



Agenzia di educazione permanente

PROGETTO FSE

"Animatore musicale - Musikanimateur"

fascicolo n. 2/143/2013 codice CUP B56G13001690001

Maurizio Spaccazocchi

UMANA MUSICA



17 – 18 maggio 2014



EUROPÄISCHER SOZIALFONDS - FONDO SOCIALE EUROPEO



AUTONOME PROVINZ
BOZEN - SÜDTIROL
Abteilung Europa
ESF-Amt



PROVINCIA AUTONOMA
DI BOLZANO - ALTO ADIGE
Ripartizione Europa
Ufficio FSE

INDICE

Homo loquens	pag.	6
Homo audiens	«	29
Homo movens	«	65
Homo cantans	«	85
Homo sonans	«	104
Homo videns	«	129
Homo sapiens	«	149
Homo humanus	«	163

Introduzione

Quando ci capita di parlare di musica, siamo sempre soliti partire dall'assunto che la musica sia un fatto esterno alla nostra persona, che ci viene offerto o fatto pagare da artisti e istituzioni musicali addette e specializzate. Questa diffusa interpretazione dell'esperienza musicale ha permesso nel tempo la costituzione di una forte mentalità musicale specializzata, in grado di non comprendere le tipiche mentalità e capacità musicali non specializzate, cioè quelle dei comuni individui. Quindi, la musica, come "figlia" di un certo tipo di professionalità e di specializzazione, ha inevitabilmente trascurato e non reso oggetto di studio e di valorizzazione, l'ottica più umana della musica, che poi sarebbe quella che maggiormente ci accomuna tutti come animali prima e come esseri umani poi.

Con il titolo *Umana Musica*, questo libro vuole tentare di far riemergere le tante e ricche dimensioni umane che sono state molto spesso occultate dai forti paradigmi dell'istituzione musicale colta, per ridare loro quel diritto all'esistenza che, forse, proprio in questo terzo millennio, potrebbe anche ritornare utile al bene comune. Infatti, riflettere sulle esperienze artistiche della razza umana, per chiederci quali e quante siano state "disegnate e tagliate a misura d'uomo", crediamo che possa essere cosa molto utile per comprendere la giusta umanizzazione del nostro *sapere* e *saper fare* e, perché no, per iniziare a relativizzare e magari ridimensionare il potere di certe esperienze musicali che da secoli rifuggono dal prendere in considerazione l'uomo, e che quindi si presentano alla nostra più "naturale" percezione come "disumane".

Per meglio riuscire in questo intento, dovremo concentrare tutta la nostra attenzione sulla razza umana, cioè sugli esseri umani e non sui musicisti poiché, questi ultimi, proprio in virtù delle cose sino ad ora dette, potrebbero indicarci pratiche, finalità e mentalità troppo specializzate, e quindi limitate sul piano umano. Si tratterà quindi di individuare i possibili campi d'azione all'interno dei quali gli esseri umani mettono in palese mostra la loro natura sonora e musicale. Una natura musicale motivata da bisogni prioritari, fortemente connessi alla nostra specificità animale e umana, e non superflui

come invece questa nostra opulenta società ci ha fatto prendere il vizio di soddisfare. Questa natura musicale umana, noi la interpreteremo come una vera e propria dote, una dote umana appunto, che prende forma e si sviluppa all'interno di pratiche che possiamo liberamente definire *pre-musicali*, *pro-musicali* e *musicali*.

Come individuare quindi i territori all'interno dei quali gli esseri umani realizzano i loro percorsi con i suoni e con la musica?

Secondo noi, l'esperienza musicale umana, quella tangibile e da tutti riconoscibile, è da ricercare nell'insieme delle pratiche che gli esseri umani realizzano, non certo in un lavoro altamente personalizzato che può mettere in atto un singolo musicista, non in un programma scolastico di studi musicali, e neanche in un metodo più o meno diffuso di educazione musicale poiché, tutti questi, possono facilmente incorrere nell'errore di proporre un fare e un saper fare molto specifico o troppo scolarizzato, sino al punto da risultare troppo marginali, poco pertinenti, rischiando così di non rientrare più all'interno di quel campo di pratiche musicali che qui ci interessa definire "a misura d'uomo".

Il senso comune ci dice che la realtà sonora è parte integrante del globale vissuto umano e, come tale, deve essere considerata, studiata e analizzata, con il compito di comprendere al meglio il significato dei "percorsi" che l'uomo ha realizzato, realizza e realizzerà, all'interno di queste varie pratiche *pre/pro/musicali*.

Per dar corpo alle nostre idee, dobbiamo comportarci come fa un *bird-watcher*, un osservatore di uccelli, costretto ad imparare tramite la semplice osservazione dei comportamenti animali. Noi, quindi, punteremo il nostro binocolo, come direbbe lo zoologo Desmond Morris, sull'animale uomo, per trasformarci in veri e propri *man-watcher*, osservatori di uomini, o meglio ancora, in osservatori di comportamenti musicali umani.

Il risultato dei nostri "avvistamenti" musicali umani, non vuole essere solo un atto di conoscenza, ma vuole offrire al lettore non musicista la possibilità di ritrovare e rivalutare la sua identità musicale comune e, al lettore musicista, una nuova strada per capire che la musica non nasce dal costante esercizio scolastico, ma dal grande e quotidiano esercizio della umana vita.

Per sostenere la nostra visione umana della musica, ci siamo avvalsi del contributo di tanti altri autori che, non sul piano musicale, potessero confermare in modo diretto, traslato o metaforico i nostri pensieri. Ecco perché la bibliografia di questo nostro testo non si trova in note o a fine testo, ma inserita sotto forma di citazione all'interno del nostro pensiero proprio perché contigua al nostro ragionare. Un ragionare che è frutto di tante discipline, specialmente di quelle non specifiche musicali perché, l'ottica che qui vogliamo assumere, è un'ottica musicale poliedrica, multidirezionale, quindi in

sintonia con un sapere ampio e complesso, trasversale, che tocca più dimensioni dell'essere. E, in queste dimensioni dell'umano essere musicale, è anche d'obbligo toccare aspetti importanti dell'identità musicale collettiva e personale. Una identità che, solo se si avvarrà di forti identificazioni umane, prima di quelle culturali specifiche, potrà offrire risposte sane, giuste e positive, in grado di rendere la musica oggetto d'amore e di benessere per le genti.

HOMO LOQUENS

I “cuccioli” umani, sin dai primi giorni di vita, pur non comprendendo alcun valore semantico delle parole, appaiono molto sensibili e interessati alle diverse sonorità vocali degli esseri adulti.

Questa semplice osservazione ci permette di affermare che, nel linguaggio parlato, non è presente solo ciò che è connesso alla comprensione dei significati della parola (livello semantico), ma vi sono anche altri parametri che invitano gli esseri umani a destare attenzione anche al “come le cose vengono dette” oltre che al “che cosa viene detto”. In questa direzione non sono tanto gli aspetti sintattico-grammaticali a destare interesse, quanto la qualità sonora e musicale del parlare che è in grado di offrirci importanti indicazioni in merito allo stato psicologico fisico ed emotivo di chi si relaziona parlando con noi.

I bambini per primi, proprio perché fuori dal significato delle parole, sono obbligatoriamente più attenti a questi parametri del parlare, ed è da questa attenzione quotidiana che si acquisisce una specializzata e raffinata percezione, poiché questo modo di comprendere il parlato coinvolge direttamente tutti i nostri sensi.

E' per questo che possiamo affermare di essere in presenza di una modalità di entrare in relazione che ha più contatti con la nostra dimensione biologica piuttosto che logica.

Nel corso della nostra vita, perdendo esperienza nei confronti di tattiche relazionali senso-emotive come queste, ci si impongono modelli relazionali sempre più strutturati a livello di forma e di contenuto e, senza notarlo, ci allontaniamo sempre più da questa infantile e istintiva percezione del parlare che è frutto di una percezione che si realizza nella simultaneità e nella successione di minime e delicate frammentarietà sonore e musicali. Ecco allora che con il tempo “ciò che viene detto” prende il sopravvento sul “come è stato detto” e, con molta disattenzione percettiva, pur comprendendo il significato delle parole si rischia di tralasciare il non meno importante senso umano del parlare, in grado di indicarci i livelli nascosti di credibilità, falsità, fiducia, convinzione, sicurezza, passione emotiva dei parlanti.

In altri termini potremmo dire che tutta l'educazione linguistica offerta da una scuola interessata all'insegnamento del "che cosa si dice" inteso come prioritario e tipico atto connesso alla comprensione logica, corre molto spesso il rischio di far perdere, ai nostri giovani, il senso dei sensi.

Nelle relazioni umane meno disciplinate o meno scolarizzate siamo tutti molto più soliti destare attenzione a questa dimensione della parola parlata, non ci interessa solo comprendere quello il significato delle parole, perché tutti sappiamo che "dentro" quel modo di parlare c'è una persona che ci "dice" di essere amico/nemico, buono/cattivo, odiabile/amabile, teso/rilassato, mite/aggressivo, sereno/ansioso, e chissà quante altre cose.

E' già a livello d'istintivo, dei sensi, molto prima di una organizzazione strutturata del linguaggio parlato che comprendiamo i vari stati emotivi di chi si mette in "contatto" con noi: la collera, la paura, la felicità, l'amore, la sorpresa, il disgusto, la tristezza, ecc., hanno per noi un chiaro riferimento a sonorità vocali diverse.

In altre parole il piacere o il dispiacere di entrare in relazione con gli altri noi lo trasmettiamo, non a livelli di contenuto o di forma, ma con gli andamenti ritmici e sonori della nostra voce, combinati alle nostre posture del corpo, ai nostri sguardi, ecc. Ecco perché tanto spesso ci capita inconsapevolmente di essere contraddittori, ambigui, non sinceri, non credibili: per colpa di un tono di voce in chiara divergenza con il significato di ciò che andiamo dicendo.

L'uomo dovrebbe recuperare il suo interesse infantile verso tutto ciò che è esperienza sonora, quindi anche nei confronti degli atti della parola intesi come primari comportamenti musicali in grado di indicarci notizie in merito agli stati psico-fisici dei parlanti. Dovrebbe trattarsi di un recupero anche pratico, a livello vocalico-sonoro, poiché la voce ha, ancor prima del linguaggio parlato, potenzialità relazionali forti e profonde. Potenzialità delle quali subito di seguito esemplifichiamo all'interno dei parametri sonori più evidenti nella vocalità umana:

Energia vocale: parlare piano o forte è un modo per far capire agli altri, aldilà del significato delle parole che si pronunciano, quanto devono starci vicino o lontano, quanto noi vogliamo intimorire o far coraggio, quanto vogliamo incombere o sottometterci, sino a che punto vogliamo attuare un contatto pubblico o privato, quanto vogliamo sfogarci o contenerci, quanto vogliamo relazionarci in amicizia o imporci sugli altri, ecc.

Chi non si è mai sentito dire, mentre parlava con qualcuno, "come mai gridi tanto?", prendendo subito all'istante coscienza del suo stato d'animo alterato?

Ambito vocale: parlare in una zona vocale acuta, media o grave, può voler dire mettere in evidenza il moto delle nostre tensioni o dei nostri rilassamenti emo-tono-muscolari, ma pure il nostro essere più o meno calmi o adirati, oppure voler trasmettere anche inconsciamente il nostro senso di calore o di freddezza, di durezza o morbidezza nei confronti degli interlocutori, ecc.

Non ha caso, al simpatico personaggio del fumetti, l'orso Yoghi, viene data una voce che articola tutte le sue sillabazioni fra l'ambito acuto e quello grave, risultando così improbabilmente poco umana ma altrettanto incomparabilmente comica.

Percorso vocale: parlare seguendo direzioni d'altezza varie (es. rettilinee, ascendenti, discendenti, contigue o a salti più o meno ampi, e possibili loro combinazioni) può significare trasmettere, più o meno con coscienza, tutta una variegata serie di condizioni affettivo-emotive: sorridere, lamentarsi, annoiarsi, sentirsi comici, stanchi, risentiti, compiacenti, ammiccanti, schifati, autoritari, interessati, rimproveranti o rimproverati, felici, tristi, ecc.

Non di meno questo aspetto ha molte relazioni con le vocalità immaginativo-descrittive, tipiche di chi vuol usare la voce come un "pennello" utile a disegnare cose, personaggi e storie. Non a caso la voce che racconta fiabe gioca inevitabilmente con quest'aspetto che potremmo chiamare la "melodia" del parlato.

Esaltazione fonetica: parlare mettendo in evidenza i suoni vocalici invece di quelli consonantici. Parlare marcando una tipologia sonora di una famiglia di consonanti piuttosto che un'altra (es. le occlusive-esplosive P T B D K G, le sibilanti F V S Z Sc, le nasali M N Gn 'N, la vibrante e la liquida R e L, le affricate C G tZ dZ).

In questi casi, essere soggetti parlanti molto vocalici significa mostrarsi più aperti, più sonori, più palesi, più pubblici, più esteriorizzanti. Chi invece esalta la dimensione consonantica delle parole può risultare, a seconda dei casi, più chiuso, più ostruito, più complesso, più interiore, ma anche più ricco, più emotivo, più coinvolto, più espressivo, ecc.

Per esempio, calcare la pronuncia sulle occlusive-esplosive, può con facilità risultare segno di autorità, di comando, imponenza, sfogo fisico, scarica energetica, aggressività, decisione, scatto motorio, ecc., (i comandi militari, gli insulti, le bestemmie, le onomatopée verbali delle armi da fuoco, il nome degli strumenti musicali percussivi, il nome di certi tipi di combattimenti molto crudi e offensivi, confermano questo carattere deciso di queste consonanti).

Evidenziare le sibilanti può voler dire autocontrollo (gestione del fiato), senso dell'attesa, indecisione, lascivia, estasi, fascino,

trasmettere charme, ma pure senso del viscido, senso dello spazio, della linearità, ecc.

Giocare molto con le nasali può essere segno di interiorità, intimità, chiusura, ma pure insofferenza, lamento, o bisogno di sentirsi in vicino contatto con gli altri (intimità, affetto, moine), ecc.

Caricare di energia la vibrante R significa trasmettere rabbia, tattilità consistente (graffio), passione evidente (tribolare, trouble), ma pure i vari tipi di movimento vibratorio di strumenti musicali e materie varie (rullo, trillo, terremoto), ecc.

Questa attrazione magica del suono delle parole viene ampiamente confermata nel testo della canzone *Trust In Me* (tratto dal cartoon *Libro della Giungla*, della Disney, autori Richard M. e Robert B. Sherman) che il serpente *Ka* esegue nel tentativo di incantare il piccolo *Mowgly*. Infatti i bambini pur non comprendendo il significato delle parole, riescono a comprenderne il senso grazie alla pregnanza fonetica di suoni sinuosi e sibilanti, ammalianti e trascinantanti, come appunto possono facilmente apparire i dittonghi vocalici e le consonanti sibilanti, vibranti e liquide della lingua inglese:

<i>Trust in me, just in me</i>	<i>Credi in me, proprio in me</i>
<i>Shut your eyes and trust in me</i>	<i>Chiudi gli occhi e credi in me</i>
<i>You can sleep safe and sound</i>	<i>Tu puoi dormire sano e salvo</i>
<i>Knowing I am around</i>	<i>Sapendo che ti sono attorno</i>
<i>Slip into silent slumber</i>	<i>Scivola nel sonno silenzioso</i>
<i>Sail on a silver mist</i>	<i>Naviga su nebbia argentata</i>
<i>Slowly and surely your senses</i>	<i>Lentamente e sicuramente i tuoi sensi</i>
<i>Will ceases to resist</i>	<i>Cesseranno di resistere</i>
<i>Trust in me, just in me</i>	<i>Credi in me, proprio in me</i>
<i>Shut your eyes and trust in me</i>	<i>Chiudi gli occhi e credi in me</i>

Articolazione vocale: parlare attaccando il suono con decisione o meno, accentuare certe sillabe piuttosto che altre, legare o staccare la sillabazione: sono tutti aspetti che indicano all'uditore il nostro grado di sicurezza o d'indecisione, il nostro desiderio di esaltare certe parole o il nostro disinteresse nei confronti di altre o dell'intero discorso o della stessa relazione verbale che stiamo instaurando. Ma tutto questo può pure darci indicazioni in merito alla nostra condizione respiratoria che tradisce inevitabilmente il nostro stato psicofisico, ecc.

Velocità del parlato: dire le cose con una maggiore o minore velocità può essere segno di fretta o calma, d'interesse o disinteresse, di animosità o benevolenza, di paura o piacere di farsi notare dagli altri, di gestione del discorso o di bisogno di terminarlo prima possibile, di farsi capire o di creare confusione, ecc.

Continuità o discontinuità: parlare agli altri senza mai fare pause, o diversamente frammentare il discorso con silenzi, sguardi, gesti, può essere indice di mancanza di bisogno di far intervenire gli ascoltatori, disinteresse nei confronti degli interlocutori, autorità, imporre l'ascolto, incidere con la frequenza delle articolazioni, non dare il tempo di pensare o di riflettere, ecc., oppure far percepire il bisogno dell'altro, esprimergli fiducia e confidenza, valorizzarlo, desiderio di creare dialoghi e non monologhi, ecc.

Tutti questi parametri “segnano” un territorio all'interno del quale l'animale uomo lascia e segue “orme” di musicalità. Orme utilizzate per dichiarare esplicitamente, o per tradire involontariamente, la propria *presenza*, le proprie *emozioni*, il proprio *stato psicofisico*, le proprie *azioni e reazioni*, i diversi livelli di *disponibilità al contatto*, *alla comunicazione*, *alla relazione* con gli altri animali della sua o altrui specie.

È per queste stesse ragioni che istintivamente i neonati “cuccioli” umani vengono contattati dagli adulti con un parlare così impostato:

- **pieno di vocali i** (*piccini, bellini, carini, ecc.*) poiché risultano essere più simili alla acuta voce infantile e, di conseguenza, anche più in sintonia-empatia con la personalità dei piccoli;
- **con una energia vocale poco evidente** per non apparire troppo incumbenti e, dunque, non spaventare, non aggredire, non “pesare” addosso;
- **con una ritmicità ben articolata, densa e veloce** per carpire attenzione e in grado di creare vivacità e senso del gioco;
- **con un fraseggiare ricco di toni** della meraviglia, della emozione divertita e piacevole.

Ed è per lo stesso bisogno di esprimere sintonia-empatia nei confronti del mondo infantile che ritroviamo la vocale **i**, piccola, stretta, acuta, vivace, squillante e leggera, in questo frammento di poesia di E. Montale *Un mese tra i bambini*:

...I bambini...Spuntano
come folletti, s'infilano
negl'interstizi più stretti ...

Diversamente, il largo, consistente, centrale, aperto e soddisfacente suono della vocale **a**, lo troviamo già dalla nostra prima infanzia adatto alla pronuncia di **ma** e **ba**, sillabe che hanno un grande valore affettivo perché sono i suoni iniziali di parole che nella vita pronunceremo moltissime volte: **mamma**, **babbo** (oppure, in certi altri luoghi, la **pa** di **papà**).

Ma crescendo l'animale uomo conoscerà pure la **a** di **aria, anima, vastità, piazza, pascià, calma, piattaforma**, ecc., tutte parole che acquisiscono il loro significato grazie al contributo dato da questa larga, vitale, rotonda, eufonica e gratificante vocale.

Negli anni, ognuno di noi, inconsciamente, apprende il valore delle vocali **i, é, è, a, ò, o, u** come un percorso musicale che inizia dall'alto (**i**) per passare al medio (**a**) e concludersi nel basso (**u**). Ma nel tempo notiamo pure che in queste vocali si nasconde un altro livello sonoro, di aperture e di chiusure: chiuso (**i**), in apertura (**é è**), aperto (**a**), in chiusura (**ò o**), chiuso (**u**). Ed è per queste qualità sonore che alle vocali basse come la **o** e la **u** ci si abbina frequentemente un senso non positivo, non chiaro, non familiare (es. *Bubù, Bubbo, Brutto, Mugugno, Pus, Tugurio, Lugubre, Lutto*, ecc.).

E così quando i bambini cantano *Alla fiera di maestr' André*, non si può certo non notare una appropriata relazione fra le altezze reali del suono di certi strumenti musicali e le vocali presenti nei versi onomatopeici creati da una cultura popolare di gusto infantile:

Alla fiera di maestr' André
aggiu cumbrat' 'nu piffariell':
piripipi lu piffariell'
'na viola:
za-za la viola
'na trumbetta:
perepepé la trumbetta

Queste omologie fra i suoni del linguaggio e le varie esperienze sensibili dell'uomo, non sono comportamenti tipici di una sola cultura: tutte le lingue antiche e moderne del mondo "giocano" con questa loro dimensione sonoro-musicale.

Per esempio nel linguaggio africano degli Ewe si può notare la nostra stessa distinzione fra suoni vocalici chiari e scuri utilizzati come metro di valutazione delle esperienze positive e negative che la vita ha, a questo popolo (come a tutti gli altri), riservato:

Vivì: dolce **Lulù:** temere
Didì: piacere **Tudùdzò:** impotenza da atto di magia
Fefé: scherzo **Tutuwò:** tamburo per la morte

Addirittura, con questo ultimo esempio, si potrebbe sostenere che questo interesse verso la dimensione fonetica del linguaggio parlato è tipico e comune in tutte le diverse lingue praticate dalle varie razze umane, come confermano gli studi sul **fonosimbolismo**, che

sembrano in grado di sostenere quasi l'esistenza di una *unica specie sonora* che accomuna i tanti esseri parlanti del mondo.

Nel vivere quotidiano la razza umana risulta essere molto attenta anche alle varie *colorazioni sonore* del parlato. Colorazioni che colpiscono molto la sfera multisensoriale, affettiva e relazionale dei soggetti, come ben possono dimostrare tutte queste frasi tratte dal mondo della letteratura italiana e che sembrano essere frutto della combinazione dell'emozione del *parlante* e delle sensazioni dell'*uditore*:

- *Era una voce crepitante, come fatta di aghi* (F. Tozzi),
- *Aveva una voce invernale, gracile come gli scricchiolii del ghiaccio* (C. Alvaro),
- *La sua voce era aspra: arrivava fino al cervello e lo graffiava tutto* (P. Casu),
- *Voce stridula: come una sferza fatta d'ortiche, come una pioggia di vetriolo* (A. Del Boca),
- *Usava un falsetto sottile e appiccicoso come una tela di ragno* (G. Maggiore),
- *La voce era flessibile e insidiosa: un liscio serpente che, a poco a poco, avvolgeva nelle sue spire l'ascoltatore e gli succhiava l'intelligenza* (B. Corra),
- *Il vecchio aveva una voce lenta, come la luna* (C. Bernari),
- *Dal buio fece uscire il sussurro d'un'ape gonfia di miele* (E. Rivalta),
- *La voce di lui, morbida e bassa, era come impastata di sole* (E. Bossi),
- *La sua voce veniva, vibrante, su dalla cavità d'un gran cuore* (A. Fogazzaro),
- *Aveva una voce sottile e carezzevole come quella d'un gatto che si raccomanda al buon cuore della padrona di casa* (Collodi),
- Ecc...

Da queste espressioni si può ben capire come la voce parlata sia una diretta fonte per esprimere tutti i nostri sensi ed offre, a chi se ne serve, un modo per interpretare, sentire il mondo, e agire al suo interno.

Non dimentichiamo poi, come dice Marshall McLuhan nel suo testo *Gli strumenti del comunicare* (ed. Il Saggiatore, Milano 1967) che: *“Se l'orecchio umano può essere paragonato ad una radio ricevente capace di decifrare onde elettromagnetiche e di ritradurle in suoni, la voce umana può essere paragonata a una radio trasmittente in quanto sa tradurre i suoni in onde elettromagnetiche. Il potere della voce di plasmare aria e spazio in forme verbali è stato*

forse preceduto dall'espressione meno specialistica di grida, grugniti, gesti e comandi, canzoni o danze."

Questo paragone fatto da McLuhan fra orecchio e voce può servirci per farci capire come la dimensione fonetica dell'essere parlante può scaturire dalla cultura sonora circostante, tanto da quella naturale quanto da quella artificiale. Per esempio, la cultura filmica, come tutte le altre culture sonore, può cambiare la nostra vocalità, ma pure alterare la nostra visione del mondo e dei fatti del mondo. I rumori, i suoni e le musiche che ci propone un film, o un certo genere di films, possono passare dall'udito alla voce, grazie ad un semplice gioco di traduzione-imitazione. Per capire l'importanza di questo gioco di imitazione dei suoni di un film in effetti vocali, proponiamo la lettura di questo nostro racconto-analisi, in merito alla storia dei giochi di guerra di un ragazzino degli anni '60:

I suoni della guerra

Appena usciti dalla sala cinematografica, dopo aver assistito alla visione di un film sui marines o sui cowboys, o comunque una di quelle pellicole tutte piene di botti e scoppi, con i compagni del rione eravamo soliti andare nel campo incolto che costeggiava il fiume, per sfogare la grande ed esaltante carica guerresca che ci eravamo assorbiti con gli occhi, con le orecchie e con i muscoli interi.

Senza il bisogno di organizzare nulla, con l'affiatamento tipico dei ragazzini, si dava inizio al nostro vero film di guerra, senza un copione, senza una cinepresa, senza la pellicola e senza un regista: tutto era nella nostra vivace fantasia, pronto a prendere forma o ad adattarsi sul momento, sul luogo, all'occasione, con i miei amici-nemici.

Ciak...silenzio...si gira...

Dietro ad un cespuglio, nei panni del bandito cattivo, aspettavo che mi si creasse l'opportunità per assaltare l'altro cespuglio-banca.

Nulla si muove...resto in attesa.

