognuna di queste collettività, a cui questa persona appartiene simultaneamente, le conferisce una determinata identità. Nessuna di esse può essere considerata l'unica identità o l'unica categoria di appartenenza della persona. L'inaggrabile natura plurale delle nostre identità ci costringe a prendere delle decisioni sull'importanza relativa delle nostre diverse associazioni e affiliazioni in ogni contesto specifico<sup>11</sup>.

Gessa Kurotschka, R. Diana, M. Boninu (a cura di), *Memoria. Fra neurobiologia, identità, etica*, Milano-Udine, Mimesis, 2010, pp. 123-132.

<sup>10</sup> Per un breve *excursus* storico sull'argomento e per alcune aggiunte e integrazioni di carattere teorico apportate alla tesi di Sen mi permetto di rinviare a R. Diana, *Identità plurime per soggetti plurali. Strumenti per la relazione interculturale*, in R. Diana, S. Achella (a cura di), *Filosofia interculturale. Identità, riconoscimento, diritti umani*, Milano, Mimesis, 2011, pp. 83-93.

<sup>11</sup> A.K. Sen, *Identità e violenza* (2006), tr. it. di F. Galimberti, Roma-Bari, Laterza, 2006, pp. VIII-IX. Sul tema cfr. anche A.K. Sen, *Identità, povertà e diritti umani*, tr. it. di M. Alacevich, in Id., P. Fassino, S. Maffettone, *Giustizia globale*, Milano, il Saggiatore, 2006, pp. 13-32. L'identità, sostiene dal canto suo Said in consonanza con Sen, è «un insieme di correnti, di flussi, più che un luogo fisso o un insieme definito e stabile di oggetti. [...] *Avere identità multiple non è solo possibile, ma è anche [...] un obiettivo a cui aspirare. La sensazione di appartenere a diverse culture può essere soltanto un arricchimento*» (D. Barenboim, E.W. Said, *Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica, la politica e la società*, cit., p. 23 – corsivi miei).

Come tutti noi, anche i giovani musicisti della *Divan* sono centri identitari in cui convergono molteplici affiliazioni (ad esempio quelle con la comunità di provenienza). Dinanzi, però, alla loro identità di strumentisti dell'orchestra, che tutti loro condividono per l'intera durata dell'esperienza e che in quel momento è per loro quella *dominante*, le restanti altre retrocedono, si oscurano o vengono rivedute. Come confermano i racconti autobiografici dei diretti interessati, l'identità (momentaneamente) *dominante* si trasforma in un "ponte dialogico"<sup>12</sup> che avvicina i soggetti coinvolti, crea o fa scoprire legami inattesi o insospettati e può agevolare il confronto fra quelle "altre" identità tendenzialmente conflittuali.

Naturalmente – sia detto solo per inciso – non si può dimenticare il ruolo giocato dalla natura del linguaggio musicale, la cui semantica ha una straordinaria forza e virtù *indeterminante*, rispetto alla contrapposta *vis* configurante del codice verbale, che tende – con parimenti meritevole virtù – a ben tornare e connotare i contenuti che esprime<sup>13</sup>. Non intendo certo sostenere che la significatività in musica si debba definire per comparazione con quella fungente nella parola (sebbene un approccio comparativo possa costituire un fertile momento iniziale per l'indagine), ma solo osservare che nel nostro caso – quello della *Divan* – è nell'espressione linguistica che il conflitto minaccia di riproporsi e riprodursi: nel suono esso non trova ospitalità<sup>14</sup>. La musica,

<sup>12</sup> Cfr. R. Diana, *Identità plurime per soggetti plurali. Strumenti per la relazione interculturale*, cit., pp. 91-92.

<sup>13</sup> «La musica, come forma d'arte – osserva Said, facendo eco a quanto stiamo scrivendo –, non è in alcun modo paragonabile a un linguaggio: a differenza della parola "cane" o della parola "cavallo", le note non designano nulla di stabile e preciso» (E.W. Said, *Barenboim e il tabù wagneriano* [2001], in Id., *Musica ai limiti. Saggi e articoli*, cit., pp. 387-397, qui p. 392). Su tali questioni di semantica musicale cfr. A. Schönberg, *Manuale di armonia* (1911), a cura di L. Rognoni, Milano, il Saggiatore, 2008<sup>3</sup>, p. 23; Id., *Il pensiero musicale e la logica, tecnica e arte della sua presentazione* (1934-36), a cura di F. Finocchiaro, Roma, Astrolabio, 2011 (da guardare nella sua interezza); Id., *Funzioni strutturali dell'armonia* (1939), a cura di L. Rognoni, Milano, il Saggiatore, 2009<sup>3</sup>, pp. 164-166; I. Strawinski, *Poetica della musica* (1942), tr. it. di L. Curci, Milano, Curci, 1983, pp. 68-69; M. Mila, *La musica e il linguaggio musicale* (1948), in Id., *L'esperienza musicale e l'estetica*, Torino, Einaudi, 2001<sup>3</sup>, pp. 75-86 (in part. p. 77); C. Dalhaus, H.H. Eggebrecht, *Che cos'è la musica* (1985), tr. it. di A. Bozzo, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 147-151; J.A. Sloboda, *La mente musicale* (1985), tr. it. di G. Farabegoli, Bologna, il Mulino, 1998, p. 115; E. Tarasti, *I segni della musica. Che cosa ci dicono i suoni* (2002), a cura di P. Rosato, Milano, Ricordi, 2010, pp. 3-31.