*Ecco...quel ramo...riconos...**Bang!Bang!Bang!** Giancarlo, colpito, morto!*

*Altri rispondono con una scarica di fucilate:
Pam!Pam!Pam!Pam!Pam! Salvo!*

*Daniele, della mia stessa banda, esce con un
Rattatatà!Rattatatà! Morti tutti!*

*Dall'altro fronte: No! Siamo solo feriti! **Boom!Boom!Boom!**
Daniele colpito, morto!*

Accidenti, qui bisogna fare una incursione risolutiva, altrimenti mi...

Crak...Stomp...Stomp....:

Bang!Bang!Boom!Rattatatà!Pam!Pam!Bang!Bang!

Vinto, vinto! Tutti colpiti!

No! Io no! Salta su Michele, il solito duro e cocciuto.

Ora è il momento decisivo, fatidico.

*Nella nostra mente risuona un tromba con il suo canto di morte, il Deguello: **Tatatà-Tatatà...***

Come tutte le sfide che si rispettano, ci troviamo di fronte, fermi, con dure espressioni sul volto, all'erta, pronti a controllare i più piccoli movimenti dell'avversario.

Tatatà-Tatatà-Taratiratararà-Tattataaaaaaa...

Le dita si innervosiscono vicino al fodero della Colt.

Silenzio di tomba...

Bang!

Aha...

Acc...do...ve...vo capirlo...ch...che... a fare la parte del ban...dito...prima o poi sarebbe andata a finir male...eppoi, una volta ogni tanto, è anche giusto che vinca anche quel t...te...testa...testadi...quel testardo di Michele!

Taaaatararàtatataaaa...cedere poco a poco, morire, ovvero: finale ad libitum...

Così terminava il nostro gioco di guerra, fatto di creazione o di emulazione di personaggi, di accettazione dei ruoli anche casualmente assunti, di immaginazione e fantasia, di consumo fisico e mentale, e, naturalmente di rinforzo dell'amicizia e della conoscenza all'interno del gruppo.

*E la colonna di questi nostri film non portava la firma di Morricone o di Vangelis, era nostra. Eravamo noi, attori, rumoristi e cantori che, vissuti in una cultura filmica interamente basata sulle armi da fuoco, quelle esplosive, quelle che danno il colpo e fanno il botto, davamo ampio suono alle consonanti esplosive **p, b, t**, perché le sentivamo istintivamente più adatte alla costruzione di versi ad effetto sparo, detonante. Cosa, questa, che ci veniva confermata anche dalla lettura dei primi giornalotti più amati dai ragazzini di quel periodo: *Tex*, *Blek*, *Capitan Miki*, e un poco più tardi pure *Diabolik*.*

*Ma come è naturale e giusto, i tempi cambiano, così le esperienze e le tecnologie, e anche i giochi di guerra dei bambini. Sì, in una cultura del racconto televisivo e filmico che, con *Goldrake* e *Guerre Stellari*, con *Superman* e *L'impero* colpisce ancora, ha iniziato a creare nella mente dei bambini una dimensione fantastica basata su un'alta contestualizzazione spaziale, futuristica e quindi molto progredita sul piano della conoscenza e dell'invenzione elettronica, non potevamo certo pensare di rimanere all'uso di armi da guerra primitive come pistole, fucili, cannoni e bombe varie. Sì, altri spazi, altre distanze, altri tempi, altre conoscenze, altre guerre, altre armi, altri suoni!*

Certo, nell'era dello **Shuttle** che sfreccia come un velocissimo siluro spaziale, ormai pronto per intraprendere avventure fra le stelle e i pianeti della nostra galassia, un suono corto ed esplosivo non riesce affatto a dare l'idea di questo lungo percorso, lineare, aereo, molto più simile al percorso di un fascio di luce che ad una assordante e momentanea detonazione.

Ed è proprio per questo senso di lunghezza, di continuità spaziale, a volte lunga sino all'infinito che l'arma sonora del bambino del terzo millennio si è da tempo sintonizzata agli effetti delle consonanti più continue, più aeree, più lunghe di quelle esplosive, perché più ricche del senso di spazialità, di lunghezza e di luminosità. Dall'immagine del punto esplosivo che davano le armi da fuoco di ieri, oggi siamo all'idea di raggio luminoso. Un raggio luminoso che grazie alle consonanti sibilanti **f, v, s, z, e sc** (suono uguale all'inglese **sh**) può diventare letale come tutte le armi a raggio Laser presenti nei films, nei cartoons televisivi e nei fumetti a carattere fantascientifico-spaziale.

Se il ragazzino-cowboy di ieri doveva uccidere il nemico, aveva l'obbligo di puntare la pistola nella sua direzione, davanti agli occhi, poi distendere il braccio e con forza tirare il grilletto. Come se non bastasse, il gran botto fischiava nelle orecchie unitamente al rinculo che, come una mazzata, arrivava fin sulla spalla. Il nemico colpito gridava, cadendo a terra e, il più delle volte, non moriva subito: dovevi assistere alla sua agonia, ai suoi rantoli, sino allo stramazzamento finale in mezzo ad una calda e fumante pozzanghera di rosso sangue.

Invece il ragazzino-astronauta di oggi, con la sua superleggera pistola laser, e senza dover perdere tanto tempo nel centrare dentro il mirino il nemico, lancia qualche **Swosh, Zaff, Scioff**...per disintegrare tutto e tutti in meno di un secondo, con facilità, senza tanto chiasso e pure con poco consumo di energie psicofisiche.

Una certa invidia si può avere nei confronti dei ragazzini di oggi, perché, con un'arma laser, non hanno rimorsi per la morte del nemico. Invece i ragazzini di ieri, oltre ad organizzare una serie di gestualità dell'uccidere, erano pure costretti ad assistere ad una morte in diretta che, anche se era del tuo peggiore nemico, era sempre dura da vivere. E, accidenti, come se non bastassero queste cose, alla fine del gioco, ti dovevi pure portar via il cadavere del tuo nemico dal campo di sfida. Era duro, duro davvero giocare alla guerra, ieri!

Adesso invece, con un elementare **Swosssssssssssssh**, è molto più facile uccidere. E poi, così è il destino, quando la fortuna ti prende, non ti lascia più: non c'è nemmeno il problema di dover spostare il cadavere: non c'è più, disintegrato, sparito nel nulla,

niente più pozzanghere di sangue, nemmeno una briciola di prova che possa incatenare l'omicida.

E poi dicono che le giovani generazioni non sono fortunate: non solo gli hanno fatto un'arma semplice da usare, deresponsabilizzante ed economica...gliel'hanno fatta pure ecologica!

Dopo questa ulteriore dimostrazione di interesse da parte dell'essere umano nei confronti dei suoni del linguaggio parlato, potremmo anche evidenziare l'interesse ritmico che la razza umana ricava dalle singole parole o dalle intere frasi. Iniziamo la nostra osservazione entrando nel mondo infantile, quello delle filastrocche:

*Ambarabà cicci coccò
tre civette sul comò
che facevano l'amore
con la figlia del dottore
il dottore si ammalò
Ambarabà cicci coccò!*

È sicuramente una delle più diffuse filastrocche che molti genitori, insegnanti e bambini recitano spesso e con divertito piacere.

Eppure, se si decidesse di analizzare il senso del testo, non poco strani e ambigui risulterebbero i suoi significati: *ambarabà cicci coccò* (frase giocosa e senza senso, molto battente e ritmica grazie alla presenza delle consonanti esplosive, piacevole da articolare e scandire come uno scioglilingua), *tre civette sul comò* (semplice descrizione di un fatto quasi reale), *che facevano l'amore* (qui si mette male, Boh?), *con la figlia del dottore* (poveri noi, che schifo!), *il dottore si ammalò* (è il minimo che gli possa capitare!), *ambarabà cicci coccò* (sì, forse è meglio non pensarci!).

A prendere sul serio il senso perverso e scurrile del testo di questa filastrocca, ci sarebbe da denunciare al telefono azzurro tutti quegli insegnanti e genitori che ancora oggi la propongono ai loro alunni o figli.

Ma lasciamo perdere la denuncia e chiediamoci perché, in questa filastrocca, come in moltissime altre, il testo e i suoi significati passano inosservati? Come mai che parole, tantissime volte recitate, non lasciano nella nostra memoria alcun segno del loro senso più attendibile? Se la nostra attenzione, dopo tanti anni di pratica, non si è mai fermata sul significato delle parole di *Ambarabà cicci coccò*, non è forse il caso di pensare che il vero senso di questa filastrocca sia da scoprire in altre direzioni?

Infatti, per tutti i bambini, già all'asilo, *Ambarabà cicci coccò*, non viene presa come un racconto o un sermoncino natalizio, i quali richiedono testi con un minimo di coerenza e significati: è un gioco,

uno stimolo, una provocazione al naturale bisogno di movimento che tutti i bambini di questo mondo sentono, e forse anche i grandi, solo che questi ultimi cercano malamente di contenerlo. E' per la stessa ragione che la tradizionale *Ponte Ponente Ponte Pì Tappetà Perugia*, o la pubblicitaria *Fiesta ti tenta tre volte tanto*, non attirano i bambini per il significato del testo, ma per la ricca presenza di tutte quelle consonanti occlusive-esplosive che invitano il corpo a produrre recitazioni scandite, toni vocali decisi, articolazioni molto accentuate che, d'istinto, inducono il corpo a realizzare in sincronia dondolamenti di spalle, del busto, del capo, passetti, saltelli, battiti dei piedi o delle mani.

Questo bisogno-desiderio di movimento è così presente nei bambini che, molto spesso, li troviamo a scandire frasi senza senso, sconclusionate, ma molto ritmiche, molto articolate, molto pulsatorie e battenti, per ottenere inconsapevolmente quelle giuste provocazioni muscolari, finalizzate alla creazione spontanea e autonoma di una primordiale danza, ripetitiva, utile al farsi compagnia, ad accompagnare i movimenti del loro pastrocchiare con la creta o con i pennarelli, ma pure per scaricare le incontenibili energie fisiche, per aprirsi al mondo, per esternare il loro positivo e piacevole essere in vita. E ciò non è cosa da poco!

La filastrocca infantile la possiamo subito collegare ad un genere musicale oggi tanto diffuso in tutto il mondo, il **Rap**. Si tratta di un parlato ritmico, molto battuto, molto gridato, scandito e sostenuto da una densa e stimolante base d'accompagnamento. Infatti, i vari significati della parola inglese *Rap*, sono sintetizzabili in *colpo*, *sgridata*; cioè, da una parte, si intravedono degli aspetti ritmico-motori connessi quindi al ballo (*colpo*), dall'altra, di comunicazione cruda (*sgridata*), di accusa, di condanna. Ecco perché questo *to rap out the message*, questo comunicare un messaggio per mezzo di colpi di voce, oltre a ricollegarsi a pratiche primitive di comunicazione, offre all'ascoltatore due essenziali possibilità di accesso: vivere una forte e sentita informazione e/o partecipare con il corpo ballando questa ricca scarica di colpi. Infatti la musica **Rap** non si può dire che sia vissuta allo stesso modo da giovani neri americani e giovani europei: i primi vivono nella strada, nel ghetto, toccano quotidianamente e di persona ciò che a livello di messaggio ricevono da questo genere; i secondi, principalmente, molto meno personalmente coinvolti sul piano sociale, si possono abbandonare con più facilità al coinvolgimento motorio e quindi trascurare il fatto che il *to rap out the message* stia invitando l'ascoltatore a combattere il potere dei bianchi o a dichiarare assassino quel bianco poliziotto americano che abusa della sua divisa per menare feroci colpi sul capo di inermi persone di colore: *Fight the power! Fight the power!... Cop killer! Cop killer!*

Così, come certi popoli primitivi trasmettevano messaggi e danzavano coi il battito dei tamburi, le stesse cose facevano altre tribù con la parola magica e battente dello stregone, addetto al culto dei morti, alla liberazione degli ammalati dai demoni e, naturalmente, alla trasmissione del sapere della tribù e alle danze sacre e rituali.

Questa è la potenza della parola parlata!

Quindi, tutte le pratiche pulsatorie, battenti, ritmiche, offrono un'ampia via d'accesso all'uomo muscolare, all'uomo motorio, all'uomo della danza. E la filastrocca, come pratica della parola ritmica, può di buon grado entrare in questa categoria delle esperienze sonore e di movimento.

E' anche probabile che, alla faccia di quei molti cantanti d'America e d'Europa che si contendono la paternità del **Rap**, i veri precursori di questo genere siano stati proprio loro, i bambini: lo dimostrano con le loro filastrocche, scandite in ogni tempo e luogo di questo nostro mondo sonoro.

L'aspetto ritmico della parola, messo ora in evidenza con il **Rap**, lo possiamo trovare, in forma più misurata e precisa, anche nella più evoluta poesia. Ecco di seguito qualche esempio:

1°

*Soffermati sull'arida sponda
volti i guardi al varcato Ticino
tutti assorti nel novo destino
certi in cor dell'antica virtù,*

A ripetere più volte questo frammento di poesia del Manzoni (*Marzo 1821*) fatto di decasillabi anapestici, non si può non notare la grande somiglianza, se non addirittura una palese identità con lo sviluppo ritmico del notissimo primo tema della *sinfonia K 550* di Mozart, nota come la *sinfonia in Sol minore* o come tema della famosa canzone dal titolo *Caro Mozart*.

Plagio ritmico? No! Questa somiglianza è appunto dovuta al fatto che la metrica ritmica della parola, manifestando un gioco articolatorio regolare, ha molte probabilità di rivedersi applicata in musica in modo più o meno cosciente. Ma a noi non interessa tanto parlare di questa presenza di coscienza o meno, ma quanto dimostrare che nella parola parlata si possano ritrovare le basi di molte ritmiche musicali. Potremmo quindi sostenere che ogni essere parlante ha, nella sua grande varietà di parole e di frasi, una grande ricchezza ritmica che molto spesso le pedagogie musicali fortemente

scolarizzate e alfabetizzate non sono in grado di evidenziare come utile dotazione per sviluppi musicali più ampi e complessi.

2°

*Dietro
qualche
vetro
qualche
viso
bianco
qualche
riso
stanco
qualche
gesto
lesto*

A leggere questo frammento di poesia, dal titolo *La Locomotiva* di G. A. Cesareo, e lasciandoci prendere dal significato delle parole, potremmo dire che il suo senso è connesso alla descrizione dell'inagibilità, della corporeità limitata che costringe il viaggiatore a muoversi in spazi limitati. Un muoversi ogni tanto a scatti sul sedile per ridare un poco di energia tanto al corpo rattrappito quanto alla mente intorpidita, ecc. In breve si potrebbe sostenere, con la lettura semantica di questo frammento poetico, che l'autore voleva descrivere le sensazioni fisiche e psichiche di chi viaggia in treno o, peggio ancora, in una lenta, fumosa e cigolante locomotiva a vapore.

Ma se ora ci chiedessimo come mai questo iniziale frammento poetico è costruito con solo tipo di parole *piane*, cioè con tutte quelle aventi due articolazioni e con l'accento tonico sulla prima, potremmo anche scoprire che queste parole-ritmo, forse, sono state scelte proprio per descrivere la partenza di una locomotiva. Infatti, se proviamo a pronunciare la sequenza di versi onomatopeici *ciùf ciuf ciùf ciuf*, noteremo che spontaneamente ci verrà da dare al primo e al terzo verso un accento più forte, per creare una scansione ritmica del tutto identica a quella creata dall'insieme di tutte quelle parole piane del frammento poetico: è questo l'andamento ritmico di chi vuol imitare la partenza di una locomotiva. In effetti se ora provassimo a rileggere questo frammento poetico in forma scandita e in accelerando, accentuando ogni prima sillaba di ogni parola, daremo alla poesia un valore ritmico che prima, attenti al solo significato delle parole, non aveva:

Dietro

qualche
vetro
qualche
viso
bianco
qualche
riso
stanco
qualche
gesto
lesto...

Ecco quindi un esempio in cui la parola non è solo portatrice di significati semantici, ma pure ritmico-musicali. E le persone, nel recitare questo testo, ci dimostrano di essere in grado di eseguire ritmicamente le *duine* (o coppie di *crome*), poiché tutte queste parole *piane* non sono altro che la loro realizzazione ritmica.

A livelli meno poetici, ma molto ritmici, potremmo sostenere che ogni parola pronunciata da una persona è un ritmo, prima di essere portatrice di un significato. Questo vuol dire che, se ognuno di noi destasse più attenzione a questa dimensione ritmica delle parole, potrebbe in breve tempo abituarsi a “traslarla” in ritmica musicale vera e propria, dal momento che ogni singola parola è già una reale e forte “immagine sonora” nella memoria musicale di ognuno di noi. Le parole come **Tu, Tetto, Tavolo, Dominalo, Nominamelo**, sono dei veri e propri impulsi ritmici che tutti potremmo sfruttare come modelli musicali di:

Semiminima / Tu
Duina / Tetto
Terzina / Tavolo
Quartina / Dominalo
Quintina / Nominamelo

3°

Clof *clop cloch*
Clof *fete*
Clopp *pete*
Cloc *chete*
Ch *ch ch*

La struttura ritmica di questa importante parte della poesia *La Fontana malata* di A. Palazzeschi, ci propone in ogni riga tre articolazioni sillabiche: *Clof-clop-cloch*, *Clof-fe-te*, *Clop-pe-te*, ecc.

Questo vuol dire che il poeta ha interamente impostato questo gioco onomatopeico su un ritmo *ternario*, su un andamento, tanto per renderci subito comprensibili, a tempo di valzer. Sul piano percettivo generale, all'interno di una qualsiasi organizzazione ritmica, quanto più un accento-appoggio forte, quindi un punto di riferimento importante ritarda il ritorno, tanto più crea una mancanza, un senso di attesa, di instabilità a tutti i livelli emotivi, motori e psicologici. È per questo che la ternarietà, cioè il ritorno dell'accento forte dopo due deboli, si presta meglio a descrivere l'incertezza di una fontana malata piuttosto che un ritmo binario. Questo aspetto noi tutti lo viviamo sul piano motorio, quando ci accorgiamo che la nostra struttura fisica binaria, apprende prima l'atto del marciare che quello del roteare o del ballare il valzer. In quest'ultima pratica motoria sentiamo con maggiore evidenza la perdita di un appoggio forte, sicuro, di riferimento alla nostra stabilità fisica e, di conseguenza, psicologica.

Per avere una dimostrazione di ciò, basta confrontare la recitazione ternaria, quella originale, con una versione binaria della parte di poesia che ci interessa:

Originale ternaria	Versione binaria
Clof clop cloch	Clof clop
Cloffete	Cloffe
Cloppete	Cloppe
Clocchete	Clocche
Ch ch ch	Ch ch

Si noterà subito il senso di sospensione e incertezza della versione originale, rispetto all'andamento più certo, preciso e sicuro della versione ritmica binaria.

Un'altra "osservazione auditiva", sempre all'interno delle pratiche umane del parlare, potremmo rivolgerla verso l'intonazione vocale. Non è a caso che molte pagine prima abbiamo definito quest'aspetto come "la melodia" del parlato, poiché sotto alle parole che tutti noi pronunciamo c'è un vero e proprio canto. Sotto ogni nostro discorso c'è nascosta una intonazione di voce che, a seconda delle nostre intenzioni o dei nostri stati d'animo, può corrispondere o contrastare con il significato delle parole che andiamo pronunciando. A chi non è mai capitato di tradirsi dicendo con i toni della voce cose completamente diverse dal senso delle parole? Chi non ha mai ricevuto un complimento percepito come una offesa? Quante volte un maestro disattento al valore umano dei suoi toni di voce rischia,

senza notarlo, di mortificare i livelli emozionali dei suoi alunni?
Ecco di seguito un racconto esempio di quest'ultima situazione:

L'appello

“Otto e venti, l'ora dell'entrata in classe! Pochi minuti per mettersi a sedere nel banco e tirar fuori penne, matite, gomma, quaderni e libri, e via silenzio perché il maestro Ferri dava inizio al quotidiano rito dell'appello:

Achilli Michele!

Presente!

Bellucci Luigi!

Presente!

Cerioni Aldo!

Presente!

Donati Roberto!

Presente!

Furiassi Alberto!

Presente!

Tutto stava scorrendo con i toni giusti, tipici di questa situazione scolastica di primo mattino...quando...le mie sveglie orecchie di bambino si rizzarono nel sentire la voce del maestro in un Pascucci Settimio che sembrava un'opera vocale di gratificazione e di soddisfazione. Il mio compagno di banco mi guardò dritto negli facendomi all'istante capire che anche lui aveva notato quel cambiamento di voce, quel tono più delicato, più ammiccante, più amichevole.

Il maestro Ferri si era tradito, sicuramente senza nemmeno accorgersi: aveva fatto capire a tutti noi bambini che Settimio, era il suo alunno preferito, quello più bravo e buono, quello più attento e...quello... soprattutto... con la promozione assicurata.

Quel giorno, io e tanti altri miei compagni non guardammo di buon occhio quel secchione di Settimio.

Comunque il maestro Ferri, pur nella sua disattenzione, ci aveva dimostrato di essere un sincero, un tipo che poteva nascondere nulla. Il suo coinvolgimento emotivo era così palese che quando ci dettava un problema di matematica, in mezzo alle moltiplicazioni e alle divisioni, in mezzo ai chili di pere vendute e ai guadagni fatti, tradiva talmente la sua voce che alcune volte noi bambini eravamo in grado di capire come era andata la nottata con sua moglie.

A proposito, di lì a poco il maestro Ferri andò in pensione, forse era stanco di avere a che fare con i bambini che hanno le orecchie lunghe, che sentono la puzza o il profumo di ciò che scorre sotto le parole parlate. Mi hanno detto che ora si sia messo a fare il giornalista. No, non quello televisivo ma quello che ogni giorno

mette una firma sotto ad una colonna di parole inchiostrate. Lui dice che questo è un ottimo mestiere, che gli piacciono le parole mute, che non suonano, quelle che si vedono, non quelle che si sentono.”

Oltre a questa particolare situazione, quotidianamente tutti noi facciamo esperienza in merito a questa “melodia” del parlato: i nostri toni di voce al telefono, le fantastiche vocalità degli sceneggiati radiofonici o le fisse vocalità degli annunciatori dei numeri del Lotto o del Bollettino dei Naviganti, le grida richiamo dei venditori ambulanti, le grandi voci degli attori del cinema, i toni di voce di persone di altre regioni o altri stati, ecc. E che dire poi della quotidiana presenza in casa della televisione? Basterebbe, notare il tono di voce dell’annunciatrice televisiva in quel **Signore e signori buonasera**, per capire come mai a nessun spettatore viene in mente di rispondere un bel **Grazie anche a lei**. La ragione sta forse nel fatto che tanto tutti sappiamo che lei non ci sentirà così chiusa in quella inaccessibile scatola luminosa? No, non è solo questo, è soprattutto per quel tono di voce poco convincente ma molto formale, quasi d’obbligo, non sentito con il cuore, ma solo realizzato perché è comunque il miglior modo, per non aprire di colpo la lettura dei programmi. Allo stesso modo l’intonazione dei giornalisti televisivi tende ad essere pacata e contenuta perché se fosse intaccata dall’emozione, dal coinvolgimento personale, l’ascoltatore potrebbe carpire le loro idee politiche, le loro tendenze culturali e aspirazioni personali o addirittura il loro personale giudizio in merito a quella particolare notizia. Tutto questo, come possiamo ben comprendere, potrebbe da una parte falsare la notizia e dall’altra indirizzare l’ascoltatore, ignaro o disattento, verso una interpretazione dei fatti che mai darebbe se, appunto, non avesse mai ascoltato quella informazione espressa con quella specifica intonazione di voce.

Con la voce parlata, con i suoi toni realizzati nei vari ambiti d’altezza vocale si possono pure praticare relazioni umane ben precise, come ci conferma André Schaeffner citato da Roberto Leydi nel suo testo *La musica dei primitivi* (ed. Il Saggiatore, Milano, 1961):

“Trovandoci per la prima volta in Africa (questo avveniva nel Camerun settentrionale, vent’anni fa) i miei compagni di missione ed io fummo ricevuti dalla corte di uno di quei piccoli sovrani negri che spesso non sono altro che la triste caricatura dei grandi imperatori africani dei secoli passati. Il principe si rivolse a noi discorrendo con una strana voce in falsetto che ci fece pensare si trattasse di un evirato. In seguito ebbimo la sorpresa di udirlo rivolgersi agli uomini del suo seguito con voce assolutamente normale. Egli ricorreva alla voce in falsetto nell’esercizio solenne delle sue

funzioni regali, mentre nella vita normale parlava come uno qualunque dei suoi sudditi. Sapeva usare il falsetto con una tale disinvoltura da poter facilmente ingannare gli stranieri come noi sulla vera natura della sua voce. Nel linguaggio di quel re era dunque evidente una distinzione assai netta fra il profano e il rituale. Il segno del potere era sottolineato da un timbro speciale della parola e ciò non si manifestava che in circostanze eccezionali.”

Tutte queste nostre considerazioni e “osservazioni-auditive”, che hanno interessato principalmente la dimensione *fonetica, ritmica e intonativa* del parlare, dimostrano la presenza di una competenza sonoro-musicale che ogni parlante acquisisce nella pratica sociale e che, anche se a livelli non analitici ma istintivi, dimostra di comprenderne il senso, il valore emotivo, l’importanza comunicativa e di relazione.

Potremmo quasi sostenere che l’intera specie umana, così attiva e presente all’interno di questa dimensione sonora del linguaggio, dimostra di essere in grado di attivare una spiccata percezione musicale che, all’interno di rapporti umani, appare utile ed efficace nella comprensione di tutto ciò che nel linguaggio parlato è coperto dall’emergente significato delle parole. Ed è questa una dote che gli esseri umani ricevono, oltre che dalla cultura, dalla loro forte natura animale. Una natura che, per la semplice legge della sopravvivenza, deve essere molto spiccata ed altrettanto economica: deve aiutare l’animale uomo a capire e distinguere ciò che nel linguaggio è primario o secondario. E i suoni del parlare, come il ruggito del leone o le fusa dei gatti, indicano ai cuccioli o agli adulti della razza umana su quale base *dissonante* o *consonante* poter sostenere una relazione, un contatto.

E scusate se è poco!

HOMO AUDIENS

La specie umana, nella sua realtà e completezza animale, fornisce a ogni essere una ricca dotazione di percezioni. Tra queste, una delle più importanti sul piano umano e musicale, è la percezione uditiva. Una percezione che sembra iniziare a sviluppare il suo vasto apprendimento nel grembo materno: ogni bambino, subito dopo la sua nascita, preferisce in modo evidente la voce della madre rispetto a quella di altre persone, perché è quella voce che per mesi ha ascoltato immerso nel caldo e fluttuante liquido amniotico. E forse, in questa direzione, trova anche un certo credito la cultura popolare messicana che invita la madre incinta a rotolare sulla pancia una leggera pallina vuota di rame che produce al suo interno un suono molto delicato e attraente, per offrire al bambino una memoria sonora positiva che potrà essere riutilizzata, dopo la nascita, come calmante per il bimbo stesso quando in certi momenti piangerà. E così si può pure comprendere come certi genitori sostengono di aver notato che i loro figli appena nati sembrano preferire le musiche che hanno potuto ascoltare quando erano nel grembo materno. Queste esperienze dimostrano di sicuro una cosa: quello che abbiamo ascoltato (e quindi memorizzato) assume per tutti noi un senso di familiarità e di sicurezza nel momento in cui lo riascolteremo, perché in questo riascolto potremo riconoscere ciò che in parte è già “dentro” di noi.

L'*Homo audiens* acquisisce una vasta e complessa conoscenza del mondo, attraverso questo suo raffinato “impianto di registrazione” di suoni della realtà naturale e artificiale. Perciò, una prima considerazione da fare, è che la capacità di ascolto di ogni essere umano va letta come originaria possibilità di “rubare il mondo con le orecchie”, per stimolare e dar consistenza ad una crescente memoria sonora ed assumere nel tempo una propria identità musicale interiore.

In questa ottica potremmo parlare di una innata “*audiofagia*” che favorisce l’adattamento, la comprensione e quindi la sopravvivenza in un mondo che è, nella sua principale essenza, energia vibratoria, sonora, musicale.

Così, l'ascolto, visto come modo di interiorizzare tutto ciò che vibra fuori e dentro di noi, diventa parte essenziale nella strutturazione globale della personalità individuale e sociale.

Questa umana pratica uditiva si realizza all'interno dei *principi della oralità*. Perciò, il sapere musicale che "l'uomo delle orecchie" acquisisce nel suo quotidiano vivere, nasce come sapere che può fare a meno del contributo di dati alfabetizzanti, dal momento che si sviluppa principalmente all'interno di pratiche di vita acculturanti, basate prioritariamente sull'attivazione di un senso globale e "caldo", come appunto quello uditivo.

L'ascolto è *sensibile, delicato, iperestetico e omnicomprensivo*.

L'uomo che ascolta agisce e reagisce simultaneamente, a differenza dell'uomo che legge che ha modo di "raffreddare", "rallentare" e "allontanare" i propri sentimenti e le proprie emozioni, abbassando così di molto il coinvolgimento personale e innalzando, invece, l'autocontrollo e la gestione delle proprie azioni-reazioni.

In termini più elementari, e non dimentichiamolo mai, l'uomo dell'oralità, quello auditivo non alfabetizzato, si muove all'interno di spazi fantastici, affettivi e sensoriali che, per loro natura, non sono frantumabili come le strutture atomizzate tipiche dei linguaggi e degli apprendimenti alfabetici, ma saldi all'interno della sempre viva e complessa totalità dell'essere umano.

Per l'uomo, praticare ascolto nella musica e nella relazione fra le persone, può voler dire, a livelli molto primari, essere sempre in grado di poter valutare dalla semplice percezione dei livelli energetico-sonori, il tipo di contatto che sta realizzando. Tutto questo per mantenere dalla fonte sonora, o dal soggetto parlante o cantante, le eventuali distanze, quasi come una istintiva e preventiva autodifesa del tutto identica a quella messa in atto dall'intera specie animale.

Proviamo adesso a formulare una serie di domande apparentemente fantastiche, ma per noi molto utili per intraprendere tutta una serie di "osservazioni-audizioni" nei confronti di quello che abbiamo anche prima chiamato simpaticamente "l'uomo delle orecchie":

E se la musica avesse le sembianze umane?

Che faccia ci farebbe?

Con quale corporatura si presenterebbe a noi?

Con quali braccia ci accoglierebbe?

Con quali gambe si avvicinerrebbe?

Ma soprattutto, dovendo attivare dei contatti con noi, "esseri auditivi", quali primari incontri ci permetterebbe un simile "essere vibrante" ?

Queste fantastiche domande ce le poniamo per meglio riuscire ad intendere tutti i nostri vissuti musicali come a dei primari incontri con il suono, regolati prioritariamente dal contatto con un materiale attivo che funziona come fosse una vera e propria realtà sonora biologica, come afferma Susanne K. Langer nel suo *Sentimento e forma* (ed. it. Feltrinelli, Milano 1965, pag. 146):

“L’organizzazione vitale è la struttura di ogni sentimento, perché sentimento esiste solo negli organismi viventi; e la logica di ogni simbolo che possa esprimere sentimento è la logica dei processi organici. Il principio più caratteristico dell’attività vitale è il ritmo. Tutta la vita è ritmica; in caso di difficoltà i suoi ritmi possono diventare molto complessi, ma quand’essi vengono veramente meno la vita non può durare a lungo. Questo carattere ritmico dell’organismo permea la musica, che è una presentazione simbolica della più elevata reazione organica, la vita emotiva degli esseri umani.”

Ora, comunque, ci interessa mettere a fuoco, dell’esperienza umana con la musica, non il parlare di quel determinato brano composto da quell’autore, di quel periodo, di quello stile, con quel linguaggio, o di tutti quegli aspetti musicali culturali che possono essere intesi come sovrastrutture che intervengono per dar vita e stimolo a bisogni umani secondari: è la musica come fonte sonora, come evento attivo carico di energia biologica, come cosa sentita dall’uomo primariamente inteso come essere percettivo.

E’ da questo essere soggetti percettivi che, le nostre orecchie, la nostra pelle, le nostre ossa, i nostri muscoli, come qualità-entità fisiche dotate di raffinate sensazioni, ci invitano a ribadire la costante presenza dell’animale uomo che c’è in ognuno di noi. Ed è questa una importante presenza che, non poche volte, viene occultata fra le spesse mura delle nostre “architetture mentali”. Costruzioni che, all’interno delle quali, tutti, più o meno bene, con i vestiti della *normodotazione* psicofisica, abitiamo con assidua frequenza.

L’animale uomo, ripetiamolo subito, è comunque sempre attivo in noi, e lo è tanto più quanto più si manifesta in quelle pratiche che possono promuovere condotte pre-logiche, che hanno senso e trovano con-senso nella dimensione bio-zoologica di ogni essere umano.

E fra le tante pratiche che attivano e promuovono questa dimensione umana, abbiamo la musica, che può evitare all’uomo i passaggi “doganali” dell’autocontrollo e quindi essere subito in grado di vibrare calda dentro la sua intera fisicità.

Ma quali caratteristiche può mettere in evidenza questa bio-zoologica esperienza musicale per l’uomo auditivo che è in tutti noi?

Facendo affidamento alle percezioni auditivo-globali (ascoltare con l'orecchio-corpo), quelle non occultate dai nostri vari livelli cognitivi, possiamo ipotizzare che ogni evento sonoro-musicale possa manifestarsi nei confronti dell'animale uomo tanto come **oggetto energetico** quanto come **oggetto relazionale**.

Come **oggetto energetico**, perché ogni musica mette in atto una energia, un flusso sonoro che, lo si voglia o no, influenza o altera di certo i parametri bio-zoologici dell'uomo. Come **oggetto relazionale**, perché ogni musica, in quanto presenza sonora, inevitabilmente impone all'uomo l'attivazione di una modalità di relazione, sia essa negativa o positiva.

Naturalmente, queste qualità della musica, convivono all'interno di ogni ascolto praticato dall'uomo auditivo nelle sue varie partecipazioni più o meno coscienti e, in varie forme, possono quindi anche andare ad attivare in lui vari meccanismi di **azione** e **reazione**, di **stimolo** e **risposta** che, di certo, andranno ad incidere, come vedremo subito di seguito, sulla sua **identità bio-psichica**.

Il suono nel suo vibrare mette subito in evidenza la sua dimensione energetica, la sua forza. Una forza che colpisce i nostri organi di senso per metterci *in attenti* provocando, quasi automaticamente, il nostro silenzio, la nostra attenzione. E subito crediamo giusto citare una frase di un giovane che quando ascolta musica dimostra di mettere in atto una attenzione quasi reverenziale: *“Quando ascolto musica mi viene da stare zitto, altrimenti la sciupo!”*.

Ogni tipologia di silenzio-attenzione che realizziamo nei confronti della musica, pensiamo che si possa originariamente intendere sia come **stupore-meraviglia**, diretto alla naturale ricerca del **benessere** e sia come **spavento-paura**, diretto all'altrettanto istintiva **reazione di allarme e autodifesa**.

Questa attenzione-reazione nei confronti dell'energia sonora la possiamo quotidianamente notare negli animali e nei bambini che, ben più portati di noi al mantenimento attivo dei sensi, sanno istantaneamente disporsi in uno stato di meraviglia o di allerta nei confronti delle diverse energie sonore percepite.

Questo sembra apparire come l'iniziale contatto che l'essere auditivo mette in mostra con i fatti sonori, e ciò determina pure quella che si potrebbe anche definire come la **prima postura d'ascolto**, cioè la prima modalità di risposta che il nostro corpo può mettere in atto nei confronti di uno stimolo energetico sonoro. Ecco perché ci sentiamo emotivamente più calmi e sicuri davanti a quelle musiche che iniziano a bassi livelli energetici, presentandosi ai nostri sensi a poco a poco, quasi come se venissero da lontano e ci dessero

il tempo sia di capire chi sono e che intenzioni hanno e sia di decidere cosa fare, quale postura d'ascolto prendere.

Diversamente tutte quelle musiche che “sparano” all'istante una consistente energia sonora è come se ci imponessero di reagire in fretta, senza darci il tempo di valutare la situazione, quasi come se ci tendessero un agguato di sorpresa per caderci addosso con tutto il loro peso, obbligandoci quindi ad assumere una prima postura d'ascolto molto intensa e stressante, mirata al sostegno o al rigetto di una tale incombente energia. Basta avvicinarsi alla culla di un neonato con una alta o bassa energia vocale per provocare il lui paura e pianto o sicurezza e sorriso.

Queste primarie posture d'ascolto che possono fare riferimento a tantissime reazioni fisiche e psichiche dettate dall'ampia gamma energetica che suoni e musiche possono attuare, trovano la loro giustificazione se si pensa all'omologia che l'energia sonora ha con il tono muscolare, con le nostre tensioni muscolari. Infatti, una consistente energia sonora, dall'animale uomo, è principalmente percepita come una grande tensione muscolare e ,al contrario, una debole energia sonora è sentita come un rilassamento, una non tensione. In altre parole una musica si avvicina a noi come potrebbe fare una qualsiasi persona: quando ci accoglie con tono rilassato vuol dire che viene in pace e ciò ci rende calmi, quando invece è tesa e contratta ci mette in allarme.

Questa palese relazione fra energia sonora e muscolare la possiamo scoprire da soli con la nostra stessa voce: se cantiamo un suono molto grave e piano non ci sentiamo tesi muscolarmente, se invece cantiamo un suono molto acuto e forte sentiamo con chiarezza lo sforzo e la tensione.

In questo senso potremmo anche essere liberi di pensare alla musica come ad una grande mano in grado di trasmetterci tutte le sue varie forme di energia a livello tattile: da una delicata carezza ad un micidiale pugno.

Questo aspetto tatto-energetico della musica può assumere una grande importanza per entrare in rapporto con l'uomo dei sensi e delle sensazioni: non è anche questa componente che ci fa preferire nei momenti di serena intimità brani **ipoenergetici** e nei momenti di sfogo e grinta brani **iperenergetici**?

Tutto ciò non è poi quello che molti ascoltatori realizzano con le delicate carezze della New Age o con le martellanti percosse dell'Hard Rock?

Ci sembra poi anche abbastanza facile pensare a queste carezze o a questi pugni sonori come a dei veri e propri bisogni di affetto, di aggressività, se non addirittura giungere a interpretare il costante con-tatto con generi musicali molto aggressivi come la nascita di una

nuova patologia da musica, che potremmo anche definire con il termine di **masochismo senso-uditivo**.

Un'altra considerazione generale possiamo farla quando l'ambiente naturale o artificiale offre all'uomo incontri con una o più **fonti sonore**. Per esempio, quando la fonte sonora è unica, l'animale uditivo è facilmente in grado di indicare subito una direzione e di assumere, di conseguenza, una sua primaria postura d'ascolto. Postura che di seguito, gli permetterà di trovare o no una motivazione all'ascolto, e quindi decidere se rivolgersi o no con attenzione verso quell'energia. In questo specifico caso l'uomo sembra poter gestire al meglio i suoi livelli di attenzione e il grado della sua reazione. Quando invece le fonti sonore sono tante (pensiamo ai rumori di un ambiente naturale, oppure alla stereofonia, alla quadrifonia o al *surround sistem*), l'animale uditivo sembra avere minore possibilità di gestione della sua primaria postura d'ascolto, non è in grado di puntare su una fonte ben precisa, amica o nemica che sia, non sa a chi rivolgere lo *sguardo uditivo*, si può allora sentire attorniato, accerchiato, cinto, circuito. E queste sono le sensazioni tipiche dell'ascolto musicale in discoteca dalle quali o fuggi o ti lasci rapire, come anche nei tanti casi di ascolto musicale negli stati alterati di coscienza praticati ancora oggi in varie parti del mondo. Stati in cui i soggetti, proprio perché alla ricerca di forti modificazioni d'identità, si sentono maggiormente trasportare da energie sonore molto consistenti e dalla perdita del controllo della fonte sonora, provocata tanto dal movimento-danza realizzato dagli stessi soggetti in transe, quanto dallo spostamento e/o dalla diversa collocazione nell'ambiente dei vari musicisti.

La forza del suono, l'energia musicale può anche intendersi come un nutrimento per i nostri sensi. Come tale, ogni **pasto sonoro**, ci impegna, ci attiva, nutre il nostro corpo e la nostra mente. Quindi, ogni musica, prima di essere una specifica musica, ci dona energie sonore e ci fa consumare energie psicofisiche. Può trattarsi di un *pasto* in grado di risultare *sano e appagante cibo* o *pesante e indigesto* come una grande abbuffata.

Saper gestire al meglio la nostra quotidiana *dieta* sonora non sempre è capacità diffusa, come d'altronde non sempre è cosciente la scelta di passare al silenzio, di fare ogni tanto un sano *digiuno sonoro*. Tutto ciò ci viene ampiamente dimostrato dalla troppa presenza di musica e di suoni nella quotidianità sociale, dallo stress provocato dal grande coinvolgimento uditivo, ma pure dalle mastodontiche opere musicali colte che negli ultimi secoli alcuni autori hanno composto, trascurando completamente i limiti della resistenza psicofisica umana pur di dar forma a vere e proprie *indigestioni energetiche* di suoni; senza poi parlare degli attuali e

infiniti megaconcerti rock che, come pesanti maratone, fanno giungere gli atleti sfiniti a tagliare la linea del traguardo.

L'energia musicale è una **palestra** per la nostra sensorialità, tanto l'udito quanto tutte le altre realizzabili percezioni sinestesiche ci si sviluppano. Bisogna però stare attenti, perché molte ore di palestra musicale possono procurare distorsioni e strappi purtroppo non visibili come quelli muscolari.

Alla fonte sonora ci si deve dissetare, ed è questo un bisogno naturale, ma nella stessa fonte non ci si deve affogare, ed è questo un bisogno innaturale. Oggi, addirittura, vediamo sempre più i nostri giovani "bere" non tanto in fonti sonore ma in vere e proprie "cascate" che gettano direttamente dentro il corpo "l'ipercalorico cocktail musicale."

Quando a tavola si mangia troppo, molto spesso non è solo ingordigia, ma anche il bisogno di utilizzare il pasto come "coperta" per nascondere altri pensieri, altri problemi. Perché non pensare a questo grande consumo di energia musicale come ad una malattia del nostro tempo? Perché non pensare all'ingordigia sonora come ad una grande abbuffata realizzata per nascondere altri problemi: le non riuscite relazioni affettive, la visione non positiva del proprio futuro, la difficoltà di accettazione del proprio aspetto, ecc.? In breve non ci sembra tanto difficile pensare, oggi, ad una malattia che potremmo chiamare anche **bulimia** musicale. Questo probabile male sociale, forse l'aveva già percepito nel 1962 Curt Sachs, nelle sue forse troppo risentite parole di apertura del libro *Le sorgenti della musica* (ed. Bollati Boringhieri, Torino 1979):

"La vita moderna è satura fino alla nausea di musica e di sedicente musica. Non parlo del numero vertiginoso di concerti e di recital, che possiamo frequentare o meno a nostro piacimento. Ma persino mentre prendiamo una tazza di caffè siamo costretti a subire continuamente l'interferenza chiassosa degli altoparlanti e dei juke-box; persino in banca, mentre cambiamo un assegno, ci rovesciano addosso musica; in autobus e in treno, anziché migliorare il servizio, ci riempiono di canzonette orecchiabili e sentimentali, e i vicini di casa ci costringono a partecipare alle loro orge a base di radio e di televisione.

Gli uomini più civilizzati sono diventati uditori voraci, ma non ascoltano più. Usando il suono articolato come una specie di droga, abbiamo dimenticato di esigere significato e valore in ciò che ascoltiamo."

Ma nemmeno ci sembrerebbe il caso di trascurare, riconoscendo alla musica il suo valore energetico positivo quando viene dosata con criterio, tutti quei soggetti che soffrono di **anoressia** musicale e che,

per non risvegliare problemi assopiti, decidono molto spesso inconsciamente di non fermarsi davanti alla “tavola imbandita di energie musicali”.

Ogni energia musicale, l’abbiamo già accennato prima, è espressione biologica, quindi è segno di vita: la musica da noi percepita vibra, batte, respira, si muove, entra in relazione con noi come se fosse una entità animata, una **presenza vitale**.

Si tratta allora di sentire la musica come una viva presenza che, in vari modi e forme, può rapportarsi con l’uomo per invitarlo alla **trans-formazione**, alla **alter-azione** e alla **anim-azione**.

Come la vita, la musica, è una presenza che si oppone prima di tutto ad una assenza, ad una non-vita, ed è anche per questo che ci capita spesso di sentire tante persone pronunciare questa frase che molti, solo in modo superficiale, possono definire non importante o addirittura banale : ” *Quando c’è musica, c’è vita!* ”

Certo, quando c’è musica c’è vita, soprattutto perché con ogni musica possiamo ripercorrere la metafora sonora della vita stessa. E di questa possibilità dovremmo esserne tutti più coscienti, dal momento che ogni energia musicale, che si realizza nello spazio e nel tempo, ci narra di una **nascita**, di un **vissuto** e di una **morte**. E queste tre importanti fasi sono poi i grandi contenitori che ritroviamo in ogni realtà biologica.

Ecco, quindi, perché non è poi così difficile ritrovare in ogni brano di musica una vita o, meglio ancora, **una storia di vita**. Ogni ascolto è buono per far rivivere la metafora della vita: *come è nato, come ha vissuto, come è morto questo “essere” musicale?*

Ma la musica, con questa sua struttura omologa alla vita, è come se ogni volta ci venisse a ricordare che la nostra presenza al mondo è a tempo determinato, che siamo esseri con un limite.

E come reagisce alla musica chi non sa accettare positivamente questa nostra umana condizione? Che cosa accade ad una cultura che viaggia “a tutta birra“ gridando “chi si ferma è perduto!“ per la paura di trovarsi a meditare su sé stessa, sulle cose grandi della vita?

Quelle pratiche di musica non-stop che i nostri giovani tendono a vivere sempre più, non possono essere viste come dei “*show must go on*” finalizzati all’occultamento della paura della morte? Far suonare e risuonare la musica senza soluzioni di continuità, perché se il suono va avanti, la vita va avanti, non può essere interpretato come praticare un esorcismo per far fuggire la morte dal corpo? Forse è quella paura del silenzio che la nostra cultura ha negativamente trasmesso alle nuove generazioni, come dice Murray Schafer nel suo testo *Il paesaggio sonoro* (ed. Unicopli-Ricordi, Milano 1985):

“L’uomo rifiuta il silenzio totale. Ha paura della mancanza dei suoni, così come ha paura della mancanza di vita. (...) Nella società occidentale il silenzio ha un valore negativo, è un vuoto.”

Al contrario, la musica, proprio per questo suo comportamento vitale, potrebbe risultare molto efficace per far sì che l’uomo accetti sé stesso, la sua realtà biologica a tempo determinato, anche perché solo con questa “accordatura” mentale sarà in grado di eseguire al meglio il “concerto” della sua vita.

Con quale musica vorremmo nascere, crescere e morire? Perché? Che cosa ha in comune questo brano con il nostro modello di vita?

Quale brano mette in luce un modello di vita che non vorremmo mai condurre? Sapremmo dire perché?

Tutte le musiche di questo mondo si presentano a noi essenzialmente sotto forma di comportamenti energetici in **movimento**. L’idea di spostamento, di andamento, di percorso è, per l’uomo, facilmente ricollegabile a tutte le azioni che il suo *corpo-bios* o la sua *mente-psiche* possono realizzare nelle forme e modalità più diverse.

E’ questa palese e primaria percezione del movimento energetico che fa dire ad un giovane che “*con la musica si va sempre da qualche parte*”, come fosse una conferma che l’ascolto musicale è quasi sempre un “*viaggiare*” verso le tantissime e attraenti dimensioni del reale e dell’irreale o, come si è poco prima accennato, fra la vita e la morte.

Ma quello che ci interessa far notare qui, non è tanto l’andare da un parte o dall’altra, ma quanto parlare delle principali tipologie percettive dell’andamento energetico sonoro.

In altri termini, come l’uomo auditivo interpreta il movimento musicale?

Se ci affidiamo al **principio della omologia** fra i comportamenti umani e musicali, non possiamo fare a meno di affermare che l’uomo, ma soprattutto l’animale uomo, fra le tante cose, può ritrovare sé stesso, rispecchiare sé stesso nella musica.

E’ impossibile non sentire come certe musiche scandiscono il loro muoversi in maniera **normoritmica**, cioè molto simile, se non identica, al nostro battito cardiaco, al nostro camminare, al nostro gestire, ma pure al nostro normale e quotidiano parlare o pensare alle cose senza una evidente alterazione emotiva positiva o negativa.

Alla base di moltissime *ninna-nanne*, *filastrocche infantili*, musiche *processionali* e canti sociali per *la pace*, *inni* e *marcette*, ritroviamo questo movimento di normalità.

Così pure come nei moltissimi brani *Adagio e Slow*, possiamo vedere rispecchiate le nostre condizioni psicofisiche **iporitmiche**, per ritrovare il nostro relax mentale e muscolare, il nostro abbandono, la nostra stanchezza, il nostro *pensiero lento*, i nostri andamenti a *rallenty*. O ancora nei tanti brani *Veloci ,Presto e Prestissimo*, non è poi tanto difficile ritrovare i nostri movimenti **iperritmici**, all'interno dei quali realizziamo tutti i nostri stati di vivacità o di nevroticità, il nostro *pensiero veloce*, i nostri articolati movimenti del corpo come la *corsa* e le moltissime *danze frenetiche* che, in ogni tempo e in ogni luogo, tutte le culture hanno praticato all'interno dei loro riti religiosi o delle loro cerimonie sociali.

Ecco quindi perché questi tre livelli di movimento energetico sonoro (**iporitmico, normoritmico, iperritmico**), all'interno del vasto *continuum motorio* realizzabile nelle tante e diversificate musiche, permettono all'uomo di vedere rispecchiati, e quindi risvegliati e stimolati, tutti i suoi movimenti, sia quelli del corpo che quelli della mente.

Per esempio, chi non è in grado di riconoscere una persona che si muove o parla in modo **iporitmico**? Chi non potrebbe fare nome e cognome di un amico che vive quotidianamente in modo **iperritmico**?