<sup>14</sup> Sembrerebbe fare eccezione il "caso" Wagner per gli israeliani; ma ciò non dipende dal suo linguaggio musicale. La questione è connessa a ciò che la figura di questo compositore rappresenta agli occhi di quel popolo, per quello che di suo ha sostenuto e per ciò che ha significato nella Germania nazista. Ecco cosa racconta Said a proposito di una esecuzione wagneriana di Barenboim a Gerusalemme: «In Israele Wagner non è mai stato eseguito pubblicamente, per implicito accordo generale, fino al 7 luglio 2001. Barenboim era il direttore della Chicago Symphony Orchestra e della Staatsoper di Berlino, la cui orchestra stava conducendo in Israele in una tournée che prevedeva una serie di tre concerti nella città di Gerusalemme. In origine Barenboim aveva messo in programma, per la serata del 7 luglio, il primo atto di *Die Walküre*; ma il direttore dell'Israel Festival, che aveva rivolto a Barenboim e all'orchestra tedesca quell'invito prestigioso, gli aveva chiesto di rinunciare a eseguire quel brano. Barenboim quindi sostituì Wagner con Schumann e Stravinskij, e una volta in sala, dopo aver eseguito

sostiene con raro acume Jeanne Hersch, «impegna il pensiero, senza porgli dei problemi»<sup>15</sup>: vuole dire – provo a interpretare (con chiara faziosità) l'aforisma della filosofa svizzera, di origini polacche – che lo mette di fronte a macrostrutture categoriali come quelle di *ripetizione fissatrice*, di *variazione*, di *varietà*, di *ripresa* che ribadisce mutando, ecc.<sup>16</sup>, le quali esprimono un senso generale, annunciano una direzione di sviluppo, schiudono un orizzonte di aspettative, senza, però, definire un contenuto specifico. Sicché le tensioni fra i ragazzi della *Divan* possono esplodere nelle discussioni e nei dibattiti di carattere politico, dove regna la parola; ma quando essi suonano, si immergono in una semantica *indeterminante* e allusiva che da quelle tensioni li allontana per qualche tempo, forse per sempre...

4. In conclusione vorrei riportare e commentare brevemente pochi, emblematici passaggi tratti dai resoconti auto/biografici di alcuni giovani della *Divan* raccolti dalla violoncellista statunitense, di origine cinese, Elena Cheah, passata naturalmente anche lei attraverso l'esperienza dell'orchestra fondata da Said e Barenboim. In una splendida pagina della *Storia come pensiero e come azione*, Benedetto Croce definiva l'aneddotica un «erbario che raccoglie sempre nuovi esemplari da campi sempre nuovi»<sup>17</sup>. Prendendo in prestito l'espressione crociana, direi che si vuole qui offrire un piccolo saggio di quel ricco ed interessantissimo «erbario» di umanità e di vocazione musicale cresciuto dentro la vicenda entusiasmante della *West-Eastern Divan Orchestra*.

I primi due brani ci mostrano come il decentramento rispetto alla propria condizione di provenienza, generando provvidenziali effetti di spaesamento, possa indurre alla costituzione di nuove identità possibili e all'agnizione di comunanze inattese.

questo programma, si rivolse al pubblico proponendo di eseguire come bis un breve estratto dal *Tristan und Isolde*. Ne nacque una discussione, alcuni spettatori presero la parola a favore della proposta di Barenboim, altri contro, infine Barenboim dichiarò che avrebbe comunque eseguito il brano, suggerendo che quanti se ne sentivano offesi avrebbero potuto lasciare la sala (cosa che infatti alcuni spettatori fecero)» (E.W. Said, *Barenboim e il tabù wagneriano*, cit., pp. 388-389, traduzione lievemente modificata; cfr. anche D. Barenboim, *Wagner, Israele e i palestinesi*, in Id., *La musica è tutto. Etica ed estetica*, cit., pp. 35-43, qui pp. 41-42.).

<sup>15</sup> J. Hersch, *La contraddizione nella musica* (1985), in Id., *Tempo e musica* (1990), a cura di R. Guccinelli, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2009, pp. 75-89, qui p. 78.

<sup>16</sup> Su queste categorie musicali cfr. R. Descartes, *Breviario di musica* (1618), a cura di L. Zanoncelli, Firenze, Passigli, 1990, pp. 114-115; A. Schönberg, *Elementi di composizione musicale* (1967), a cura di G. Manzoni, Milano, Suvini Zerboni, 1969, p. 9; H. Bessler, *L'ascolto musicale nell'età moderna* (1959), tr. it. di M. Giani, Bologna, il Mulino, 1993, p. 39; N. Ruwet, *Alcune osservazioni sulla funzione della ripetizione nella sintassi musicale* (1967), in Id., *Linguaggio, musica, poesia* (1972), tr. it. di M. Bortolotto, L. Geroldi, E. De Angeli, Torino, Einaudi, 1983, pp. 120-134 (in part. pp. 120-122); R. Middleton, *Sulla ripetizione* (1983), in L. Maroni, G. Stefani (a cura di), *Il senso in musica. Antologia di semiotica musicale*, Bologna, Clueb, 1987, pp. 287-298 (in part. p. 297); D. de la Motte, *La melodia. Un libro da leggere e da studiare* (1993), a cura di M. Giani, Roma, Astrolabio, 2010, pp. 15-16.

<sup>17</sup> B. Croce, *La storia come pensiero e come azione* (1938), ed. crit. a cura di M. Conforti, con una Nota la testo di G. Sasso, Napoli, Bibliopolis, 2002, p. 118.

Per Nabeel, il miracolo del mondo creato da Daniel Barenboim ed Edward Said – il mondo della *Divan* – stava nell’opportunità che offriva alla gente di incontrarsi al di fuori dell’ambiente d’origine e di trovare un nuovo equilibrio, forse persino una nuova identità che andava al di là dell’appartenenza a questa o quella nazione [Nabeel Abboud-Ashkar, violinista arabo-israeliano]<sup>18</sup>.

Nel primo workshop della *Divan*, mi feci alcuni ottimi amici, e alcuni di loro erano israeliani. Le prime due estati, quella del 1999 e quella del 2000, i workshop si tennero a Weimar, e nell’orchestra c’erano anche alcuni musicisti tedeschi. [...] Quel primo anno fui letteralmente scioccato quando mi resi conto di avere molte più cose in comune con gli israeliani che con i tedeschi! Il modo in cui noi arabi ci comportiamo, il nostro linguaggio del corpo e le nostre reazioni ci fanno assomigliare più agli israeliani che ai tedeschi [Nassib al Ahmadih, violoncellista nato in Kuwait ma di origine libanesi]<sup>19</sup>.

Nel prossimo testo si può constatare, invece, quale forza possa avere il comune esercizio della pratica musicale nella costruzione di “ponti dialogici” fra individui divisi dai conflitti insorti fra le rispettive nazioni di appartenenza.

In generale, ho sempre avuto una paura matta dei musulmani, pensavo che mi volessero uccidere, ciò che riguardava l’islam mi atterrava e basta. Mohamed era un ragazzo sorridente, però, non incuteva alcun senso di pericolo. [...] Mentre eravamo in attesa delle nostre audizioni, ci mettemmo a chiacchierare. Scoprimmo che avremmo potuto parlare per ore: avevamo miliardi di faccende da discutere. Era incredibile quante cose potesse avere in comune con me questo egiziano di religione musulmana. Già solo il fatto di avere seguito entrambi la stessa strada, suonando l’oboe e studiando musica, ci dava un mucchio di argomenti: le ance, gli oboisti, la musica, i musicisti, le orchestre [Meirav Kadichevski, oboista israeliana]<sup>20</sup>.

L’ultimo brano si riferisce a quello che potremmo considerare il risultato migliore – in ambito extramusicale, ovviamente – dell’iniziativa messa in campo da Edward Said e Daniel Barenboim.