Questo aspetto *ipo* e *iper* presente in modo evidente in certe musiche sembra possa influenzare l'ascolto emotivo delle persone. Abbiamo fatto ascoltare in un ambiente organizzato (luci soffuse, assenza di rumori esterni, libere posture degli ascoltatori, ottimo impianto di diffusione musicale, predisposizione al contagio musicale, alla liberazione delle proprie sensazioni-emozioni da parte dei partecipanti) due brani musicali: *Georgia* e *What'd I Say* ambedue cantate da Ray Charles (il primo brano è molto lento e il secondo abbastanza veloce). Questi due brani erano già stati ascoltati da un altro nutrito gruppo di giovani ed erano stati riconosciuti ambedue come canzoni "cariche" di emotività, ad alto tasso emotivo. Ebbene, dopo questo secondo ascolto svolto da un nuovo gruppo di giovani e mirato ad individuare la tipologia emotiva di ciascun brano, abbiamo potuto notare dalla descrizione delle loro sensazioni-emozioni due categorie emotive che potremmo definire così: *Georgia* rappresentante la categoria delle **Slow emotions**, e *What'd I Say* rappresentante delle **Fast emotions**, poiché ciò che si era vissuto era molto in sintonia con i particolari andamenti ritmici ed energetici dei due brani. *Georgia*: "sognante, distesa, rilassata, sincera, con il cuore, umile, meditativa, che porta a pensare o a ricordare, che la puoi gustare sorseggiandola, ecc.". *What'd I Say*: "trascinante, motoria, muscolare, energetica, da sfogo fisico, che invita alla partecipazione, che crea il desiderio di entrare a far parte di quel rito, che invita a cantare con il solista e il coro, ecc.". Questi ed altri

elementi ci hanno permesso di dire che una **Slow emotion** vive di particolari, ha bisogno di un evento musicale che permette di “gustare”, di meditare sulle cose, e così pure di “pregustarle”, di pensarle e ripensarle, di farle entrare, di sedurre nel profondo dell’anima e quindi di rendere più privata, più intima e personale la dimensione emotiva. Invece una **Fast emotion**, rimane colpita più dall’insieme, dal generale fatto musicale, è più esteriore, può contagiare anche il gruppo, è più associata alle emozioni d’insieme, vive di percezioni musicali globali e non di minimi particolari, anche perché ritmo-velocità-energia sonora-sound scorrono come un fiume in piena e non come un caldo caramellato di zucchero d’orzo. Esempi non musicali, paragonabili sul piano percettivo a queste due tipologie emotive, potrebbero essere: la diversa sensazione che si vive nel guardare la stessa azione di calcio a velocità normale o a rallenty, oppure la diversa emozione che si prova nel momento in cui una mano scorre sulla nostra pelle in modo leggero e lento o pesante e veloce.

Nel muoversi della musica si vede realizzare quel primario bisogno umano di adattamento-rispecchiamento agli andamenti musicali in particolare e alle esperienze ritmico-temporali in generale.

Si può quindi sostenere, a buona ragione, che ogni musica contiene la capacità di stimolare l’uomo alla trasformazione dei suoi ritmi biologici, fisici e psicologici. Tanto più se questa trasformazione è vissuta come un adattamento utile e positivo, come è espresso in questa frase detta da una ragazza in merito all’ascolto musicale:

“La musica ti propone sempre di cambiare il ritmo della tua vita.”

Un altro aspetto da considerare all’interno del movimento dei suoni crediamo possa essere l’idea di **vettore energetico**, cioè quella spinta direzionale verso l’alto o il basso, verso il cielo o verso la terra che moltissime musiche inducono sotto forma di stimolo motorio negli esseri umani. Ci riferiamo a quelle musiche che esaltano il senso di **gravità**, come se invitassero l’uomo a rimanere saldamente attaccato sulla terra, a mantenere un contatto terreno (le nostre *marce militari*, le *percussioni africane*, i molti *canti di danza* degli indiani d’America, ecc.). Contrariamente ci vengono in mente tutte quelle musiche che sembrano voler esaltare il senso di **levità**, cioè far sentire all’uomo il suo desiderio di leggerezza, di elevazione, invitarlo a staccarsi da terra, quasi come se perdesse il suo peso e volasse (molta musica di *Debussy*, molta musica dell’*India* e orientale in generale, ecc.).

La musica nel suo vibrare, nel suo risultare soggetto sonoro vitale, è in grado di mostrare una propria personalità, un proprio carattere, addirittura ci verrebbe da dire che da ogni brano musicale traspare una filosofia di vita, uno **stile di vita** che ha la possibilità di incidere molto sulla identità musicale e generale dell'uomo auditivo.

Questo aspetto ha molto in comune con le valutazioni che facciamo nei confronti di quelle persone che entrano in relazione più o meno profonda con noi. E', per esempio, molto più comune di quanto sembra parlare con una persona e notare non tanto *quello che dice*, ma piuttosto *come lo dice*: l'emissione e la gestione del volume vocale, l'esaltazione di certe vocali e consonanti al posto di altre, la caratterizzazione degli accenti tonici, i toni vocali dati alle parole e alle frasi, i vari tipi di respirazione, la durata delle pause, ecc.

Tutti questi dati, che giungono a noi per mezzo di un ascolto ricco di variegate presenze e assenze energetico-sonore, sono molto importanti per aiutarci a determinare il carattere, lo stato d'animo e le intenzioni dell'interlocutore che abbiamo di fronte. La simpatia o l'antipatia, la propensione o l'avversione, l'amicizia o l'inimicizia, sono molto regolate dalla percezione di questi dati sonori all'interno della relazione umana.

Questo livello espressivo, che si riscontra identico nella percezione della musica, si realizza mettendo in evidenza gli stessi parametri sonori e le stesse reazioni umane. Ecco perché sentiamo una musica che ci dà la sensazione di libertà e spontaneità e un'altra invece la sentiamo molto contenuta e calcolata, quasi come se fosse un poco "imprigionata". Molta musica *Jazz*, generalmente, per i suoi caratteri di improvvisazione e di estemporaneità è come se ci cantasse in faccia la sua naturalezza, la sua istintività. Molta musica colta, legata alla esecuzione tramite la lettura della notazione, invece, trasmette un senso di contenimento e di misurato dovuto anche al fatto che questa musica è il risultato di tecniche e ginnastiche sul suono studiate preventivamente sulla base di metodologie molto rigide.

Ecco perché nell'ascoltare un cantante *blues* percepiamo molto spesso un vero e proprio stile di vita, che ci viene indicato non dal testo, non dalla forma o dai modelli standardizzati delle melodie o delle armonie, ma dal modo stesso di realizzazione del canto: *scivolando sui suoni, facendo portamenti di voce verso il basso o l'alto, glissando*. E questa modalità di cantare ci indica che siamo in presenza di un vero e proprio modo di progettare e pensare il suono, di una "filosofia sonora", non di una semplice tattica sfruttata per creare effetti di comicità o di sinuosa corporeità come quelli che ritroviamo, per esempio, nella musica colta strumentale di questo secolo.

Ecco perché quando ascoltiamo un cantante lirico interpretare melodie di cultura popolare, percepiamo un certo senso di “incatenamento” come se, appunto, il suo

cantare “suoni-punto”, molto precisi e definiti (ed è questo un altro “credo” sonoro) desse vita ad una personalità musicale “imprigionata”, privata di libertà, perché siamo oramai abituati a percepire nel canto popolare una vocalità più glissata, meno statica.

La musica colta occidentale europea si è sempre proposta all’interno di uno “stile di vita sonoro” fisso, fermo, contenuto, preciso, determinato, e già questi termini visti come attributi di una personalità ci danno un’immagine ben chiara. Invece, ad esempio, la musica giapponese colta e di tradizione, si è sempre manifestata all’interno di una “filosofia sonora” più mobile, instabile, vaga, aperta, imprecisa.

Sicuramente la scelta di un modello di suono piuttosto che un altro non può dirsi casuale, trova le sue motivazioni nello stile globale di vita di una società, ed anche per queste ragioni incide sulla percezione e sulla interpretazione umana.

Di certo sappiamo che le reazioni psicofisiologiche aumentano nell’uomo all’ascolto di suoni glissati, perché, più dei suoni fissi, stimolano la sensibilità dell’uditore offrendogli una maggiore impressione di intensità, quindi potremmo anche dire che, a parità di parametri, nel concetto di suono-mobile possa realizzarsi uno stile di vita musicale più acceso, più caldo, più emotivo e coinvolto di quello a suono-fisso.

Incontrare nelle musiche questo o quel modello di suono, è come incontrare una persona che si relaziona con noi manifestando la sua personalità calda o fredda, coinvolta o distaccata, vera o falsa, aperta o chiusa, stimolando così in noi una partecipazione attiva o passiva, negativa o positiva, attraente o repellente.

Ascoltare la musica, il suo muoversi avanti e indietro, il suo salire e scendere, il suo andare vicino e lontano, il suo crescere e diminuire, è come sentirsi compresi all’interno di vere e proprie **geometrie sonore**. Geometrie espresse in forma tridimensionale, architetture spaziali a volte minuscole, strette e chiuse e a volte ampie e aperte, alcune ottime per contenere l’immaginazione più fantastica, altre confezionate su misura per il corpo e altre ancora così informi da lasciare la più incondizionata libertà alla emotività più sfrenata.

Questo effetto spaziale a più dimensioni è cosa nota durante l’ascolto ad occhi chiusi di una grande orchestra in concerto, dove è possibile percepire una moltitudine di piani sonori simili a quelli di un “grande teatro con un palcoscenico ricco di quinte”.

Non ci stiamo riferendo al descrittivismo musicale cosciente, quello presente ad esempio in moltissime musiche del

Romanticismo, nelle quali gli autori “spennellavano” con i suoni grotte, castelli, montagne, streghe e cavalieri.

Vogliamo riferirci al “descrittivismo primordiale”, quello creato dalla nuda e cruda materia musicale che, nel suo fluire energetico fra spazialità e temporalità, offre all’uomo dei muscoli, degli occhi, del cuore e della mente un contenitore, un “quadro sonoro” all’interno del quale realizzare i suoi bisogni, le sue urgenze occasionali, i suoi desideri.

*Con quali “contenitori sonori” realizziamo i nostri bisogni?
Sono ben chiusi o hanno pareti fragili, trasparenti?
Quali sono le nostre musiche “bunker”?
Perché ci siamo entrati e cosa ci stiamo facendo dentro?
Quali sono i nostri sonori “castelli in aria”?
Quando li abitiamo e perché?*

Queste e altre domande possono farci capire il senso che le persone possono dare alla spazialità musicale.

Ma per meglio entrare nello specifico ecco delle reazioni, tutte nella dimensione della spazialità, descritte da giovani all’ascolto di *Metamorphosen* di Richard Strauss (D.G., cd. 423 888-2):

-“Da subito ho avuto una sensazione di apertura, di grande spazialità, all’interno della quale ho sentito l’esigenza di elevare i miei pensieri, di far vagare libera la mia mente, di respirare lentamente quasi come se questi suoni fossero aria da inspirare.”

-“La mia mente è potuta spaziare, riflettere sulle grandi idee, farmi sentire in cielo, la presenza di Dio.”

-“Mi sono sentita rapita, all’interno di un vortice, che mi trascinava beatamente.”

-“Ritrovarsi nel proprio paese, deserto, e cominciare a ricordare la propria vita trascorsa .”

-“Con il corpo pieno di bisogno di riposo ho avuto l’impressione di trovarmi in una grande stanza vuota di un castello, all’interno del quale qualcuno vive in modo molto silenzioso e triste.”

-“Ritrovarsi come in un cerchio che non ha né inizio né fine, ma solo una continuità senza sbocco.”

-“Ritrovarsi a occhi aperti in mezzo al cielo e lasciarsi rapire dall’immensità che ti sovrasta.”

Oltre che come esempio, queste descrizioni riteniamo siano una dimostrazione del valore spaziale che la musica può avere per l'uomo, tanto nella dimensione visivo-immaginativa, quanto in quella psicologico-contenitiva.

Inoltre, non dimentichiamo che gli oggetti sonori, quelli provenienti da materiali e tecnologie abbastanza semplici e naturali (membranofoni, cordofoni, aerofoni) e quelli ad alto livello tecnico-industriale (elettrofoni in genere), incidono molto sulla nostra creazione immaginativa di ambienti e luoghi intesi come contenitori dei movimenti del corpo e della mente umana.

Infine, l'importanza della dimensione spaziale della musica, ci viene specialmente oggi confermata anche dalle sofisticate tecniche di registrazione del suono che, ormai da tempo, dedicano molta attenzione alla registrazione di brani contenenti gli effetti di risonanza tipica di certi luoghi architettonici o naturali: *cattedrale, grande sala da concerto, stadio, all'aperto, underground, ecc.*

L'animale uomo ha la capacità di distinguere oggetti e cose che riesce a collocare a distanze ben precise da sé stesso, a seconda della loro forma, fattura e consistenza.

Applicando questo elementare concetto anche alla percezione della musica, possiamo capire come un oggetto sonoro possa essere vissuto dall'uomo secondo il principio che valuta la gestione del rapporto di vicinanza o di lontananza dal proprio corpo.

La musica, percepita nella sua globalità, è come se si ponesse davanti a noi invitandoci a considerare auditivamente le sue qualità e a misurare le diverse distanze che, con essa, potremmo stabilire. Così, come fanno anche fare tutti gli altri animali auditivi che, attraverso l'attivazione dei loro sensi, comprendono se avvicinarsi o no ad un altro animale, se mettere in bocca o no quel frutto o quella carne.

È questo lo stesso principio istintivo che ci porta a sentire certe musiche come se suonassero dentro di noi, altre vicino e altre più lontano.

Questa è la ragione che ci porta a vivere un certo *canto gregoriano* o il *mantra tibetano Om* come musiche **interiori**, che ci coinvolgono in prima persona, facendo perno sul piacere sonoro (**eufonia**) che tutti possiamo vivere nel far risuonare parti interne del corpo.

Ed è pure lo stesso principio che ci fa sentire la canzone *E se domani* come un **canto addomesticato, confidenziale**, per questo vivibile a stretta distanza, quasi come una relazione umana "a quattr'occhi".

E, sempre con questa nostra percezione “animale”, come si fa a non prendere le distanze dall’esordio della *Quinta Sinfonia* di Beethoven che, come un personaggio sonoro incombente, ci induce ad evitare stretti contatti di corpo.

Naturalmente si possono prevedere anche incontri con musiche che, nel loro fluire sonoro, cambiano di carattere e quindi impongono all’ascoltatore **un elastico gioco relazionale** di avvicinamenti, contatti, e allontanamenti, come in una relazione fra due innamorati “lunatici”.

Questo rapporto con la musica, che potremmo anche definire come un vero e proprio rapporto **prossemico**, è molto collegato a quelle che all’inizio abbiamo chiamato **primarie posture d’ascolto**. Infatti è dalla assunzione di queste posture, stimulate dal suono inteso come richiamo d’attenzione finalizzato a produrre stati di meraviglia o di spavento, di attrazione o di repulsione, che si attivano questi livelli relazionali.

Una qualsiasi musica da noi percepita ci indica la presenza di soggetti sonori: uno, pochi, tanti. Ma oltre a questa presenza numerica, ciò che individuiamo è **un gioco di relazioni, una scala di gerarchie** più o meno evidenti fra questi soggetti sonori.

E’ come assistere a un dibattito e notare, magari senza nemmeno capire di che cosa si stia parlando, che c’è una persona che parla sempre, o che tutti ordinatamente prendono la parola, o che addirittura siamo in presenza di tante persone che parlano tutte nello stesso momento.

In situazioni musicali simili a quelle discorsive ora indicate, tutti sappiamo subito focalizzare l’attenzione verso quel determinato soggetto musicale e capire che sta realizzando un **monologo sonoro**, (es. quando ascoltiamo uno strumento che da solo ci espone il suo discorso musicale).

Comprendiamo all’istante a chi dare ascolto, quando le nostre orecchie sono in presenza di una *melodia con accompagnamento*, dal momento che notiamo, come in un quadro, che la figura (melodia) è gerarchicamente più importante dello sfondo (accompagnamento). E qui siamo già in presenza di un confronto fra due o più soggetti musicali che debbono **cooperare** acquisendo una diversa identità e un diverso valore all’interno di una ben definita relazione sonora.

O quando ci troviamo ad ascoltare una tradizionale *fuga a quattro voci*, alla cui presenza ci sembra di assistere ad un **democratico gioco relazionale** che mette ogni soggetto musicale in condizione di proporsi e disporsi al pari di tutti gli altri.

E ancora, quando in certi brani di musica *Dixie*, in cui tutti gli strumentisti improvvisano nello stesso momento, come si fa a non percepire l’idea del **festoso caos sonoro**, come se ci trovassimo al culmine di una festa in cui tutti gli invitati parlano, gridano, cantano,

con il prioritario intento di realizzare *una ricerca del piacere personale* piuttosto che quello di gruppo?

Tutte queste possibili e realizzabili relazioni fra i soggetti musicali, dà vita nel decorso temporale, ad una forma musicale che nello stesso momento ci può **in-formare** sulle intenzioni e sulla mentalità sonora in atto, ma anche **de-formare** per il grado di influenza che tale forma può avere su di noi.

La struttura di una famiglia, di un gruppo di amici, di una tribù è tale perché è riconoscibile dalla tipologia relazionale che i vari soggetti attuano all'interno di ognuna di queste realtà. Così è anche nella musica .

Pensiamo a tutte quelle forme ripetitive o ritornellanti, all'interno delle quali i soggetti sonori si contattano "ridicendosi" sempre le stesse cose, e che quindi possono produrre, monotonia, stanchezza, relax, incantamento, ma pure sicurezza psicologica (tante ninnananne contengono queste tre ultime caratteristiche). Oppure rimettiamoci in mente i tanti brani che danno vita ad una relazione fra i loro soggetti secondo il seguente criterio: uno dopo l'altro poi tutti (es. *We are the world*). In questa forma, oltre al palese crescendo energetico, non è difficile vedere la socializzazione espressa secondo il principio della cooperazione basato sul contributo di ognuno che va ad arricchire sul piano quantitativo e qualitativo il contributo di tutti, o in parole povere: l'unione fa la forza!

In breve, **la musica è un concerto di relazioni**, e il nostro interesse attestato verso certi brani piuttosto che altri, forse, tradisce anche il nostro stile relazionale umano-musicale. Infatti tutti sapremmo indicare, fra i nostri conoscenti, persone che preferiscono stare in "mezzo al coro", o altre che ardiscono fare il "solista", o chi ama prevalentemente "accompagnare" gli altri, o chi si sente più sicuro organizzandosi in "duetto", o chi sceglie di ragionare in canone, o chi vuol sempre "improvvisare", o chi ama tanto le "pause" e poco le parole-suono, ecc. E, nell'assumere queste tipologie relazionali, può, come ben sappiamo tutti, voler significare: stare in gruppo per non farsi notare, per la paura di sbagliare, per il desiderio di socializzare; mettersi in evidenza, essere incoscienti o sicuri di sé stessi; essere disposti alla sottomissione o sostenere gli altri; condividere paritariamente, rispettare e farsi rispettare; non avere molta autostima o dare troppa fiducia agli altri; sentirsi liberi o essere non molto riflessivi; timidezza, insicurezza o saper attendere il proprio momento; ecc.

Nella nostra vita di relazione capita pure di incontrare persone con le quali risulta molto difficile dialogare, perché hanno il brutto vizio di parlare ininterrottamente, senza fare pause che possano lasciarci lo spazio e il tempo per prendere la parola. Queste persone, una volta conosciute, facciamo di tutto per evitarle. Ma altre volte ci capita

anche di incontrare persone con le quali è piacevole e gratificante dialogare, perché nel loro modo di costruire la relazione c'è sempre lo spazio e il tempo per il nostro intervento, per le nostre parole, per il nostro pensiero.

Perché non pensare che anche in musica possano realizzarsi queste due situazioni relazionali? Chi non ha mai avuto l'impressione di ascoltare una musica "logorroica" o una musica "concisa" o addirittura più "taciturna"? Perché non pensare che queste tipologie musicali possano risultare, specialmente a tutte quelle persone molto attente e sensibili alla relazione, come dei veri e propri soggetti più o meno disposti a socializzare con altri?

Un grande effluvio sonoro, una ininterrotta "loquacità" musicale, è come se a livello relazionale ci dicesse :*"Tu stai zitto che tanto parlo sempre io!"*.

Una minore "verbosità" musicale invece può darci il tempo, se non di partecipare attivamente, almeno di riflettere, quindi di seguire il "discorso" sonoro, di capire "come sta ragionando", di seguire passo passo la sua "mentalità".

Ci sono poi dei brani musicali che nel loro "parlare" sonoro hanno già messo in programma lo spazio per noi, per il nostro coinvolgimento, per la nostra attiva partecipazione (parlata, cantata, suonata, gestuale-motoria), ed è quindi come se ci dicessero: *"Avanti, vieni, c'è posto anche per te!"*. Ecco perché nel brano *When the saints*, prima di capire i significati del testo, comprendiamo la sua ampia capacità socializzante, grazie ai suoi iniziali spazi vuoti utili per stimolare la partecipazione attiva dell'ascoltatore.

Questo vuol dire che siamo davvero in presenza di un modo di percepire la musica non tanto come oggetto musicale fine a sé stesso, quanto come "soggetto sonoro" in grado di istituire relazioni più o meno passive o attive con l'uomo.

Durante lo svolgimento dell'esperienza musicale auditiva, l'uomo ha pure la possibilità di sviluppare due modalità di ascolto: una individuale e l'altra sociale.

Per **ascolto individuale** si può intendere la realizzazione di quel tipo di esperienze auditivo-musicali che ogni persona attiva in maniera privata, isolandosi nelle modalità più disparate, cercando di rispondere a tutti quei bisogni di musica connessi alla sua specifica identità: i personali gusti, i personali momenti di relazione con la musica durante la giornata, i personali desideri, le personali identificazioni, le personali mancanze o doti, i personali vizi o deviazioni. Un esempio paradossale di questo tipo di ascolto lo abbiamo dai giovani che realizzano quello che potremmo definire come "l'orecchio egoista", cioè tutti quegli ascolti realizzati in mezzo alla gente con il Walkman e che moltissimo hanno in comune

con tutte quelle persone poco cortesi e maleducate che mangiano qualche cosa in pubblico senza nemmeno fare il gesto di offrire un “boccone” alle persone circostanti.

Per **ascolto sociale** invece si può intendere la realizzazione di quel tipo di esperienze auditivo-musicali regolate dalla condivisione di gruppo, dove si mettono in evidenza, nelle diverse occasioni, bisogni tipici dello stare assieme, della cooperazione, della compartecipazione alla realizzazione di fatti e di esperienze musicali o connesse alla musica. Un esempio di questo tipo di ascolto lo abbiamo nei grandi concerti dove tutti consumano lo stesso “boccone” musicale.

Riconoscere l'esistenza di queste due pratiche d'ascolto, di conseguenza, ci porta ad evidenziare la presenza di due tipi di memoria musicale: una privata e una pubblica.

Nella memoria privata si realizza la nostra identità musicale personale, in quella pubblica la nostra identità sociale. Ci sono persone che esaltano solo la loro memoria musicale privata, rifiutando tutto quello che fa parte della socialità musicale, rischiando quasi una sorta di “autismo” musicale. Diversamente possiamo incontrare chi si manifesta quasi sempre all'interno della memoria musicale pubblica, quasi come se avesse paura di assumere una identità musicale privata che non gli offre la sicurezza e le conferme che può cogliere dalla sua “socialità” musicale.

All'interno di quale memoria musicale preferisce attingere la nostra personalità?

E quella dei nostri figli, dei nostri allievi, dei nostri pazienti?

In quali occasioni è meglio “richiamare” la memoria pubblica piuttosto che quella privata?

Queste e altre domande possono certamente essere utili per una migliore conoscenza di se stessi, ma pure per meglio conoscere gli altri ed operare, con la musica, per il miglioramento della loro dimensione relazionale.

Ogni animale, già solo sulla base della sua natura biologica, ha le doti per poter esaltare tutte le potenzialità della propria specie. Ed è questo sicuramente il primo compito verso il quale, ogni rappresentante della propria specie, dovrebbe tendere.

Fra le primarie potenzialità che l'animale uomo è in grado di esaltare, credo si possa citare quella relativa alla sua “fame di conoscenza”. Conoscere e apprendere è per ogni essere umano un istinto naturale, quasi primordiale. Istinto già osservabile nei neonati e definito da Melanie Klein come un comportamento “epistemofilo” (tratto dall'art. *Sull'osservare* di C. Brutti e R. Parlani, presente nella rivista *Pum, Progetto Uomo Musica*, N° 2, Luglio 1992, ed. Pcc, Assisi).

Nell'ampio territorio che l'uomo ha a disposizione per formare la sua ricca e diversa conoscenza c'è anche lo spazio musicale. Come abbiamo più volte accennato prima, l'esperienza sonora è contattata dall'uomo primariamente con i sensi. Dunque, se fra le potenzialità umane da esaltare, riconosciamo anche la musica, significa che dobbiamo ammettere la presenza di condotte "fonofiliche", cioè mirate inizialmente e prioritariamente alla appropriazione sonora in termini sensoriali. Si tratta di una sorta di istintiva predisposizione auditiva finalizzata alla esaltazione della conoscenza del mondo sonoro e musicale che circonda l'uomo.

Come il bambino che a carponi esplora l'ambiente circostante, guardando, toccando, annusando e mettendo in bocca ogni cosa, allo stesso modo l'animale uomo cerca di "prendere" auditivamente i suoni che incontra durante il suo cammino vitale.

Ma come non tutto ciò che possiamo mettere in bocca è commestibile, così non tutto quello che "entra" dalle nostre orecchie è appropriabile, memorizzabile. Questo vuol dire che una musica di difficile appropriazione rischia di non entrare nel ricco gioco dei confronti, delle relazioni, delle comparazioni, che l'uomo può attivare fra le tante musiche che ha già "messo" in memoria e fra le tante altre esperienze comunicative ed espressive acquisite. In altre parole una musica, in un modo o nell'altro, deve essere in grado di offrire un saldo punto di presa, o per l'uomo del corpo (nelle sue manifestazioni motorie), o per l'uomo del cuore (nelle sue espressioni emotive), o per l'uomo degli occhi (nelle tante e varie fantasticazioni visive), o per l'uomo della voce (nelle sue ricche realizzazioni fra parlare e cantare), o per l'uomo della mente (nelle sue dimensioni logico-formali).

Ecco allora che potremmo anche pensare alla presenza di musiche che non facilitano questa "epistemofonia", o a musiche più idonee ad essere "prese", ad esempio, con gli occhi piuttosto che con il corpo, ma potremmo anche pensare a persone che, per vizio o per problemi di vario genere, limitano la "presa musicale" ad un solo livello di appropriazione, privandosi di esaltare tutte le loro potenzialità di esperire la musica.

Un esempio di questa capacità di conoscere il mondo che "suona" ci viene da Galileo Galilei che nel 1623 nelle pagine del suo libro *Il Saggiatore* descrive come segue questa fame di conoscenza sonora:

"Nacque già in un luogo assai solitario un uomo dotato da natura d'un ingegno perspicacissimo e d'una curiosità straordinaria; e per suo trastullo allevandosi diversi uccelli, gustava molto del lor canto, e con grandissima meraviglia andava osservando con che bell'artificio, colla stess'aria con la quale respiriamo, ad arbitrio loro formavano canti diversi, e tutti soavissimi.

Accadde che una notte vicino a casa sua sentì un delicato suono, né potendosi immaginare che fusse altro che qualche uccelletto, si mosse per prenderlo; e venuto nella strada, trovò un pastorello, che soffiando in certo legno forato e movendo le dita sopra il legno, ora serrando ed ora aprendo certi fori che vi erano, ne traeva quelle diverse voci, simili a quelle d'un uccello, ma con maniera diversissima.

Ed occorse il giorno seguente che passando presso a un piccol tugurio, sentì risuonarvi dentro una simil voce; e per certificarsi se era uno zufolo o pure un merlo, entrò dentro, e trovò un fanciullo che andava con un archetto, ch'ei teneva nella man destra, segando alcuni nervi sopra certo legno concavo, e con la sinistra sosteneva lo strumento e vi andava sopra movendo le dita, e senza altro fiato ne traeva voci diverse e molto soavi.

Or qual fusse il suo stupore, giudichilo chi partecipa dell'ingegno e della curiosità che avea colui; il qual, vedendosi sopraggiunto da due nuovi modi di formar la voce ed il canto inopinati, cominciò a creder ch'altri ancora ve ne potessero essere in natura. Ma qual fu la sua maraviglia, quando entrando in certo tempio si mise a guardar la porta per veder che aveva sonato, e s'accorse che il suono era uscito dagli arpioni e dalle bandelle nell'aprir la porta?

Una altra volta, spinto dalla curiosità, entrò in un'osteria, e credendo di aver a veder uno che coll'archetto toccasse leggermente le corde d'un violino, vide uno che fregando il polpastrello d'un dito sopra l'orlo d'un bicchiere, ne ricavava soavissimo suono.

Ma quando poi gli venne osservato che le vespe, le zanzare e i mosconi, non, come i suoi primi uccelli, col respirare formavano voci interrotte, ma col velocissimo batter di ali rendevano un suono perpetuo, quanto crebbe in esso lo stupore, tanto si scemò l'opinione ch'egli aveva circa il sapere come si generi il suono; né tutte l'esperienze già vedute sarebbero state bastanti a fargli comprendere, o credere che i grilli, già che non volavano, potessero, non col fiato, ma collo scuoter l'ali, cacciar sibili così dolci e sonori.

Ma quando ei si credeva non poter quasi possibile che vi fussero altre maniere di formar voci dopo l'averle, oltre ai modi narrati, osservato ancora tanti organi, trombe, pifferi, strumenti da corde, di tante e tante sorte, e sino a quella linguetta di ferro che, sospesa tra i denti, si serve con modo strano della cavità della bocca per corpo di risonanza e del fiato per veicolo del suono; quando, dico, ei credeva d'aver veduto il tutto, trovossi più che mai rinvolto nell'ignoranza e nello stupore nel capitargli in mano una cicala, e che nelerrarle la bocca né per fermarle l'ali poteva né pur diminuire il suo altissimo stridore, né le vedeva muovere squamme né altra parte, e che finalmente, alzandole il casso del petto e vedendovi sotto alcune catrilagini dure ma sottili e credendo che lo screpito derivasse dallo

scuoter di quelle, si ridusse a romperle per farla chetare, e che tutto fu in vano, sin che, spingendo l'ago più a dentro non le tolse, trafiggendola, colla voce la vita sì che ne anco poté accertarsi se il canto derivasse da quelle. Onde si ridusse a tanta diffidenza del suo sapere, che domandato come si generavano i suoni, generosamente rispondeva di saper alcuni modi, ma che teneva per fermo potervene essere cento altri incogniti e inopinabili.”

Questo scritto, oltre a metterci in condizione di prendere coscienza del “capitale” sonoro che la nostra memoria è in grado di accumulare, nasconde tra le righe una cosa molto interessante: lo **stupore** che gli uomini possono provare in presenza dei suoni.

Questo restare attoniti, colpiti, storditi, meravigliati, come presi da “magia” sonora, è comportamento tipico dei bambini e che molti genitori possono confermare per aver visto tante volte i propri figli con gli occhi spalancati e lo sguardo fisso, la bocca aperta e il corpo quasi “paralizzato” per aver ascoltato il suono di uno strumento, il verso di un animale, o il rumore di qualche evento naturale o artificiale.

“Toccare” un oggetto sonoro significa mettere in atto il principio della **causa-effetto**, e questo è già di per sé un fatto magico: fare un gesto materiale su un oggetto altrettanto materiale dà vita ad una “cosa” non materiale, non tangibile, che c’è ma non si vede, che si muove ma non si sa né per quanto “vivrà” e né dove “andrà”. Certo che questo fatto può ben considerarsi il vero evento magico della musica, il più antico: dar vita ad un elementare gesto che, pur trovando giustificazioni all’interno della logica e misurata disciplina della fisica acustica, non smette mai di “accendere” lo stupore, il fascino e la meraviglia di tutte quelle persone che, come i bambini, sanno ancora lasciarsi trasportare dalla “nascita” dei suoni.

In questa direzione è molto comprensibile il valore magico che i suoni possono avere per le culture primitive, addirittura per tutti quei suoni che si producono senza che l’uomo ne sia la causa. In queste condizioni è facile che lo stupore possa mutarsi in incomprensione, ammirazione magica, attribuzione di poteri a “entità” non terrene. Ad esempio, per gli indiani d’America, il Tuono ha assunto valori molto più ampi di quelli che può avere se inteso semplicemente come un mero evento naturale. E lo possiamo subito verificare con la lettura di queste due poesie (tratte da *Il sole è il padre di mio padre*, ed. Mondadori, collana i Miti), la prima del popolo Cheyenne e la seconda di quello Apache, che dimostrano come il suono rimbombante di questo naturale evento possa, da una primaria fase di ascolto-stupore, assumere “altre” dimensioni:

Danza della pioggia

*Figli miei
son io che nella danza
provoco il tuono.
Son io che con passi leggeri,
danzando in cerchio col mio copricapo
di penne d'aquila giovane
convinco il tuono cantare.
Sentite?*

Voci celesti

*Là dove il cielo
tocca la cima dei monti
si sentono le voci delle nubi.
Cantano tutte insieme
l'inno del tuono
che fa posare la polvere
sui sentieri dell'uomo,
e fa rinverdire la terra.*

Certo però che questo affascinante e magico stupore del suono, nei campi della nostra cultura occidentale rischia di non trovare più spazi di coltivazione. L'atto di stupore sonoro sembra sempre più relegarsi alle sole esperienze sonore infantili. Le tante e diverse proposte di *sound* che la cultura elettronica ci propone sempre più in fretta, rischiano di sminuire il piacere stesso che alle origini tutti noi abbiamo nei confronti del suono. Questo abuso di suono, unito al grande interesse che la nostra cultura musicale ha per le "architetture" musicali (criteri e metodi del comporre strutture e forme della musica), tende a far perdere l'interesse per il singolo suono inteso come una vera e propria identità "biologica" portatrice di una forma (attacco-nascita, sviluppo, conclusione). Sembra che la nostra cultura auditiva occidentale sia sempre meno in grado di fermare l'attenzione-emozione sui singoli soggetti sonori, per lasciarsi "stordire" esteticamente da aspetti sonori più palesi, più ricchi, più plateali.

Inoltre questo subito sviluppo percettivo, che come abbiamo visto nei confronti del suono tende a realizzarsi secondo criteri quantitativi piuttosto che qualitativi, rischia di portare i nostri giovani verso una strada di non soddisfazioni musicali. Oggi, nei confronti dei suoni, la memoria auditiva che un bambino può sviluppare in questa società, è vasta, ricchissima e diversificata. Diversamente, la manualità che i piccoli sviluppano nei confronti della musica è ancora molto limitata, se non nulla. E ancora, ciò che è nella memoria musicale è molto

spesso frutto di suoni e insiemi sonori realizzati artificialmente, non quindi con i tradizionali strumenti musicali idonei alla manualità umana. Questo ampio scarto, fra ciò che sa l'orecchio e ciò che la mano non sa o non può fare, è già riscontrabile nel rifiuto che molti giovani esprimono nel momento in cui si avvicinano allo studio di uno strumento, perché le alte attese della loro memoria musicale auditiva non corrispondono ai bassi risultati sonori che la loro manualità realizza: si ritrovano a realizzare un mortificante dialogo fra un orecchio musicale cresciuto in fratta, quasi "adulto" e una mano rimasta "bambina". Sulla base di questa considerazione possiamo tutti immaginare cosa accade quando nelle lezioni di educazione musicale i nostri bambini e giovani vengono invitati alla manipolazione di uno "stridente" flautino di plastica o di uno "sgangherato" tamburello basco. Questo è un grande problema che richiede urgentemente a tutti i progetti di educazione musicale di rivedere il proprio intervento in considerazione di questo ricco "capitale" musicale auditivo che le giovani generazioni inevitabilmente usano come metro di valutazione dei fatti musicali.

Nel ricco "capitale" auditivo dei nostri giovani, e pure di tutti noi, sono presenti dei fatti musicali che ci permettono più di altri di attivare comportamenti di identificazione. Infatti capita spesso ai giovani di "ritrovarsi" in brani di musica funzionanti come uno specchio in grado di riflettere la metafora sonora della loro personalità. E la canzone, come materiale per le nostre identificazioni, funziona in modo efficace, come indica la seguente descrizione di questo nostro vissuto musicale molto personale, e che a molti risveglierà di certo la memoria di vissuti simili:

"Oh santo cielo!

*Senti cosa stanno trasmettendo alla radio: **You are so beautiful** cantata dal mitico Joe Cocker!*

Non c'è niente da fare! E' più forte di me: devo smettere di leggere e dedicare tutte le mie energie e i miei sensi a questa canzone!

Ma perché? Cosa mi sta accadendo? Perché questo motivo mi prende tanto? In quanti modi si relaziona con la mia personalità globale e musicale?

Mi ritorni in mente...anni fa, quella sera d'estate, in quel paesino medioevale, stavamo passeggiando senza meta, non tutti ci conoscevano..., poi di colpo quello scroscio di pioggia che ci fa correre verso l'auto per trovare riparo...: e mi ritrovo dentro la macchina con una ragazza di cui sapevo solo il nome, Cecilia.

Tanto per far passare il tempo, inserisco nell'autoradio la cassetta The very best of Joe Cocker (BRMC-104) che un mio amico aveva dimenticato sul cruscotto.

*Son bastate le prime note di **You are so beautiful** per creare quel magico clima che ci ha permesso di parlare così apertamente e intimamente tanto da far sbocciare quell'affetto che oggi è maturato in un vero e proprio sentimento d'amore.*

*Certo che anche un pizzico di fortuna ci vuole, perché se il mio amico avesse lasciato una cassetta di Jovanotti con dentro **No Vasco no Vasco, io non ci casco**...chissà cosa mai il destino avrebbe riservato a me è Cecilia?*

*E' invece andato tutto liscio come l'olio: il testo di **You are so beautiful**, la voce roca istintiva e passionale di Joe Cocker, la melodia a frasi spezzettate e molto emotiva, l'intera sonorità intima e calda, hanno funzionato in modo davvero efficace e pertinente all'indirizzo affettivo che io e Cecilia stavamo iniziando a intraprendere, anche se in modo non del tutto cosciente.*

*Ecco, questa canzone, per me, non è solo una combinazione di suoni più o meno gradevoli all'orecchio, non è solo una forma musicale più o meno ben organizzata, è prima di tutto un pezzo della mia vita, o meglio ancora, un pezzo della mia vita sonora che inevitabilmente mi rimanda a un vissuto personale molto più ampio e globale. Con **You are so beautiful** io reincontro un periodo ben preciso della mia vita, un luogo e degli ambienti altrettanto precisi, persone e volti collegati a discorsi e parole, a sguardi e contatti, a profumi e temperature che riemergono nella mia memoria per risvegliare e stimolare, nota dopo nota, tutti i miei sensi, tutte le mie emozioni.*

Ora che ci penso bene, di questi brani, funzionanti come 'chiavi sonore' che riaprono le 'porte' dei miei momenti di vita, ne ho tantissimi altri. Quasi quasi, potrei ricomporre il 'calendario' della mia vita indicando tutti quei brani musicali che, come in una colonna sonora di un film, hanno funzionato da ricco accompagnamento ai giorni più importanti della mia esistenza. Giorni tanto legati alla mia condizione emotiva e affettiva, alla giovinezza e al grande bisogno di relazionarmi e contattarmi con le persone del sesso opposto, ma pure connessi all'esigenza di vivere in gruppo, con il mio gruppo, le nuove e attraenti esperienze di vita al di fuori dell'ambiente familiare. E, certamente, la musica è una ricca e importante esperienza, tanto all'interno della vita di coppia, quanto all'interno della vita di gruppo. Ciò è tanto vero che, infatti, è molto difficile trovare persone che non hanno 'chiavi sonore' per riaprire le tante 'porte chiuse' della loro vita.

*E intanto mentre Joe Cocker continua la sua **You are so...beautiful to me**... passa il ricordo di quel primo incontro d'amore e, non so bene come, mi accorgo di contattare la canzone in un'altra maniera, alquanto strana, oserei dire quasi 'mangereccia'.*

È come se **You are so beautiful** fosse un piatto prelibato, o meglio ancora, uno dei miei piatti preferiti che già, il solo fatto di sentirlo citare, mi fa venire l'acquolina in bocca. Sì, una specie di acquolina che nasce dalla secrezione di tutti i miei sensi, compreso quello muscolare, e che mi provoca addosso un impellente desiderio di assaporare le parti migliori della 'torta' musicale che mi trovo davanti. Ecco, sì, ecco una 'ciliegina' che sta arrivando e che con eccitazione attendo per poterla 'riassaporare': **Can't you see...** sarà che la melodia inizia a salire, sarà che la voce di Joe Cocker comincia a caricarsi di tensione, sarà che l'armonia intraprende le prime modulazioni, sarà che questa parte è, dell'intero brano, quella dove si sprigiona e si sfoga la maggiore carica emozionale, resta di fatto che vivo e sento questo momento come l'apice, come quel preciso attimo musicale in cui i miei personali 'appetiti' musicali trovano 'cibo' per saziarsi e soddisfarsi.

E comunque certo che nessuno sente l'acquolina in bocca per un cibo che non ha mai assaporato, e quindi è altrettanto certo che il desiderio di una cosa nasce dal fatto che, in un modo o nell'altro, abbiamo di questa vissuto almeno un'esperienza. In effetti, la prima volta che con Cecilia ho ascoltato questo brano, non ho vissuto per nulla questa rincorsa 'vorace' verso quelle che ora sono per me le 'ciliegine' preferite di **You are so beautiful**. Perciò è proprio all'atto del riascolto che maggiormente si realizzano questi nuovi rapporti tra l'individuo percettore e l'oggetto musicale già più o meno 'masticato' nella nostra memoria uditiva e multisensoriale.

Questo rapporto fra la musica e le persone mi ricorda, oltre all'esperienza del mangiare, il diverso modo di vivere una visita ad un museo fatta da persone che ci entrano la prima volta e da persona che, invece, lo hanno già più volte visitato: le prime tenderanno a vedere tutto per cercare di fare su tutto esperienza visiva; le seconde tenderanno a rivisitare ciò che dalle loro precedenti visioni è risultato essere più attraente tanto sul piano percettivo globale quanto su quello emotivo, magari soffermandosi pure su certi particolari più 'sentiti'.

Sarebbe comunque interessante sapere se le 'ciliegine' musicali che io 'vedo' e desidero 'mangiare' dalla 'torta' di **You are so beautiful** sono le stesse che vedono e desiderano altre persone. Avremo così la possibilità di conoscere ciò che ci accomuna o ci distingue dagli altri. Ma forse, ancora, potremmo scoprire che, quelli che noi chiamiamo i gusti musicali (da notare la specificità sensoriale di tipo orale, boccale, papillare del termine **gusto**), altro non sono che la somma combinatoria di dimensioni umane e musicali vissute sempre in stretta simbiosi dall'uomo.

E chissà che rivisitando il proprio 'museo' di esperienze musicali e umane vissute, non si possano anche meglio comprendere le

ragioni che ci portano a definire, prima, e ad attendere poi con trepidazione emotiva, i momenti più 'squisiti' del nostro quotidiano 'pasto' musicale? Sarebbe sicuramente un modo per far emergere qualche parte della nostra identità musicale e globale ancora tutta da scoprire in questa direzione.

E ancora Joe Cocker continua: **You, re ev'rything that I hope for and what's more...**

entrato ormai come sono nella individuazione di qualche tassello della mia identità musicale connessa a quella globale, mi accorgo che certi 'quadri' musicali del mio 'museo sonoro' hanno qualche cosa in comune con **You are so beautiful**. Una analogia che potrebbe rimandarmi alla selezione dei seguenti aspetti musicali generali: il cantare libero e molto istintivo, pieno di emotività personale anche se non assente da controllata misura; il 'colore' vocale non bello ma tanto individuale e originale; una presa di suono non chiara, ma portata e gestita liberamente dai livelli espressivi dei singoli cantanti; una forma melodica a frasi, con vuoti connessi pure a una comunicazione visiva o tattile, non narrativa e non densa di articolazioni ritmiche; una armonia legata molto più a condotte musicali di tipo Jazz-rock; rimandi sonori generali a uno stile musicale ben preciso: il **blues**. Ecco, questi sono gli 'ingredienti' musicali che molto spesso ritrovo all'interno di questo filone d'esperienze sonore alle quali sono molto legato. Inoltre, potrei dire che, se tutte le mie vissute esperienze sonore descrivono un ipotetico **'albero genealogico musicale personale'**, questa specifica esperienza ne disegna un **'ramo'**, cioè una particolare 'famiglia', un particolare rapporto fra un aspetto musicale esterno e una mia dimensione di carattere o di personalità.

Ecco perché, ora che mi sono reso conto di avere questa forte affezione nei confronti di prodotti musicali che mettono in evidenza certi, e non altri, elementi e/o comportamenti sonori, non posso fare a meno di chiedermi che cosa hanno, questi ultimi, a che fare con la mia persona, con il mio carattere, con la mia identità globale. In altre parole, se essere affezionati significa trovarsi in uno stato di attaccamento o di disposizione d'animo e di corpo nei confronti di qualcosa o di qualcuno, perché la mia persona ha in affezione più le cose musicali che 'sanno' di certe caratteristiche piuttosto che di altre? Perché la mia personalità sente più in sintonia certe 'strade' musicali e altre meno? Perché, pur avendo ascoltato più volte certi brani, questi risultano, comunque, più 'lontani' dal mio carattere?

Emerge inevitabilmente una forma di analogia fra certe dimensioni musicali e certe dimensioni umane. Una analogia che si evidenzia e si sviluppa tanto dalla frequentazione più assidua che l'uomo realizza nei confronti di certi generi musicali, quanto dalla

maturazione globale che la persona conquista all'interno del suo vivere individuale e sociale.

*Incominci perciò a che credere che in **You are so beautiful** posso trovare anche 'specchi' sonori del mio carattere: il mio attaccamento alle libere espressioni musicali (sin da piccolo i miei nonni, mio padre e mio fratello mi hanno proposto e stimolato atteggiamenti di libero canto, di libera invenzione strumentale, di libera recitazione); il mio bisogno di esternare emozioni e affetti in modo pubblico ma non plateale o caricaturale; il mio istintivo piacere di rapportarmi con gli altri giocando con il timbro e i toni della voce (ho ancora vivo il ricordo di mia nonna che ci addormentava con le sue storie piene di fascino vocale); la mia esigenza di appropriazione personalizzata di un qualunque fatto musicale e non (tanto la musica quanto le altre esperienze di vita, a casa nostra, tendevano principalmente a non rimanere atti di pura e semplice riproduzione; in ogni cosa il carattere dei vari personaggi della famiglia doveva sempre e principalmente "mettersi in mostra"); il desiderio di usare una qualsiasi forma di comunicazione che, comunque, mi permetta di praticare nello stesso istante, o in alternanza, altre espressioni di contatto umano come la vista, il tatto, il gesto, ecc. (altra caratteristica presente nella nostra famiglia e che, a me e mio padre, ha permesso di 'dirci' cose senza parlare; da aggiungere pure lo spiccato bisogno di usare il gesto, il movimento, gli atteggiamenti da mimo e da danzatore che io e i miei fratelli abbiamo ereditato dai nonni e dai genitori); e chissà quante altre motivazioni potrei trovare se potessi in gruppo scambiare queste mie esperienze di vita musicale e relazionale.*

*In questa direzione, il 'ramo' delle esperienze musicali del tipo **You are so beautiful** si sviluppa verso gli aspetti umani, di vita personale e sociale. E più troviamo stimoli per scavare nel nostro percorso umano-musicale, più prendiamo coscienza che, anche una breve canzone, può indicarci una lunga strada per meglio conoscere e realizzare noi stessi.*

*E intanto Cocker prosegue **You're ev'rything I need...** nell'approfondire il pensiero mosso da questa canzone, mi rendo conto che **You are so beautiful** può funzionare pure come una carta d'identità, cioè come una sorta di documento sonoro che permette di collocarmi all'interno di una determinata 'tribù' musicale, all'interno di una specifica comunità che mostra certi e non altri tratti 'psicosomatici' sul suono e sulla musica. Ed è proprio all'interno di questi tratti che le singole persone trovano condotte comuni per dar vita a un gruppo sociale, generazionale, di pari, di amici. In altri termini dire Joe Cocker, nominare una sua canzone, condividere le sue interpretazioni vocali, maturare le percezioni all'interno di un certo sound, vivere dentro uno spazio musicale di*

stile jazz-rock-blue, sostenere i significati psicoaffettivi più o meno palesati da questa cultura musicale, significa inevitabilmente far parte, in quel determinato momento, di un vero e proprio 'club' che potremmo anche intitolare 'Gli amici di una musica', non dimenticando mai che, in questa prospettiva, dire di essere condivisori di un genere musicale è come dire di condividere non solo suoni, ma emozioni, muscolarità, messaggi, rapporti interpersonali, luoghi, ecc.

Forse solo così si giustifica quel canticchiare o fischiettare, in mezzo al gruppo di giovani della stessa età, il motivo musicale che pensiamo essere noto a tutti: è come se volessimo trasmettere un pubblico messaggio che 'suona' più o meno così: anche io 'la penso' come voi, quindi sono dei vostri!

A questo punto mi piacerebbe davvero parlare con gli amici dei nostri 'alberi genealogici musicali' per ricostruire la mia, la nostra identità sonora e globale.

In questo momento è anche probabile che qualche altro percorso della mia vita musicale mi sia sfuggito. Sono però convinto che in una attività d'ascolto e dibattito di gruppo sia possibile ricostruire meglio e in modo più approfondito la nostra figura umana e musicale, personale e sociale. Una ricostruzione e una presa di coscienza che molto più diverrà importante all'interno di contesti sociali come la scuola, le comunità terapeutiche, i centri per gli anziani, i carceri minorili, perché potrà permettere ai singoli, in gruppo, di 'fotografare', anche con i suoni, le varie, vive e ricche immagini della vita.

*...e mentre nella mia memoria si ripresenta Cecilia, Joe Cocker si abbandona all'interpretazione dell'ultima frase di questo brano musicali che tanti 'motivi' della mia vita, mi ha permesso di decantare... **You are so beautiful to me.**"*

Dopo questo ampio esempio di ascolto musicale come pratica dell'identificazione personale, concludo con un'ultima considerazione generale e fantasiosa: quando l'uomo ascolta musica è come se istituisse un rapporto con una persona sorda, poiché l'evento sonoro che ascoltiamo non adatta il suo "dire" in rapporto alla presenza di quello o di quell'altro ascoltatore. Se proviamo ad accettare l'ipotesi che la musica è come un personaggio "parlante" ma "non udente", dobbiamo pure accettare il fatto che la pratica dell'ascoltare per gli esseri umani è inevitabilmente una pratica di cambiamenti e/o adattamenti: ascoltare musica è come tentare di parlare con una persona non udente, che ci mette in condizione di dover cambiare la nostra mentalità relazionale, il nostro quotidiano linguaggio.

Ed è proprio per questa ragione profonda che gli uomini continuano a relazionarsi con la musica: per adattarsi, per trasformarsi, per cambiare mentalità e linguaggio. E questo umano bisogno di cambiare, a volte molto urgente e quasi patologico, porta pure le persone ad attribuire all'ascolto musicale la metafora di problemi vitali, anche molto importanti, come Yukio Mishima ci racconta, nel suo romanzo biografico *Musica* (ed. Feltrinelli, Milano, 1993), di Reiko, una ragazza che utilizzava la musica come metafora dei suoi complicati problemi sessuali:

“Così mi disse che quando, ad esempio, ascoltava uno sceneggiato radiofonico, sentiva chiaramente i dialoghi e le spiegazioni, ma appena iniziava una musica di sottofondo non sentiva più nulla, come se calasse all'improvviso il buio, e provava un forte senso di disagio.