Una delle cose che cominciai a fare, dopo la mia prima esperienza con la *Divan*, fu di “saltare” fuori da me stessa per vedere le cose da un’altra prospettiva. Se mi capita di avere un qualche conflitto nell’orchestra, o “salto” dalla parte opposta, e cerco di vedermi con gli occhi dell’interlocutore, oppure “salto” da un lato, per vedere entrambe le parti in causa da un punto di vista esterno. Questo modo di procedere ha cambiato radicalmente il mio modo di pensare e col tempo è diventato del tutto automatico per me. Quello che ho chiamato “saltare” è in sostanza il tentativo di spostare la mia coscienza su presupposti diversi. In genere, avrei visto le cose solo dal mio punto di vista, ma “saltando” cercavo

<sup>18</sup> E. Cheah, *Insieme. Voci della West-Eastern Divan Orchestra*, cit., p. 55. Qui è la curatrice che racconta.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 111-112.

<sup>20</sup> Ivi, p. 185.



di capire la situazione in maniera più profonda, valutandola anche da altre prospettive. E a quel punto, la soluzione mi appariva con chiarezza, sia nei conflitti personali che in quelli nazionali: provavo a immaginare come mi sarei sentita se fossi stata, che so, palestinese, ed esploravo i sentimenti che nutro verso la mia gente, verso la mia famiglia e me stessa, analizzavo le mie preoccupazioni, e le cose non erano più assurde. Allora capivo perché le persone reagissero in un certo modo, anche quando restavo in disaccordo con loro [Meirav Kadichovski]<sup>21</sup>.

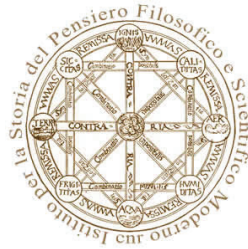
Non fu proprio il Goethe del *Divan* che, a proposito della rifiutata contrapposizione fra Oriente e Occidente, “scelse” – in un senso analogo a quello della nostra giovane oboista israeliana – di “muoversi” incessantemente fra l’una prospettiva e l’altra?

...l’oriente e l’occidente  
non son più da separare.

Saviamente equilibrarsi  
tra i due mondi, prendo a norma;  
e perciò, *tra l’est e l’ovest*  
*sempre il moto sia la scelta!*<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Ivi, pp. 193-194.

<sup>22</sup> J.W. Goethe, *Chi conosce gli altri e sé* (1826), in Id., *Divan occidentale-orientale* (1819), a cura di G. Cusatelli, Torino, Einaudi, 1990, p. 419 (corsivi miei). Pubblicata postuma, nel 1833, la poesia era destinata al *Divan*, ma fu poi esclusa dall’autore.



**Rosario Diana**

ISPF – CNR, Napoli

diana@ispf.cnr.it

**– Identità individuale e prassi musicale in contesti interculturali.**

**L'esperienza della *West-Eastern Divan Orchestra***

*Citation standard ISO 690-2*

DIANA, Rosario. Identità individuale e prassi musicale in contesti interculturali. L'esperienza della *West-Eastern Divan Orchestra*. *Laboratorio dell'ISPF* [online]. 2012, vol. IX. Available from Internet: [http://www.ispf-lab.cnr.it/2012\\_1-2\\_402.pdf](http://www.ispf-lab.cnr.it/2012_1-2_402.pdf). ISSN 1824-9817.

On-line on: 14.11.2012

#### ENGLISH ABSTRACT

*Individual identity and musical practice in intercultural contexts. The experience of the West-Eastern Divan Orchestra.* This article focuses on the famous youth orchestra founded in 1999 by Daniel Barenboim and Edward Said. Every year, young musicians from Israel and Arab countries together spend a period of training and playing in an orchestra that holds concerts all over the world. According to Barenboim and Said this promotes mutual understanding between people coming from geopolitical and national realities in conflict. This article focuses on the philosophical and intercultural meaning of this experience and interprets it according to the theory of multiple identities by Amartya Sen and the specificity of the language of music.

#### ENGLISH KEYWORDS

D. Barenboim, E. W. Said, A. K. Sen, Multiple identities, Counterpoint dialogue

#### ABSTRACT IN ITALIANO

Il saggio è dedicato alla famosa orchestra giovanile fondata nel 1999 da Daniel Barenboim e da Edward W. Said. Ogni anno, per un mese, giovani musicisti, provenienti dai paesi arabi del Medio Oriente e da Israele, trascorrono insieme un periodo di formazione e suonano in un'orchestra che tiene concerti in tutto il mondo. Studiare e suonare insieme può favorire – secondo Barenboim e Said – la comprensione reciproca fra giovani musicisti provenienti da realtà geopolitiche e nazionali in conflitto fra loro. L'articolo si sofferma sulle valenze filosofico-interculturali dell'esperienza della *Divan* e le interpreta in base alla tesi delle identità plurime di Amartya K. Sen e alla specificità del linguaggio musicale.

#### PAROLE CHIAVE IN ITALIANO

D. Barenboim, E. W. Said, A. K. Sen, Identità plurime, Dialogo contrappuntistico