Allora le domandai cosa accadesse nel caso di un programma di sola musica. In quel caso, mi spiegò, nell'attimo in cui pensava, 'Ah, comincia la musica', per quanto alzasse il volume non sentiva niente, fino a quando non iniziava la presentazione del brano successivo. In pratica, nell'attimo in cui alla ragazza veniva in mente il concetto di 'musica', la musica si spegneva. L'idea della musica spegneva la musica stessa. Era davvero uno strano delirio, decisi quindi di fare subito un esperimento. Mi feci prestare una radio a transistor dall'infermiera e provai ad andare su e giù sulla scala di sintonia. Una stazione trasmetteva un corso d'inglese, e questo Reiko lo sentiva chiaramente. Cercando altri canali, esplose a un tratto della chiassosa musica sudamericana e gli occhi di Reiko furono attraversati da un'ombra di disagio. In quell'attimo, nel suo sguardo si era avvertita una strana inquietudine, come se avesse cercato di evitare un'automobile sbucata all'improvviso in una strada affollata. Quella non poteva essere la reazione di chi non aveva sentito nulla, pensai subito; avevo la sensazione che nella sua mente lei si chiedesse indecisa, 'Ah, che faccio? Dico che la sento o che non la sento?' Ma un attimo dopo ebbi la certezza che la ragazza non sentiva.(...) La musica nel suo inconscio non era un simbolo dell'orgasmo, era la voce della coscienza che le diceva 'voglio guarire dalla frigidità per Ryuichi'. Il desiderio ostinato di 'non voler guarire' smentiva quella voce e cercava di impedire alle sue orecchie di ascoltare musica: questo lei voleva manifestare con quell'espressione.(...).

...poi Reiko e Ryuichi vissero una relazione d'amore felice e soddisfacente...Sette giorni dopo...riprese i contatti... attraverso..., un telegramma... su cui era scritto solo questo: «La musica si sente. La musica non smette mai»”.

La musica, come energia sonora che ci invita al contatto, come spazio per la fantasia e l'immaginazione, come metafora delle nostre emozioni e sensazioni, come struttura in omologia con i nostri stati psicofisici, ecc., può certo essere una grande agenzia di cambiamenti, una grande palestra per provocare e realizzare le nostre mutazioni, i nostri stati più o meno coscienti.

Forse questa è la ragione che ha fatto dire a una ragazza, dopo un ascolto musicale, la seguente frase:

“Con la musica . . . è come se mi cambiassi d’abito!”

Dalla pratica dell’ascolto musicale, tutti gli esseri umani possono apprendere una cosa molto importante: influenzare la qualità della loro vita e dei loro rapporti interpersonali.

Infatti, se nelle pratiche del parlare si possono intravedere le manifestazioni del *dare* per intervenire sugli altri, in quelle dell’ascolto musicale, al contrario, sembrano emergere in modo chiaro quelle del *ricevere*, del *lasciarsi dare*, o addirittura del *lasciarsi fare*, inteso anche come momento del *lasciarsi prendere in cura* dai suoni, dalla musica, dagli altri.

HOMO MOVENS

Tutti gli individui della specie umana, nei punti più diversi del mondo, realizzano esperienze che permettono al loro corpo e alla musica di entrare in relazione, di istituire rapporti più o meno strutturati e complessi.

Si possono notare consistenti gruppi di giovani esseri umani che, riuniti nello stesso luogo, sulla base sonora di uno stesso brano, rispettando la semplice regola di produrre movimenti in sincronia con il ritmo musicale, danno libero sfogo a figure gestuali sempre diverse, mettendo in palese mostra i loro corpi, la loro prestanza e resistenza fisica. Questi comportamenti non molto dissimili dalla nota danza di corteggiamento messa in scena dal gallo cedrone e ripresa in forma mimetica da alcune tribù indiane d'America. E questo argomento ci invita a collegare subito la danza ai rituali amorosi, come dice Roger Garaudy in *Danzare la vita* (ed. Cittadella, Assisi, 1985):

“Infatti l'amore, come la danza, ha preceduto il fiorire dell'uomo: negli insetti, negli uccelli e in ogni specie di animali, la danza fa parte dell'atto dell'amore. Nella danza nuziale delle libellule, il maschio danza per affascinare la femmina; risvegliata allo stesso desiderio, essa si unisce a questa danza che si completa nell'unione degli amanti.”

E la grande sensualità presente in certe musiche di danza non è cosa sempre facile da comprendere e accettare, specialmente da chi nella vita ha praticato relazioni umane e culturali più “caste”, meno motorie, ma altrettanto molto condizionanti, come ad esempio racconta il personaggio musicista descritto da Roberto Cotroneo nel suo romanzo *Presto con fuoco* (ed. Mondadori, Milano 1995):

“E pensavo all'impressione che ebbi, io, che ho sempre ascoltato nella mia vita musica colta, quando mi ritrovai in America latina e potei sentire la bossa nova. E un corto circuito mentale mi fece tornare alla mente mio padre, che mi censurava le letture e non

sapeva quanto può essere sensuale, e persino indecente, certa musica. La bossa nova turbava il mio corpo, scopriva i miei nervi, metteva in movimento i miei muscoli, e non ne ero più padrone; e me ne vergognavo, sapevo che quella era soltanto sensualità, che lì non ritrovavo le carte della mia cultura, che non avevo codici, tutt'altro."

Dove è presente la danza, il ballo, è sempre presente un rito, una cerimonia di gruppo, una festa. E dove c'è festa è facile trovare la comunione sociale, la condivisione delle stesse percezioni, il senso di felicità, l'ebbrezza, come nel racconto di una notte di ballo fatto da Hermann Hesse nel suo libro *Sull'amore* (ed. Mondadori, Milano 1988):

"Io non ero più io, la mia personalità si era sciolta nell'ebbrezza della festa con il sale nell'acqua. Ballavo con questa o quella donna, ma non avevo soltanto lei tra le braccia, non mi sfioravano soltanto i suoi capelli, non inalavo soltanto il suo profumo: tutte, tutte le donne che come me nuotavano nella stessa sala, nella stessa danza, nella stessa musica, tutte quelle donne i cui visi raggianti mi galleggiavano accanto come grandi fiori fantastici, tutte mi appartenevano, a tutte appartenevo, tutti partecipavano di tutti. E anche gli uomini appartenevano a questa comunità, io ero anche in loro, anche loro non mi erano estranei, il loro sorriso era il mio, il loro desiderio era il mio come il mio era il loro."

Nemmeno dobbiamo trascurare il fatto che l'uomo motorio, nella sua dimensione gestuale, deve pur sempre confrontarsi con le tante morali sociali e religiose. Quindi la danza, in tutte le sue forme popolari e colte, in ogni momento storico ha dovuto e dovrà sempre tenere conto di questi aspetti. Tanto per avere una idea di quanto la morale potesse incidere sulla cultura del ballo, dal libro *E ballando ballando* di Anna Tonelli (ed. Franco Angeli, Milano, 1998) vi proponiamo il seguente passo dedicato al dibattito che, nei primi anni del 1900, si era creato attorno al Tango:

"Il tango diventa tema di dibattito serrato fra classi e generazioni diverse. I movimenti stessi di tale danza, provocatoria e trasgressiva, costituiscono la negazione di quei valori nei quali la borghesia si identifica. Ogni richiamo alla morigeratezza, al pudore e alla compostezza cade di fronte ad un ballo che fa degli eccessi la sua caratteristica. La carica sensuale non può essere cancellata da norme che incitano al contenimento degli istinti. Quindi, in teoria, il tango doveva essere bandito dal codice borghese. E invece, anche contro ogni divieto della Chiesa, la società borghese cade nella

tentazione più forte di inizio secolo, contraddicendo il proprio abbecedario etico.”

Da millenni il corpo, tanto nella danza quanto nelle gestualità rituali, si è sempre riproposto per mettere in luce anche la sua dimensione fisica e istintiva, e lo ha fatto andando anche contro le censure di ogni tipo, come possiamo comprendere da ciò che dice Jean-Claude Schmitt nel suo libro *Il gesto nel Medioevo* (ed. Laterza, Bari, 1990):

“Per quanto tenuto a freno dalla morale o dalle regole del rituale, mai il corpo si confessa vinto; più si stringe su di lui e sui gesti la morsa delle norme e della ragione, più si esasperano anche altre forme di gestualità, ludiche (con i giullari), folcloriche e grottesche (con il carnevale) o mistiche (presso i devoti e i flagellanti del tardo Medioevo).”

Quindi, pur sulla base di dialettiche più o meno aperte, la storia ci consegna questo grande capitale umano di rapporti fra la musica e il corpo.

Rapporti che sono e saranno sempre più diffusi.

Per esempio, anche nel quotidiano vivere dei cuccioli d'uomo, ritroviamo canti abbinati ai movimenti del corpo sulla base di diverse complessità, con lo scopo di realizzare una sorta di ginnastica per acquisire un valido *coordinamento psicomotorio*, per dar forma al *gioco mnemonico*, d'*intrattenimento*, di *contatto* e di *socializzazione*, per l'acquisizione di *autostima*, per sviluppare la *lateralizzazione*, per conquistare una soddisfacente *disinibizione corporea*, ecc.

Ma pure gli adulti di specie umana non sembrano trascurare le diverse pratiche motorie abbinata alla musica. Per esempio, non pochi dei nostri anziani sono comunemente dediti al ballo finalizzato allo sviluppo delle *relazioni umane*, alla promozione di *emotività*, alla *prevenzione delle malattie psicofisiche procurate dalla inattività*, alla *ricerca del piacere e dell'interesse per la vita*, al *mantenimento* e al *rispetto delle proprie capacità motorie*, ecc.

Si conoscono pure moltissime razze umane che hanno addirittura creato musiche per sonorizzare il loro rituale e simbolico spostarsi a piedi. Per esempio, nella nostra cultura musicale occidentale, questa specifica pratica ci viene confermata da tanti eventi musicali e artistici:

- passetti furtivi (es. *The Pink Panther*)
- canti saltellanti infantili (es. *Madama Dorè*),
- canti processionali religiosi (es. *Cristus Vincit*),
- camminate della pace (es. *We shall overcome*),

- inni nazionali monarchici (es. *God save the queen*),
- parate musicali (es. *The Stars and stripes forever*),
- marce nuziali (es. quelle di Wagner e di Mendelssohn),
- marce funebri (es. quella notissima di Chopin),
- marce militari (es. *Trois marches militaires* di Schubert),
- ecc.

Inoltre noi italiani conosciamo pure una originale e festosa musica nata per realizzare il tipico passo di corsa, anche se impropriamente continuiamo a chiamarla “*Marcia*” dei bersaglieri.

Tutti questi esempi, oltre a confermare quanto sia importante per la razza umana attivare il rapporto corpo-suono-musica, si realizzano sulla base di un criterio che potremmo definire quasi istintivo, poiché trova motivazioni all’interno del nostro sistema nevrotico-muscolare. Questo nostro sistema, nel momento in cui ascoltiamo un determinato andamento ritmico-musicale, ci permette di “dire” quanto questo sia ricco di corporeità. Se questa corporeità della musica risulta essere molto evidente, allora l’individuo, come per empatia ed omologia ritmico-temporale, viene indotto, trascinato, portato a realizzare quell’atto che definiamo **sincronizzazione ritmico-motoria**, dove certe parti del corpo sentono, più di altre, il bisogno di muoversi sulla base di quel movimento ritmico-musicale. Questo stimolo di comportamenti ritmico-motori che certe musiche ci danno con più evidenza di altre, non viene solo dagli evidenti parametri ritmici, anche le energie (dinamica, masse sonore, potenza dei singoli strumenti musicali) e gli spazi musicali (ambiti di altezza dei vari brani, percorsi melodici, strumenti musicali a tessitura grave, media o acuta) sono in questa pratica coinvolti. Per esempio, nel *Boléro* di Ravel, la velocità dei movimenti è data dal ritmo tipico di questa danza, ma la leggerezza, la sinuosità e la sensualità di questi movimenti sono invece dati dalla scarsa energia degli strumenti musicali che si susseguono e dalla melodia che, come un ondeggiare serpentino, si presta molto a provocare il movimento aereo delle braccia ed erotico dei fianchi e del bacino. Diversamente nelle marce militari, tutti percepiamo con evidenza il bisogno di muovere i piedi perché, oltre al ritmo base scandito e binario, sentiamo pure una forte energia sonora prodotta dagli *Ottoni* (Trombe, Tromboni, Corni, Bass-tuba) che, dato il loro “peso”, non possono fare a meno di “dire” ai nostri piedi di battere a terra, confermando così il fortissimo carattere terreno e gravitazionale di questo genere di musica.

La musica che nella nostra cultura ritroviamo abbinata al movimento corporeo, può divenire, per noi, anche un punto di riferimento spaziale-geometrico. Questo significa che durante la nostra pratica di sincronizzazione motorio-musicale, si sviluppa in noi un ricco senso dello spazio, delle direzioni, delle geometrie,

come si può intendere da quanto diceva già nel 1907 Émile Jacques-Dalcroze nel suo articolo dal titolo *L'iniziazione al ritmo* (tratto oggi dal suo libro *Il ritmo la musica e l'educazione*, (ed. Eri, Torino,1986):

“I muscoli sono creati per il movimento ed il ritmo è movimento. E' impossibile pensare al ritmo senza immaginare un corpo in movimento. Per muoversi il corpo ha bisogno di spazio e di tempo. L'inizio e la fine del movimento determinano il tempo e lo spazio necessari; entrambi dipendono dal peso, e cioè (per quanto riguarda le membra messe in movimento dai muscoli) dall'elasticità e dalla forza muscolare. Se siamo in grado di stabilire in anticipo i rapporti tra l'energia muscolare necessaria a percorrere un certo spazio e lo spazio stesso, saremo in grado di determinare anche il tempo necessario a percorrerlo. Se stabiliamo in anticipo i rapporti tra l'energia muscolare ed il quantum di tempo, saremo in grado di stabilire lo spazio da percorrere. In altre parole: un movimento è la risultante della somma di tre componenti: l'energia muscolare, lo spazio e il tempo necessario a realizzarlo.”

Da ciò si può ben capire che l'esperienza musicale-motoria umana può essere una grande palestra per la promozione di quella coscienza ritmico-gestuale che ora siamo soliti definire come **coscienza psicomotoria**. Il ballo sociale, sicuramente, fa parte di questa grande palestra e, come esempio, invitiamo il lettore a immaginare le possibili versioni grafico-geometrico-spaziali vissute dal corpo-muscolo di ognuno di noi durante la realizzazione motoria o di una *Marcia militare* (linee rette, percorsi con angoli tetti, punti segnanti il passo, ecc.) o di un classico *Walzer* (circolarità, rotondità, moto identico alla rotazione e rivoluzione della terra attorno al sole, ecc.).

Nella geometricità e vettorialità dell'uomo che marcia troviamo una spazialità realizzata sulla base di andamenti rettilinei che prevedono “nuove” direzioni solo con spostamenti di 90 gradi (fianco destro o fianco sinistro) o di 180 (dietro fronte). Quindi un corpo marciante può “tracciare-disegnare” sul terreno linee rette, angoli di 90 gradi, forme quadrate e rettangolari. Da non trascurare inoltre il fatto che nella marcia si mette in atto il tipico andamento scandito del passo che, nella sua struttura binaria, si accorda benissimo alla naturale struttura binaria degli arti inferiori presente in tutti gli esseri umani. Questi aspetti ci permettono di dire che l'uomo marciante è un uomo che “gioca” il suo corpo su elementi sicuri, su ben definiti punti di riferimento. Punti che possiamo facilmente individuare anche in ogni singolo passo, interpretabile come un vero e proprio appiglio di sicurezza psicofisica, dal momento che non fa altro che realizzare una forte e decisa “presa” sul terreno.

Invece nella geometricità e vettorialità di un corpo che balla il walzer, è palese l'aspetto circolare della forma e della direzione. Il corpo nel walzer si muove come la terra si muove attorno al sole, compiendo quello che in nella fisica degli astri si chiama *rotazione* (girare su se stessi) e *rivoluzione* (girare intorno ad un "centro"). Ma per realizzare ciò, il corpo deve "sballare" il suo essere animale bipede, deve creare un movimento in grado di esaltare una gamba sola, come per inventarsi un perno sul quale far roteare l'intero corpo. Questo muoversi dona al corpo la possibilità di sentirsi più leggero perché, nel girare, il suo peso prende una direzione centrifuga. Chi balla il walzer, o anche chi prova solamente a girare su se stesso tenendo le braccia aperte, vive la caratteristica sensazione di sentire sfuggire il peso del suo corpo dalle braccia, dalle mani, dalle orecchie, dagli occhi. Ecco, perché possiamo affermare che il corpo nel walzer vive il contrario di ciò che vive il corpo nella marcia. Nel walzer il corpo tende verso la perdita il controllo, il sangue non ossigena più bene il cervello, la vista si deforma, aumenta il senso di ebbrezza, è un muovere il corpo che assomiglia, in forma più leggera e contenuta, alla danza dei *dervisci roteanti* di religione Sufi, nella quale i ballerini girano incessantemente sino al punto di raggiungere evidenti stati di alterazione della coscienza (transe). Allo stesso modo è ciò che vive il personaggio Kunta descritto da A. Haley nel suo noto libro *Radici* (ed. Rizzoli, Milano 1978):

"Kunta aveva l'impressione che il ritmo del tamburo gli vibrasse non solo nelle orecchie, ma in tutto se stesso. Quasi senza accorgersene, come in sogno, sentì che il corpo cominciava ad agitarsi e le braccia prendevano a muoversi al ritmo; ben presto si trovò a saltare e a urlare insieme agli altri che era come se avessero cessato di esistere. Infine barcollò e cadde a terra esausto."

Questo modo "andar fuori di sé" con il corpo, non ci deve spaventare più di tanto, dal momento che moltissime pratiche musicali motorie infantili sembrano puntare, anche se con modalità più contenute, su effetti simili o almeno facenti parte della stessa categoria:

"Se il girotondo dei bambini comincia con le prime parole di una cantilena, il gioco completo, il completamento del gioco grazie al quale i bambini si divertono e raggiungono il massimo del loro divertimento, consiste nell'accelerazione del giro, sempre più veloce, nell'accompagnamento delle parole, sempre più rapide, fino a quando le parole della cantilena, in armonia con il movimento sempre più agitato dei corpi, dicono casca la terra, tutti quanti in

terra, ed effettivamente tutti i bambini, esausti e un po' storditi, si buttano per terra, si lasciano cadere tutti insieme per terra, e letteralmente si accasciano, quasi ubriachi dalla cantilena e dal movimento."

(Tratto da A. Dal Lago, P.A. Rovatti, *Per gioco. Piccolo manuale dell'esperienza ludica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1993, pp. 99-100)

Da questi citati esempi di rapporto fra musica e corpo, possiamo già comprendere che gli esseri umani, in tutte le loro pratiche fonogestuali, manifestano il loro più o meno evidente desiderio di relazionarsi con lo spazio, naturalmente promosso da bisogni e piaceri più che motivati. Per esempio, nel danzare un appassionato e lento *slow*, la coppia mostra il palese desiderio di chiudersi allo spazio per giungere quasi ad un ipotetica "fusione" dei corpi. Nel *rock and roll* degli anni cinquanta, la coppia non mostrava più questo desiderio, ma iniziava già a palesare il bisogno di conquista di un maggiore spazio espressivo, più libertà di movimento, più corporeità atletica. E tutto ciò ci viene confermato dai gesti caratteristici della coreografia di questo acrobatico ballo: i corpi saltanti, le braccia aperte verso l'alto, la coppia che rimane "attaccata" con una sola mano, i sempre più evidenti distacchi fisici, i salti "mortalì", ecc. Ma la conquista più ampia dello spazio, nella nostra cultura del ballo sociale, l'abbiamo in discoteca, dove notiamo che la coppia si è interamente distaccata per dar vita ad una coreografia motorio-spaziale libera da ogni tradizionale schema di danza.

Guardare con questa ottica spaziale la motricità musicale umana, è come offrirsi la possibilità di individuare nei prodotti musicali e nelle diverse pratiche di danza di tutte le culture del mondo, manifestazioni più o meno evidenti di **claustrofobia** o **claustrofilia**, di **agorafobia** o **agorafilia**.

Quindi, se la musica può essere vissuta come un efficace territorio per esprimere la corporeità e la fisicità della razza umana, ci possiamo rendere conto pure della grande importanza che questa dimensione ha nello sviluppo dell'identità senso-motoria delle nuove generazioni. Generazioni che manifestano sempre più un approccio fisico, sensoriale, corporeo, nei confronti di tutte le esperienze che contattano. Un approccio che manifesta il desiderio di ricercare un nuovo modo di pensare e di vivere il mondo, in antitesi con gli approcci logici, cognitivi, mentali, tipici dei modelli di conoscenza disciplinari, accademici, fortemente scolarizzati. Questi ultimi modelli di apprendimento, hanno però da tempo creato una sorta di schizofrenico distacco fra mente e corpo, fra teoria e prassi, fra il dire e il fare, perché si sono avvalsi di un sapere proveniente dall'esterno, non da un forte e sensibile vissuto interiore. Di questo modello si è

“cibata” per molto tempo anche la stessa cultura educativa musicale e, proprio per questo, è riuscita a far allontanare tanti giovani dalla reale esperienza musicale; e ci è riuscita così bene, purtroppo, tanto da far loro credere che la musica è “incatenata” fra le righe di un pentagramma musicale o fra le nozioni storico-teoriche che non sempre possono rendere conto della reale esperienza musicale umana. Questa chiara mancanza di corporeità, non è un problema solo delle educazioni musicali, anche tutte le altre discipline soffrono di questa “malattia” mentale. Ecco allora che il disagio giovanile cerca di arrangiarsi, di trovare “sulla propria pelle” nuovi percorsi di conoscenza, più squisitamente sensoriali ed emotivi, e che trovano nel corpo la loro originaria sede. Ecco, in proposito, il pensiero di Paolo Stauder manifestato nel suo libro *La società devota* (ed. Quattroventi, Urbino, 1996):

“Si dice, al riguardo, che il giovane d’oggi tocca , sente, vede, odora: un sensore che percepisce e automaticamente come nei riflessi nervosi...Ci troviamo di fronte a forme di individualità che sembrano fare a meno dell’esperienza simbolica a vantaggio dell’esperienza sensibile, fisiologica, quasi come avviene nei riflessi nervosi. In questo modo, una cosa è suggestiva...perché procura determinate sensazioni...Il comportamento dei giovani...non è in funzione di elaborazioni concettuali, ma in funzione di storie, di esperienze che possono suscitare reazioni immediate. Qualsiasi esperienza viene vissuta non tanto sulla base dei valori in essa contenuti, quanto sugli effetti che riesce a produrre...si avverte in queste forme comportamentali una attenzione alla <<fisiologia>> delle cose e ai relativi stati d’animo che riesce a produrre. Tutto è più immediato, più diretto...In questo caso si potrebbe avanzare l’ipotesi che questo nuovo orientamento, che affiora nei comportamenti giovanili, manifesta una sua logica interna che sta ad indicare una tendenza che segna un mutamento evolutivo in direzione di una esistenza sempre meno disponibile ad essere istruita, in termini selettivi, dall’esterno...C’è un approccio riflessologico, parallelo alla psicoanalisi, che pare aprirsi all’ipotesi che lo psichico possa essere compreso solo se visto in relazione dell’attività organica.”

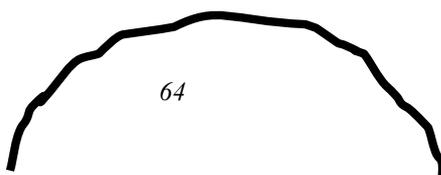
La grande pratica di danza attualmente realizzata dalle nostre giovani generazioni, sembra davvero recuperare questa direzione fisiologica, anche in virtù del fatto che agire con il corpo, agire ballando, può permettere di attivare una grande relazione empatico-muscolare, quindi un “nuovo” modello fisiologico di rapportarsi con gli altri, un sesto senso come R. Garaudy conferma (op. cit.):

“La danza in qualche modo mette in opera un sesto senso: quello con cui noi abbiamo coscienza della posizione e della tensione dei muscoli, come i canali semicircolari dell’orecchio ci danno la coscienza dell’equilibrio e lo regolano. Questo sesto senso stabilisce, attraverso quel fenomeno di risonanza o di simpatia muscolare, il contatto fra chi danza e chi partecipa. Un contatto immediato che provoca un’emozione attraverso il rapporto fra un movimento del corpo del corpo effettivamente compiuto al massimo della tensione e un movimento del corpo semplicemente accennato, nascente e come latente. Questa trasmissione diretta che viene a volte chiamata ‘metacinesi’ e che richiama alcuni aspetti dell’estetica tedesca dell’‘Einführung’ della comunicazione per simpatia immediata che ci fa rivivere i sentimenti espressi dall’artista come se ci assimilassimo a lui, è uno dei più alti contributi della danza per cambiare la nostra esperienza e arricchire la nostra vita personale tramite la creazione degli altri.”

Il mondo della scuola in tutte le sue strutturazioni musicali e formative globali, sulla base prioritaria di questa “nuova” epistemologia senso-corporea dei giovani, non può non fare a meno di rivedere le sue pedagogie e le sue didattiche. Allo stesso modo le istituzioni sociali, e per prima la famiglia, dovrebbero abbandonare tutte quelle forme comunicativo-relazionali ufficiali, fredde e distaccate, per dar vita a “contatti umani” più sensibili, più emotivi, più credibili, in grado cioè di creare un più caldo attaccamento nei confronti di persone, cose, esperienze culturali e artistiche come appunto la musica.

L’approccio corporeo della musica ha un suo forte senso anche nel fatto che il corpo umano stesso è portatore e produttore di “fatti” pre e pro-musicali, che inevitabilmente trovano ampio accesso nel territorio delle esperienze musicali vere e proprie. Eccone alcuni fra più importanti:

Arco vitale: la nostra storia biologica (l’abbiamo già accennato nel lavoro di osservazione sul capitolo dedicato all’uomo auditivo) ha una forma elementare che prevede tre importanti momenti: *nascita* biologica, *sviluppo* psicofisico tanto a livello animale quanto a livello sociale, *morte* biologica. Questo modello a tre fasi ha molte possibilità di ripetersi ogni volta che noi svolgiamo una qualsiasi attività fisica e/o mentale, perché appunto si rifà al nostro biologico modo di organizzare e gestire il consumo energetico. Quindi, questo arco vitale energetico, può ben assumere per noi la dimensione visiva di una semplice forma grafica:



Una forma grafica che, per omologia fra i vari linguaggi umani, può ben ripercorrere lo stesso percorso sulla base di un naturale consumo di energia sonora espressa, per esempio, in forma cantata. Come esempio aderente a questa forma ad arco, basterà pensare alla popolarissima melodia occidentale dal titolo *Ah, Je vous dirai maman*, fra i tanti canti del mondo che presentano questa stessa fisiologica forma.

L'essere coinvolti in musica dai cicli vitali, è cosa molto sentita da tutte le culture del mondo, ad esempio, il grande popolo africano sembra essere molto stimolato dai movimenti volontari e involontari dell'organismo umano per dar forma alla sua identità culturale e musicale, come ci dice Pedro Miguel nel suo libro *Honga* (ed. la Meridiana, Molfetta, 1990):

“Dal concepimento, in cui la donna e l'uomo si uniscono seguendo ritmicamente le onde naturali del piacere; alla nascita, provvidenziata dalle contrazioni ritmiche dell'utero; alla crescita e alla evoluzione fisica degli individui, segnate da cicli biologici precisi; alla morte, anche, in cui ogni ritmo vitale sembra trovare la sua conclusione e il tamburo del cuore smette di vibrare nel mondo visibile.

La necessità assoluta del ritmo nasce per i neri dalla consapevolezza che anche queste scansioni vitali innate, questo ondeggiare continuo per la vita, parlano il linguaggio dell'Arcaico, nascono altrove, abitano in noi e ci tengono in vita come l'energia immagazzinata dalla coda pizzicata, che continua a vibrare anche dopo essere stata lasciata dalle dita.”

Respirazione: nell'atto respiratorio possiamo individuare principalmente due azioni: *Inspirazione* ed *Espirazione*. Nella prima troviamo un carattere *introduttivo*, nella seconda *estrattivo*. Questo aspetto, oltre a comprenderlo tutti istintivamente, lo possiamo capire anche dal carattere sonoro che ha il prefisso iniziale di tutte le parole che, in momenti diversi, usiamo per indicare una direzione verso l'interno o l'esterno di aria, di cose, di caratteristiche personali, ecc.:

Inspirare Espirare
Introdurre Espellere

Inserire	Estrarre
Interiore	Esteriore
Inalare	Esalare
Introverso	Estroverso
Includere	Escludere
Inumare	Esumare
Inorridire	Estasiare

Dalla pronuncia di questa parole, esaltando in modo evidente i suoni **In** ed **Es**, possiamo ulteriormente dedurre queste altre informazioni: le parole che hanno valore introduttivo, grazie al suono della consonante nasale **n**, portano la pronuncia verso il naso; le parole che hanno valore estrattivo, grazie alla sibilante **s**, portano la pronuncia verso la bocca. In breve, in questi due suoni consonantici **n** e **s**, troviamo indicazioni sul come realizzare, nella maniera fisica più corretta, il nostro naturale atto di respirazione.

Come ben sappiamo, le due azioni della respirazione non si realizzano con la stessa durata: l'*inspirazione* è sempre più breve della *espirazione*. In termini musicali: il tempo che ci mettiamo per cantare (*espirare*) una frase melodica è molto più ampio di quello che ci mettiamo per riprendere fiato (*inspirare*). Questo significa che un canto può essere più o meno rispettoso delle nostre naturali fasi del respiro, o che addirittura un canto può nascere sulla base dei tempi di realizzazione delle due azioni della respirazione. Per esempio, le *ninna nanne* e le *filastrocche* di tutti i paesi del mondo, sembrano nascere più in accordo con le fasi della respirazione infantile, che il canto *lirico* o *rock* con la respirazione adulta. Quindi quando si parla di **canto a misura umana** bisognerebbe anche trovare al suo interno questa sintonia con il respiro. Questo rispetto della fisiologia respiratoria, lo possiamo trovare molto spesso nei canti popolari più diffusi e praticati dalle masse. Un esempio per tutti: la nota *ballata western*, *Tom Dooley* che, nella sua più naturale realizzazione, invita a respirare alla fine di ogni frasetta del testo (ogni due battute musicali) dimostrando così di essere nata dal più semplice atto fisiologico respiratorio:

Hang down your head Tom Dooley (respiro)

Hang down your head and cry (respiro)

Ecc...

Da non dimenticare che nelle diverse culture musicali popolari del mondo, la presenza di musiche e canti non rispettosi dell'atto naturale della respirazione, può trovare una motivazione comune: conquistare stati fisici di *iper* o *ipoventilazione*, come tecniche per

raggiungere stati alterati di coscienza, di ebbrezza, provocatori di stordimenti psicofisici e allucinazioni.

Inoltre dobbiamo anche saper vedere nell'articolazione fra *inspirazione* e *espirazione*, l'articolarsi stesso del gioco vitale: *inspirare* è pur sempre un prendere vita, come inversamente *l'espirare* è un lasciarla. Quindi, nell'atto *respiratorio*, l'animale uomo avrà a poco a poco il tempo di scoprire e prendere coscienza che non esiste un prendere aria vitale che non sia in rapporto con un lasciare aria mortale. E forse le lunghissime frasi musicali espresse da certi musicisti, come gli sport subacquei al limite dell'apnea, sotto sotto fanno prova di essere delle vane e illusorie prove di rivincita che l'uomo crede di avere sulla morte.

Battito cardiaco: il nostro cuore pulsa! Ogni suo battito fa vibrare il messaggio più antico di questo mondo: *siamo in vita!* Il cuore batte! Suona il ritmo della nostra presenza e, come un instancabile tamburo, esegue la base musicale che segnerà ogni nostro futuro modo di essere in musica.

Il cuore è il primo "percussionista" biologico presente dentro di noi, e che, con il suo battere regolare sincopato (diastole e sistole, carico e scarico del sangue all'interno del cuore), è sempre stato e sempre sarà per la gente il vero "metro di misura" di tutti i ritmi che la razza umana ha creato e sempre creerà all'interno della sua vasta esperienza sonora e musicale. Tutte quelle musiche che sentiamo "scorrere" con un andamento "naturale", in realtà, non sono altro che musiche realizzate ad una velocità molto simile al battito medio del cuore umano.

Ecco quindi come ognuno di noi può divertirsi a ritrovare, nelle varie musiche che ascolta, che canta o che suona, il battito del proprio cuore, tanto in situazioni di normalità, di iporitmia o iperritmia. E forse, quei brani di musica che inconsciamente percepiamo come più adatti alla nostra dimensione corporea, è probabile che possano avere anche un "battito" ritmico molto simile a quello che sta realizzando il nostro "tamburo" interno.

Questo "ritrovare" il cuore al di fuori di noi, sembra avere a che fare addirittura con la nostra vita all'interno del grembo materno, come ci spiega Desmond Morris nel suo libro *La Scimmia nuda* (ed. Bompiani, Milano, 1968), quando si chiede perché moltissime madri allattano accostando il capo dei neonati verso il lato sinistro del loro petto, cioè verso la zona del cuore:

"...si è pensato che forse l'embrione in fase di accrescimento, durante la sua vita nel corpo materno, rimanga fissato ("impressionato") dal suono del battito cardiaco. In tal caso, lo scoprire di nuovo questo suono familiare dopo la nascita, potrebbe

avere un effetto calmante sul neonato, appena proiettato in un mondo esterno estraneo e paurosamente nuovo. La madre, allora, istintivamente o in seguito ad una serie inconscia di prove e di errori, arriva ben presto a scoprire che il bambino è molto più tranquillo quando viene tenuto sul lato sinistro, contro il cuore, piuttosto che su quello destro... E non è tutto. Sembra che questo fenomeno ci accompagni anche nella vita adulta...Dovunque trovate insicurezza è probabile che vi sia anche il confortante ritmo del battito cardiaco mascherato sotto forme diverse. Non è per caso che la maggior parte dei canti e delle danze popolari abbiano un ritmo sincopato. Anche in questo caso, i suoni ed i movimenti riportano chi li esegue al mondo sicuro del grembo..."

Emozioni: l'uomo è caratterizzato da una forte qualità emotiva. Questa qualità, vissuta come esperienza del corpo-mente, viene nel tempo a comporre quella che sarà la nostra memoria emotiva. La collera, la paura, la felicità, l'amore, la sorpresa, il disgusto, la tristezza, ecc.: sono per tutti noi emozioni specifiche che ci inducono ad agire, a indurre il corpo ad un altrettanto specifico consumo energetico che ha una sua ben definita durata temporale e una sua altrettanto definita forma. Questo vuol dire che, principalmente, una emozione è una azione che viviamo con il corpo, che la sentiamo nel corpo, che la vediamo nel corpo. Infatti, pur non essendo esperti, tutti sappiamo riconoscere dalla semplice osservazione-audizione delle espressioni facciali, delle posture del corpo, dei movimenti degli arti, delle intonazioni vocali, delle parole dette o dei versi emessi, una determinata emozione, o una determinata famiglia emotiva. Una spiegazione più dettagliata delle singole emozioni, della loro capacità di alterazione del nostro corpo-mente la possiamo avere da Daniel Goleman nel suo libro *Intelligenza emotiva* (ed. Rizzoli, Milano, 1996). Ecco di seguito, come esempio, una dettagliata spiegazione delle azioni mosse durante lo stato emotivo della *paura*:

"Se abbiamo paura, il sangue fluisce verso i grandi muscoli scheletrici, ad esempio quelli delle gambe, rendendo così più facile la fuga e al tempo stesso facendo impallidire il volto, momentaneamente meno irrorato (ecco da dove viene la sensazione che si "geli il sangue"). Allo stesso tempo, il corpo si immobilizza, come congelato, anche solo per un momento, forse per valutare se non convenga nascondersi. I circuiti dei centri cerebrali preposti alla regolazione della vita emotiva scatenano un flusso di ormoni che mette l'organismo in uno stato generale di allerta, preparandolo all'azione, e fissando l'attenzione sulla minaccia che incombe per valutare quale sia la risposta migliore."

Questa descrizione della paura, quante volte l'abbiamo vista negli occhi di un bimbo che ha appena ascoltato un forte e inatteso suono, nel volto di un personaggio dei tanti film d'avventura che ode inaspettatamente l'incombente rimbombo dei tamburi di una pericolosa tribù africana?

Questo evidente rapporto fra stati emotivi, quindi corporeità e musica sembra reggersi secondo principi empatici ed omologici. Le emozioni, l'abbiamo notato poco prima, hanno una loro specifica forma e organizzazione energetico-corporea. Essendo la musica una manifestazione umana, non è poi così difficile comprendere che, all'interno dei suoi vari parametri, l'uomo del corpo, l'uomo tonomuscolare possa ritrovarci, per similitudine, qualche accenno, una parte o una intera forma energetico-corporea. E da questo riconoscimento che può "risvegliarsi" nell'individuo la memoria di questa o quella emozione. Un esempio elementare: nello stato di paura il corpo giunge ad immobilizzarsi, vive la tipica tensione tonomuscolare. I muscoli si irrigidiscono e vibrano velocemente in modo quasi impercettibile alla vista. Solo chi lo prova comprende davvero questo effetto, molto simile allo stato teso-vibatorio dei muscoli delle braccia di chi gioca a *braccio di ferro*. Ora, se qualcuno, nell'ascoltare un *rullar di tamburi*, riprovasse lo stato di tensione tonomuscolare che ha vissuto in un precedente momento di paura, sarebbe del tutto comprensibile perché il moto ritmico del *rullio* è molto simile a quello della tensione muscolare: le bacchette vengono scosse così velocemente che non si percepiscono più i singoli battiti, ma una forte vibrazione consumata sempre sugli stessi punti della pelle del tamburo. Non è un caso che al circo, prima che il trapezista dia esecuzione al suo più pericoloso numero, i musicisti eseguono un rullo dei tamburi, per anticipare lo stato di tensione e di paura negli spettatori.

In quest'ottica si può ben comprendere il seguente percorso logico: l'emozione coinvolge inevitabilmente, a diversi livelli, il nostro corpo. Da ciò si attiva il gioco di contrazioni e rilassamenti muscolari che, automaticamente, danno vita a tantissime e diverse condizioni ritmico-motorie. Quindi, il coinvolgimento muscolare del corpo, provocato dallo stato emotivo, ha una evidente relazione con il ritmo in tutte le sue diverse realizzazioni motorie e musicali. Questo significa che se la musica è il risultato di suoni e di movimenti, il ritmo è di certo frutto di un movimento primario che mantiene un forte contatto con la nostra naturale struttura fisico-muscolare. E' per questo che la coscienza musicale ritmica che ognuno di noi ha acquisito a livelli quantitativi e qualitativi diversi, non può distaccarsi da quella coscienza muscolare ritmica che in ognuno di noi sentiamo ben più profonda e connessa con la nostra personalità globale.

La musica, a buon diritto può definirsi un grande **territorio per il contagio emotivo** degli esseri umani.

L'idea di contagio musicale può anche rientrare in quelle che Gino Stefani definisce già da anni (1996, 1989, 1991) come “prese di suono” (AAVV, *Musicoterapia nella globalità dei linguaggi*, Ed. Fuori Thema, Bologna, 1997):

*“I tanti progetti che noi umani realizziamo con la musica, modi di esprimere la musicalità, di vivere la musica, di appropriarla, imprimono nella musica e in noi delle **tracce**, dei percorsi di senso. Sono, potremmo dire, delle ‘**prese di suono**’ o di musica, nel duplice senso di ‘presa’ che io ho sulla musica e che la musica ha su di me. In altre parole: sono **dimensioni** della musica e della musicalità...dimensioni che situeremmo tra i rizomi profondi dell’*homo musicus*, e che chiamiamo **Sound, Ritmo, Melodia**.*

*Questi termini sono presi qui nel senso che hanno nel linguaggio comune, e che noi intendiamo appunto valorizzare e sviluppare: ‘Sound’ come musica/sinestesia; ‘Ritmo’ come musica/energia/motricità; ‘Melodia’ come musica/affetto/voce...Una quarta dimensione, pure importante, non ha un nome nel linguaggio comune: la chiamiamo **Forma**, intendendo con ciò tutti gli aspetti più propriamente cognitivi dell’esperienza musicale.*

*Questa indagine semiologica sulla competenza musicale comune trova un fondamento e un approfondimento alla base dell’*homo musicus*, nel corpo.*

Dove sentiamo la musica? In tutto il corpo; ma il coinvolgimento corporeo è diverso secondo i tipi di musica.”

E Stefani poi prosegue:

“- la parte superiore del corpo (testa, braccia verso l’alto) segue la linea melodica articolata: è la postura della bramosia come aspirazione-ispirazione; il flusso energetico va verso l’alto, facendo aprire le ascelle (per ascendere) in una metaforica assenza di gravità, come volontà, volo ideale dell’Essere;

- la parte mediana (plesso solare), che riceve direttamente e reagisce emotonicamente attraverso gli apparati elaboratori della respirazione, digestione, assimilazione, sente i valori timbrico-cromatici ossia il Sound del musicale in sfumature esprimibili pittoricamente; il flusso si muove in tutte le direzioni, ma soprattutto in profondità con emersioni espressivo-respiratorie;

- la parte inferiore (genitali, mani in attività percussiva o materica e arti inferiori) sente il ritmo e con esso scarica l’energia fuori dal corpo, in un flusso che è verso il vasso, e che nella scarica a terra riattinge energia che ricarica l’organismo psicofisico.

Infine, con la mente, che è il potere di proiettarci fuori dal corpo, sentiamo-pensiamo la musica come forma (struttura, organizzazione, insieme di relazioni, ecc.). Per altro verso, la f...orma è l'impronta emotonica che la musica lascia per onde di pressione, e che ci impressiona dalla emomusicalità amniotica in poi."

Non ultimi sono poi gli studi e le varie strategie applicative che fanno originare dal *corpo prenatale* i primari e universali modelli che in seguito andranno a formare le strutture di base dei vari linguaggi espressivi umani, fra i quali quello musicale. Ad esempio, Stefania Guerra Lisi, nel suo metodo di animazione e terapia basato sulla globalità dei linguaggi, parla spesso di **stili espressivi prenatali** (*concentrico-dondolante, melodico-articolato, ritmico-spezzato, soundestesico, ritmico-catartico*). Ognuno di questi farebbe specifico riferimento ad una fase di sviluppo che il feto ha vissuto all'interno del grembo materno; e quindi si potrebbe arrivare ad individuare, nelle varie espressioni musicali delle singole persone e culture, brani che evidenziano uno stile espressivo attestato, per omologia, ad una di queste fasi prenatali.

L'esperienza motoria-musicale umana si arricchisce nella sua ampia diversità, di tracce forti che vanno a calcare sul profondo vissuto delle persone e della loro personalità. Questa grande possibilità di metamorfosi degli individui che praticano la musica nella direzione motorio-gestuale è dovuta anche dal fatto che quando una persona si muove sulla musica non realizza tanto un dire, ma quanto un essere, perché nelle esperienze fonogestuali umane non ci attrae ciò che possiamo dire ma piuttosto il modo in cui noi "diciamo" agli altri il nostro corpo. Questo perché il corpo, il gesto, la danza, sono i "rappresentanti" esterni del nostro cuore, del nostro respiro, del nostro sangue, delle nostre emozioni, del nostro spirito, della totalità del nostro essere biologico e psicologico. Vivere la musica con il corpo è dunque un voler risvegliare il nostro esserci interiormente, dargli voce, dargli suono, dargli vita energetica, temporale e spaziale per esprimere quella identità umana che il discorso non riuscirà mai a fare pur mostrando la sua logica ricchezza sintattica e semantica.

Forse non era un caso che, nella tradizionale cultura Bantu, quando qualcuno incontrava uno straniero non gli chiedeva «Chi sei?», ma piuttosto «Come danzi?».

Con molta probabilità, in questa cultura africana, ciò che si danzava era l'identità del popolo-tribù: la religione, il costume, la storia, il modo di essere in vita, lo stile relazionale, il globale "andamento ritmico-umano" esteriorizzato dalla sua gente.

HOMO CANTANS

Tutte le culture musicali del mondo ritengono che la pratica del canto abbia un posto d'onore fra le realizzabili esperienze musicali umane. Questo perché, cantare, è di sicuro l'atto musicale che cammina su una strada direttamente connessa con ogni essere umano, nella sua respirazione, nella sua vocalità, nel suo petto cassa-armonica, nel suo totale gioco fisico-energetico di tensioni e rilassamenti, nelle sue diverse espressioni degli stati emotivi. Ma, come possiamo ben comprendere, il canto ha rapporti anche con la cultura e l'ambiente esterno: le diverse lingue che parliamo, le diverse geografie in cui viviamo, i diversi valori che diamo alle cose, i diversi modi di relazionarci, ecc. Il cantare è dunque frutto di una relazione fra elementi naturali e artificiali. E' proprio per questo che all'interno della razza umana non si può parlare di un modello di canto unico, naturale, ma di canti diversi che in modi diversi hanno saputo combinare la naturale fisicità alla artificiale culturalità. L'etnomusicologo André Schaeffner (già cit.) sostiene quello che andiamo dicendo come segue:

“L'esame dei modi di cantare di popoli a noi estranei ci dimostra in modo definitivo l'esistenza di infiniti gradi nella scala del naturale e dell'artificiale.”

E pure l'etnomusicologo Roberto Leydi (op.cit.) ci conferma questa realtà portandoci i seguenti esempi:

“Per comprendere quanto poco naturale sia, in genere, lo stile vocale popolare è sufficiente considerare il caso di quelle genti che hanno due o più modi di cantare, a seconda delle occasioni e delle funzioni: Si può prendere, quale esempio, il caso della Cina. Il teatro classico di quel paese (si tratta, come nel teatro d'ogni parte del mondo, di una manifestazione religiosa all'origine e ora laicizzata) si vale, sia nelle parti recitate che in quelle cantate, di un registro particolare, assolutamente artificiale, impostato su un timbro nasale e acuto. Si stabilisce in questo modo una condizione eccezionale di

tensione espressiva dove cadono i rapporti della vita reale e dove ogni gesto e ogni parola acquistano un significato trasposto di valore simbolico e rituale. Lo stile cinese del canto non teatrale ha caratteri molto diversi. Un fenomeno analogo è chiaramente rilevabile anche tra noi. L'emissione vocale dei cantanti lirici e da concerto non ha infatti che limitato riscontro nella pratica del canto popolare che, salvo pochissime eccezioni, è sempre a gola chiusa. Il modo di canto melodrammatico sarebbe quindi artificiale se confrontato con quello d'uso quotidiano. Osservando un po' a fondo il problema si può scoprire che altri stili di canto esistono tra noi, quello liturgico, che ripropone un'emissione vocale di tipo orientale, con forte nasalità."

Questa attraente diversità del cantare, nelle diverse razze umane, si materializza nelle tante modalità di **rompere la vocalità** con tecniche e mezzi più o meno naturali o artificiali: dal vibrato eccessivo di certi canti napoletani al percuotimento del pomo d'adamato dei cantori del Turkistan, dalla mano vibrante dinnanzi alla bocca di certi canti degli indiani d'America alla iperarticolata lingua delle donne Tunisine, dai vocalizzi che coinvolgono il petto, la testa e il falsetto del canto Jodler e dei boscimani della Melanesia ai pugni sul petto che si danno violentemente certi cantori dell'Asia centrale, dalle mani a forma di conchiglia davanti alla bocca ai megafoni o agli attualissimi microfoni senza fili, dalle tecniche vocali armoniche di certi mantra tibetani all'artificiale *vocoder* che filtra e seleziona elettronicamente le armoniche del nostro canto, ecc.

Queste tattiche messe in atto dalle varie culture del mondo dimostrano il chiaro interesse che ha la razza umana cantante ad alterare la sua normalità vocale mutando la realizzazione del suono (fisso o mobile), trasformando la colonna d'aria (chiudendola o deviandola verso altri tragitti o impatti), modificando i canali d'uscita dell'aria (bocca e/o naso), variando le zone di risonanza del canto e di conseguenza pure giocando velocemente con i diversi ambiti acuti, medi o bassi tipici di ogni voce cantante (pancia, petto, testa), esaltando i suoni armonici che normalmente sono meno percepibili, amplificando o limitando l'energia vocale.

Ma perché ricorrere a tutte queste tattiche di trasformazione della voce? Perché di fatto il canto dei diversi popoli vive di queste alterazioni? Quali motivi inducono i vari rappresentanti della razza umana cantante a realizzare tutto ciò?

Di sicuro le ragioni sono tante, ma forse è possibile contenerle in due grandi percorsi del cantare umano: il **canto interno** (introspezione vocale) e il **canto esterno** (estrinsecazione vocale).

Vediamo le tante ragioni umane che da questi due percorsi possono scaturire:

Il **canto interno**, con tutte le sue manifestazioni tattiche, aiuta l'uomo a far risuonare il suo canto nelle diverse zone interne della sua vasta cassa armonica fisica, questo può procurare un *massaggio sonoro* interno, delle piacevoli sensazioni personalizzate di bel suono (eufonia); si può esaltare il *bisogno di non manifestarsi apertamente*, di *chiudersi alla realtà fisica esterna* introversando le proprie vibrazioni evitando di offrire spazio fisico esterno al suono; facilita il *pensiero interiore*, la *meditazione* culturale e religiosa, la pratica della *concentrazione* sonora; esalta il comportamento intimo e privato, il bisogno di non amplificarsi pubblicamente; ma può pure essere il desiderio di *non offrire agli altri un con-tatto* sonoro interpretabile quasi come un egoismo vocale; o anche il segno di una mancanza fisico-energetica o una scarsa possibilità di gestione dei propri suoni vocali, ecc.

Il **canto esterno**, manifestato con le tattiche più o meno artificiali, esprime di certo il *con-tatto sociale* e il *bisogno di relazioni* sonore e ciò comporta il *sapersi mettere in mostra* e quindi *saper vincere le inibizioni*; questo palese cantare è sempre un farsi sentire anche quando non vogliamo; in certi casi può anche essere un farsi sentire a distanza o comunque a tutti i costi, o anche un dichiarare agli altri la nostra posizione quasi come un *farsi scoprire*; inoltre ci può offrire la possibilità di dare al nostro canto una *impronta di verità o di falsità*, complicando agli altri il senso delle nostre intenzioni; il canto pubblico può anche voler *dire agli altri di stare zitti* poiché può incombere addosso all'ascoltatore come energia "paralizzante" o inibitoria; l'energia di questo cantare potrebbe anche raggiungere alti livelli in grado di *indurre gli ascoltatori a stimoli comportamentali* (gesti, ballo, ecc.); l'amplificazione vocale esterna può anche essere indice del desiderio di *proiettarsi verso lo spazio circostante*, prolungarsi verso il mondo, o addirittura *sporcare di suoni la natura, l'ambiente*, ecc.

Naturalmente queste due ampie dimensioni del canto umano non vanno viste come opposte, ma come appartenenti ad un percorso che può iniziare al massimo del canto interiore (es. il canto tibetano mantra Om) sino al massimo del canto esteriore (es. canto Jodler o le espressioni più palesi e cariche del canto melodrammatico). Un esempio cantato, che potrebbe stare in mezzo a questi due opposti poli, ci viene dato dai bambini che, prima dei due anni di età, fermano la voce cantata su un solo suono e, battendo i piedi sul posto o correndo, procurano al loro semplice suono cantato uno "sbattimento" che dà, come risultato sonoro reale, una veloce vibrazione in grado di realizzare suoni armonici. Questa esperienza,

di certo, può definirsi tanto canto esterno quanto interno, poiché sul piano relazionale è palese il desiderio di farsi sentire e gratificare dai genitori, su quello personale è altrettanto chiaro che il procurato gioco vibratorio di quel suono risulta essere un eufonico ed euforico “massaggio sonoro” interno, che tutti quanti possiamo in ogni momento provare.

Un'altra importante qualità da non trascurare, presente almeno in tutti quei canti interni ed esterni che esaltano al massimo il gioco vibratorio armonico, come è il caso degli esempi sino ad ora indicati, consiste nel fatto che il cantore si rende conto di essere produttore di più suoni, quindi, pur nella sua singolarità fisica, può godere di questa pluralità armonica che, a seconda dei casi, è interpretabile in tante maniere: come gioco di destrezza vocale, come autogratificazione, come atto magico-religioso, come tattica del percepirsi “dentro in tanti” mirata al superamento della solitudine psicofisica e/o ambientale (vivere isolati in montagna, nel deserto, nelle steppe, ecc.).

Da questo umano “giocare” con la voce cantata, è possibile anche individuare le varie tipologie delle relazioni fra le persone. Un canto è in grado di indicarci, a seconda delle energie vocali e di “colore” espresse, una vera e propria distanza spaziale ed emozionale fra chi canta e chi ascolta. Per esempio, moltissimi *chansonnier* francesi, per la loro vocalità intima e per la loro contenuta energia vocale, come d'altronde il nostro Gino Paoli, sono un chiaro esempio di canto a “quattr'occhi”, confidenziale, quasi dialogico. Al contrario, il cantante lirico, pur trovandosi a realizzare contesti intimi (es. la scena finale della *Bohème* di Puccini, quando Mimì muore), con la sua obbligata vocalità iperenergetica, avrà ben poche possibilità di rendersi confidenziale anche se tutti gli spettatori, obbligatoriamente e logicamente, percepiscono questo bisogno. In altri termini, il cantare come il parlare, esprime nelle sue diverse modalità espressive questo gioco di vicinanza e lontananza fra i corpi.

Anche se con risultati sonori molto diversi, le tante culture cantanti sparse nel mondo, “percepiscono” la pratica del canto come uno dei più “istintivi” e facili momenti per realizzare un vero e proprio superamento del quotidiano essere in vita, per giungere alla risoluzione dei bisogni e alla soddisfazione dei piaceri individuali e sociali.

Fra i tanti canti che realizzano tali bisogni e piaceri, possiamo citare:

- il canto **cooperativo** dei Pigmei africani,
- il canto **simbolico** degli inni nazionali,
- il canto per l'**identificazione con un gruppo sociale** realizzabile dai giovani con certi generi musicali molto settoriali,
- il canto **ludico** presente in certi motivetti infantili,

- il canto **emotivo** presente in molte canzoni d'amore,
- il canto **comunicativo-narrativo** dei vecchi cantastorie o dei nuovi poeti cantautori,
- il canto **motorio** tipico dei motivi da ballo,
- il canto **descrittivo** caratteristico di chi vuol, con la voce cantante, "disegnare" cose, luoghi e personaggi,
- il canto **socializzante** presente nei brani corali o nei brani che propongono il gioco responsoriale fra leader e gruppo,
- il canto **magico-religioso** presente in molte culture "primitive" e nelle tante cerimonie religiose del mondo,
- il canto **curativo** praticato da molti popoli africani, indiani, australiani, ecc.,
- il canto **trasgressivo** tipico delle giovani culture, del teatro cabaret politicizzato,
- ecc...

Il cantare in tutte le varie forme umane è comunque un atto che ci impegna ben più del parlare, come appunto Chiara Stefani ci spiega in *E-vocando* (tesi di laurea in Musicoterapia, Assisi, Cittadella, Luglio 1999) :

“Rispetto alle altre espressioni vocali verbali e protoverbali, il cantare richiede al corpo maggiore coordinazione e quindi sinergia, maggiore quantità di fiato e quindi energia, maggiore attenzione e quindi potenziamento dell'autoosservazione, dell'autoascolto.

Cantare è il massimo atto di volontà vocale, ed è uno dei principali progetti del corpo; il cantare fa produrre al corpo endorfine, cioè la sostanza ormonale che coincide con la sensazione del piacere.

Cantare è il più facile progetto artistico creativo per autorealizzazione sia nell'interpretazione, che nell'improvvisazione, che nella composizione.

Il canto ci può far vivere nel corpo eppure ci può portare altrove, ci può far essere più che mai noi stessi, ma ci fa entrare nel corpo di altri.”

Osservando ancora più attentamente questa complessa espressione vocale musicale, non si può fare a meno di notare che il cantare di una cultura o il cantare di un semplice individuo, fa sempre e comunque parte di una *biografia di vita* che gruppi o singole persone "fissano" gradualmente nella loro memoria. Un cantare che, se interpretato solo come nuda pratica musicale, non ci permetterebbe di intravedere le connessioni più profonde con l'esperienza globale di vita. Infatti, in un motivo, in una melodia, in una canzone, oltre al fare musicale, sono fortemente impressi *dei momenti ben precisi di*

*vita, dei luoghi, dei volti, delle azioni, delle emozioni, delle parole, dei contatti, dei profumi, delle temperature, delle durate temporali, ecc., insomma c'è un pezzo di vita che si può rimettere in circolo per riflettere su se stessi, per comprendere come eravamo ieri rispetto a come siamo oggi, per imparare a selezionare dalle tante storie della nostra vita, le trame più utili da quelle meno, le opportune da quelle inopportune, le comode da quelle scomode, come è possibile comprendere da ciò che dice Duccio Demetrio nel suo articolo *Il metodo biografico: ricostruire l'identità musicale a partire da sé* (presente nella rivista P.U.M. progetto Uomo musica, N° 5, Gennaio 1994, ed. PCC, Cittadella, Assisi):*

“La biografia musicale, ancora una volta, è certo la più misteriosa, va rintracciata laddove la nostra mente ha imparato a costruire se stessa come ‘pensiero’ musicale. Una dimensione che può averci condotto non soltanto a saper ascoltare musica, a produrla, a comunicarla: ma, soprattutto, che è rintracciabile nella forma che ha assunto o sta assumendo la nostra vita e il nostro modo di pensare. Nelle relazioni con gli altri, con la nostra biografia interiore, nella creazione della nostra cognizione del mondo.”

Accanto a questa idea autobiografica del cantare umano, è intravedibile pure una identità geografica dello stesso. Una geografia del cantare che potremmo riconoscere come dimostriamo di saper riconoscere il tono dialettale delle varie regioni italiane o delle varie lingue del mondo senza per questo essere dei praticanti di quei dialetti o di quelle lingue. Come l'abito che indossiamo può essere l'identificazione di un luogo geografico più o meno ampio, più o meno frutto di contaminazioni stilistiche di altri luoghi, così è il canto, come ci indica in forma poetica Garcia Lorca nel suo libro *Le ninna nanne* della Spagna (ed. Millelire, Viterbo, 1993):

“Ho cercato di presentarvi tipi diversi di canzoni che, se si eccettua quella di Siviglia, rispondono tutte ad un modello regionale molto caratteristico, dall'angolo visivo della melodia. Canzoni che non hanno accettato influenze, melodie radicate che non possono andar fuori. Le canzoni che viaggiano son quelle i cui sentimenti persistono in un calmo equilibrio e conservano una certa aria universale... Ogni regione ha un nucleo melodico fisso, incorruttibile, contornato da un vero esercito di canzoni pellegrine, le quali vagano dove possono e vanno a morire sfumando la confine estremo della loro influenza.

Esiste un corpo di canzoni asturiane e galiziane che, umide e colorate di verde, scendono nella castiglia dove assumono una loro struttura ritmica, poi arrivano fino all'Andalusia per acquisire lo

stile locale e formare il curioso canto granadino delle montagne...Si potrebbe disegnare una carta melodica della Spagna: noteremmo in essa una fusione tra le regioni. Uno scambio di sangue e di umori, che vanno ad alternarsi nelle sistole e diastole delle quattro stagioni.”

Inoltre il cantare della razza umana, e non dobbiamo mai dimenticarlo, deve anche essere interpretato come quella primaria pratica psicofisica che di fatto può stimolare il nostro sistema nervoso: l'atto del cantare, nelle sue tantissime e diversificate modalità naturali e culturali, è una importante 'ginnastica' vitale che, come tutto il nostro complesso agire, ha il grande compito di permettere la conservazione della struttura stessa del nostro organismo. Il cantare della razza umana, come la sua totale esperienza musicale, essendo frutto di bisogni e desideri, primari e secondari, rientra in quel grande 'gioco biologico' finalizzato al prioritario mantenimento in vita della nostra dimensione organica, come sostiene, a livelli più generali, il famoso biologo Henri Laborit nel suo libro *Elogio della fuga* (ed. Mondadori, Milano 1982):

“Sembra dunque che la motivazione fondamentale degli esseri viventi sia proprio il mantenimento della struttura organica, ma essa dipenderà sia dalle pulsioni, corrispondenti a bisogni fondamentali, sia da bisogni acquisiti con l'apprendimento.”

Sempre nello stesso suo libro Laborit aggiunge:

“Sappiamo adesso che il sistema nervoso vergine del bambino, se tenuto lontano da ogni contatto umano, non diventerà mai un sistema nervoso umano. Non basta possedere la struttura iniziale, bisogna che essa venga plasmata dal contatto con gli altri, che essi penetrino in noi, grazie alla memoria che ne abbiamo, e che la loro umanità formi la nostra. Umanità accumulata nel corso dei tempi e attualizzata in noi.”

In questa direzione non è molto difficile pensare al canto della madre come a uno dei più forti ed emozionanti mezzi per promuovere un sano e non invadente contatto plasmante in grado di rivestire i tatti, gli sguardi, i profumi e le temperature con quella vibrante e ammaliante energia vocale in grado di colpire nella zona cerebrale quel fascio di nervi adibiti alle sensazioni del piacere. Un piacere musicale e multisensoriale che certamente è in grado di penetrare e di imprimersi positivamente nella memoria infantile. E questa, è una importante relazione plasmante, così tanto forte che dona quasi il senso di immortalità al repertorio di canti materni

infantili. Tutti, in tutte le età, possono dimenticare tante musiche e tanti canti, ma è molto raro trovare chi ha perso dalla sua memoria i motivi della sua prima infanzia, poiché sono gli indicatori delle prime e più importanti tracce di uno di quei contatti umani carichi di un altissimo valore affettivo e relazionale. Qualità, queste, che stanno alla base di una sana e umana capacità che ha interesse a lasciare tracce forti e indelebili in tutti noi, e che le madri di tutto il mondo sembrano avere acquisito quasi naturalmente.

Al momento della nascita ogni bambino manifesta con chiarezza una cosa importantissima: la sua potenzialità energetica. Potenzialità perché, dal suo essere incolto non si può pretendere una gestione ordinata delle sue energie mentali e fisiche che, diversamente, vedremo invece svilupparsi nel tempo e nei luoghi, fra i vari percorsi della sua relazione-apprendimento umana. Ma lungo questo articolato percorso d'organizzazione e di espressione delle proprie potenzialità, il cucciolo d'uomo, può rischiare molto perché potrebbe essere soggetto ad atti negativi di "scultura" della personalità: esasperazione dei comportamenti conformi, freddi contenimenti o scarsa gestione degli stati emotivi, mortificazioni culturali, esempi negativi di relazione, perdita della fantasia e dell'immaginazione, ecc. In altre parole il mondo infantile è sempre a rischio tutte le volte che si relaziona con quello adulto. Più o meno è come se personaggi del desiderio e della creatività a tutto campo pretendessero di averla vinta su quelli che hanno impostato la loro vita sugli atti di logica, sugli automatismi mentali, sul lavoro finalizzato alla sola produzione economica. Il rischio è così palese che anche Laborit, sempre nel suo testo (già cit.), lo esprime con questa chiarificante metafora sull'"agricoltura" infantile:

“ E mentre il terreno vergine dell'infanzia potrebbe far spuntare un bel paesaggio in cui flora e fauna si armonizzano spontaneamente in un sistema ecologico di adattamenti reciproci, l'adulto si preoccupa di <<coltivarlo>>, anzi di farne oggetto di una <<monocultura>> con solchi ben tracciati, dove il grano non si mischi mai col rabarbaro, la colza con la barbabietola, ma dove trattori e betoniere dell'ideologia dominante (o del suo contrario) fissino, una volta per tutte, lo spazio interno.”

L'"agricoltura" infantile del cantare materno non prende forma da progetti così invasivi, perché il suo reale scopo non è quello di "interrare" sul "campo" percettivo del bambino un "seme" in grado di far "germogliare" la sua corrispondente pianta. Ciò che realmente "**s-colpisce**" il bambino non è tanto il canto in sé, ma ciò che il canto come mezzo è in grado di trasportare: un "colore" energetico vocale che, aldilà delle parole, è in grado di stimolare **sens-azioni** e **in-ton-**

azioni, cioè azioni sensoriali e toni muscolari che, come atti magici, interagiscono all'interno di questa apparentemente semplice relazione cantata, anche tenendo conto che in ogni forma del cantare ritroviamo alla base la più diretta manifestazione delle condizioni psicofisiche di chi canta. Ed è forse per questa ragione che, con molta probabilità, questo atto di “**s-cultura**” energetico-musicale è prevedibile, in diverse forme, anche in tutte le altre espressioni del cantare umano.

Il cantare che viviamo e apprendiamo durante la nostra infanzia possiamo definirlo sicuro sul piano relazionale umano, ma incerto su quello tecnico-esecutivo. Infatti tanto la madre, quanto i bambini, non cantano tanto sulla base di capacità vocali accertate o acquisite, ma quanto sul bisogno umano di relazionarsi con qualcuno. Questo non può definirsi un fare ricco di certezze, poiché è costretto ad adattarsi, di volta in volta, ai contesti umani che la relazione stessa impone. Quindi, nel cantare materno e infantile si può intravedere uno stile comportamentale che getta i principi elementari delle condotte creative, come ancora Laborit sostiene (op. cit):

“L’educazione alla creatività esige innanzi tutto l’ammissione che non vi sono certezze o almeno che esse sono sempre temporanee, efficaci a un dato istante dell’evoluzione, ma che si devono continuamente riscoprire col solo scopo di abbandonarle appena si sia potuto dimostrare il loro valore operativo. L’educazione che ho chiamato ‘relativista’ mi sembra l’unica degna del cucciolo dell’Uomo.”

Nel cantare quotidiano l’uomo dimostra pure di saper attivare una sua specifica arte di arrangiarsi, fatta principalmente di tattiche basate sul riuso o riciclaggio delle esperienze musicali acquisite. Si tratta di un fare che nasce da forme del vivere improntate secondo quei criteri popolari che danno ascolto al bisogno di risparmiare forze fisiche e mentali, risorse economiche e impegno temporale. Tutto ciò porta alla nascita di questo assunto << perché costruire il nuovo quando invece posso riadattare il vecchio?>>. Di conseguenza, questo modo di adoperarsi all’interno del cantare, porta verso un fare che potremmo sintetizzare con questo detto popolare <<il bisogno aguzza l’ingegno>>, quindi, queste tattiche di riuso, potrebbero anche essere viste come dei veri e propri percorsi creativi che, il sapere musicale comune e non alfabetizzato, applica sulle sue appropriazioni cantate. Ma ora, per comprendere almeno in parte questo comportamento, proponiamo la lettura di questo nostro scritto che potrebbe avere come titolo *‘Rimettere le mani nel cestino della nostra memoria musicale’*:

“Da bambino mi sono spesso trovato con i compagni a sporcare scarpe, calzini e mani fra i rifiuti della discarica comunale.

No, non fraintendetemi, non erano i miei primi passi verso una vita da barbone!

Era la possibilità di immaginare e di fantasticare che ci portava lì: scoprire un rifiuto, ripulirlo, chiedersi che cosa poteva essere, chi l’aveva usato, ma soprattutto...come riusarlo per i giochi di bambini che, come noi, giravano ancora coi pantaloni corti?

Oggi, con i miei pantaloni lunghi, quando ripenso a quella discarica comunale mi viene in mente la memoria dell’uomo. Me la immagino come un informe e infinito cassonetto dove ciascuno di noi ci svuota le tante e svariate esperienze di vita più o meno bene consumate.

A pensarci attentamente, dentro questo nostro personale cassonetto dei ricordi, possiamo rimettere le mani per andare a togliere la polvere anche dalle esperienze di musica vissute. Più o meno, è come decidere di riaccendere un vecchio Juke-box e introdurci il gettone per farlo suonare.

E ora, tanto per fare un esempio, ecco una serie di gettoni utili a rimettere in memoria le musiche e i canti che giacciono impolverati dentro il nostro cassonetto dei ricordi.

*Pensiamo al **Gioco infantile**...ed ecco che si risvegliano: Frà martino, Girotondo, Seta moneta, Oh che bel castello, ecc.*

*Pensiamo al **Natale**...ed ecco che da sotto la neve riemergono: Piva Piva, Tu scendi dalle stelle, Bianco Natal, Adeste fideles, ecc.*

*E se ancora dicessi: **Campo sportivo, Film, Pubblicità, Sigle televisive, Inni nazionali, Canti regionali, Canti del mondo, Melodie classiche, Canzoni**, ecc., a chi non verrebbe in mente Alé Oh Oh, la musica di Rocky, il Jingle di Mulino Bianco, L’aria sulla quarta corda di Quark, La Marsigliese, O sole mio, Oh Susanna, il Brindisi della Traviata, Volare, e chissà quante altre melodie?*

Ecco come il nostro personale Juke-box delle memorie musicali può riaccendersi per recuperare quei tanti materiali sonori che altrimenti si accumulerebbero e nel tempo si decomporrebbero nei meandri più oscuri della nostra mente.

Ma una volta rimessi in memoria, cosa fare di questi canti, come renderli utili per una nostra maturazione globale e musicale?

La risposta ci viene data dalla cultura popolare: mettere in atto le tattiche del riuso!

Di seguito ecco alcuni esempi di riuso in musica stimolati dalle pratiche di riciclaggio che la gente applica ai materiali di ogni tipo, naturalmente anche a quelli musicali:

***Cambia parola:** mantenere la melodia rinnovando il testo. Lo faceva la gogliardia medievale quando metteva sui canti da chiesa*

testi trasgressivi e osceni (es. Carmina Burana), lo fanno oggi i bambini mettendo più testi al motivetto Fra' martino:

*Fra' martino,
marocchino,
vù cumprà,
vù cumprà,
tutt'a cento lire,
tutt'a cento lire,
per campà,
per campà.*

*Fra' martino,
paninaro,
col Moncler,
col Moncler,
ed i jeans d'Armani,
ed i jeans d'Armani,
Timberland,
Timberland.*

Inserto: *prendendo esempio dall'inserto che durante la settimana troviamo nei quotidiani, perché non divertirsi ad inserire ogni tanto due battiti di mani dentro Fra' martino? Basterà creare dei vuoti per offrire spazio ai due battiti, come per esempio:*

*Fra' martino (x x)
campanaro (x x)
dormi tu (x x)
ecc.*

E perché non inserire un verso vocale (es. Din Don), un gesto o un breve frammento di un altro canto?

E cosa crediamo che sia, se non un inserto, quel pizzicato di violini che ritroviamo in mezzo alle frasi della Danza delle ore di Ponchielli, o quel fischio della nave fra le note del tema musicale del cartone televisivo Braccio di ferro?

Balbettio: *Viva la papapappa, oppure Ba ba baciami bambina sulla bo bo bocca: sono canti che dimostrano di voler giocare con la ripetizione tipica della balbuzie. Perché non applicarla ai nostri risvegliati canti, tanto per vedere l'effetto che fa? Proviamo a cantare questo balbettante Fra' martino:*

*Fra' martino-no,
campanaro-ro,
do-dormi tu,
do-dormi tu,
suona le campane-ne,
suona le campane-ne,
din-din don dan,
din-din don dan.*

De-composizione: *Ieri sono stato in campagna/ In campagna ieri sono stato/ Ieri in campagna sono stato: questi sono tre esempi di scomposizione e ricomposizione di una frase. Questo gioco è possibile anche con i brani musicali che abbiamo in memoria, come dimostra questa versione di Fra' martino:*

*Dormi tu,
fra' martino,
suona le campane,
din don dan,
campanaro,
suona le campane,
dormi tu,
din don dan.*

Come se fosse: *Yesterday dei Beatles è una di quelle canzoni che sono state eseguite da tanti cantanti. Cantanti di diversa cultura, stile, carattere, vocalità e che, quindi, in un modo o nell'altro, hanno dato alla canzone una diversa personalità. Per esempio, Frank Sinatra l'ha resa calda, mielosa e rilassata; Placido Domingo l'ha resa altezzosa, imponente e distaccata; Ray Charles l'ha resa emotiva, arrabbiata, coinvolta.*

Quindi, attribuire un nuovo carattere ad un brano può essere una tattica utile al nostro gioco di riuso. Allora perché non cantare Fra' martino come se fosse stanco e assonnato, oppure zoppicante, o come se fosse un bluesman o un Pavarotti?

Cambia ballo: *Il noto Valzer delle candele è frutto di una trasformazione del popolare motivo scozzese Auld Lang Syne, solo che quest'ultimo è a tempo di marcia. Questa trasformazione-riuso ci indica che l'uomo, da una pratica motoria tipica del passo, del camminare, del marciare, ha sentito il bisogno di praticarne un'altra, meno rettilinea, più circolare, più rotatoria.*

Come applicare questa trasformazione al nostro Fra' martino?. Semplice! Basta muoversi a tempo di valzer e dopo un po' mettersi a

cantare il motivo che, quasi in modo naturale, si adatterà agli appoggi forti e deboli del nostro roteare. Ma la cosa è possibile anche al contrario, cioè trasformare in marcia un motivo nato come valzer: rispolveriamo il noto Carnevale di Venezia, iniziamo poi a marciare e, subito dopo, proviamo a ricantarlo mantenendo gli accenti del passo marziale. Così il carnevale veneziano di certo ci risulterà più deciso ed energico.

Canto cooperativo: *I pigmei africani eseguono lo yeyi, un canto le cui note sono distribuite, una ad una, a vari gruppi e così, di conseguenza, il motivo si realizzerà solo se i diversi gruppi svolgeranno una esecuzione cooperativa, ascoltando attentamente le note precedenti, inserendo giustamente la loro e volgendo ancora attenzione a quelle susseguenti. Perché non applicare questa tattica a Fra' martino? Perché non dividerci in gruppi prendendoci ciascuno l'impegno di cantare, se non una nota, almeno una parte del motivo? Perché non verificare l'impegno e la complessità esecutiva di questa cooperazione musicale?*

Collage: *E' una tattica diffusa in molte esperienze umane: nella pittura, nella moda (patchwork), nella cucina (minestrone, paella, misticanze varie), nella musica (dalle Overtures ai Pout-pourri). Nel caso nostro si tratta di riusare frammenti cantati provenienti da brani diversi per dar forma ad un 'nuovo' motivo. Per esempio, cantiamo di seguito questi frammenti rispolverati da brani per l'infanzia:*

*Oh che bel castello,
Giro girotondo,
Fra' martino,
Oh quante belle figlie.*

*Dopo averli ripetuti più volte proviamo a ricantarli senza le parole, con un semplice Lallalalalalla, ecc. E dopo averli ben appresi, mettiamoci un testo tutto nostro (es. **cambia parola**) a dimostrazione che con il riuso possiamo ri-comporre gli avanzi sonori della nostra memoria.*

Come si può ben dedurre, ogni tattica proposta impone trasformazioni all'oggetto musicale e quindi invita il soggetto umano al rinnovamento delle sue mentalità, fisicità, musicalità ed emotività.

Infine, questa rimessa in memoria e riciclaggio delle esperienze musicali, può essere interpretata anche come pratica **ecologica** che cerca di contrastare la sempre più presente diffusione di musica promossa dalle multinazionali e dai mass-media, con l'intento di

dirigere la nostra memoria verso un incondizionato atteggiamento di bulimia musicale. A volte gli stessi insegnanti di educazione musicale sembrano promuovere questo atteggiamento, dal momento che, invece di risvegliare e mantenere vive le musiche presenti nella memoria dei nostri giovani, si preoccupano di far ingerire loro sempre nuovi repertori, colti o popolari che siano.

Invece, secondo il buon senso, secondo quel semplice principio che predica “primo, non nuocere!”, un sano compito educativo in musica (ma non solo in musica) dovrebbe essere quello di mantenere attivo il capitale presente nei vari compartimenti della nostra memoria, poiché ciò che abbiamo già dentro, non è poi così peggiore di ciò che potremmo aggiungere, e di sicuro è più caldo e motivato perché l’abbiamo vissuto, perché fa parte della nostra biografia musicale e globale.

Oltre a questo importante aspetto, non dobbiamo dimenticare che il canto è pur sempre una “ginnastica” fisica, quindi un’azione più o meno complessa del corpo che, se non attivata costantemente, rischia di atrofizzarsi o, addirittura, di non emergere affatto, almeno in quei casi umani dove la pratica sia stata scarsa o nulla. L’importanza di questo aspetto era già stata messa in evidenza, agli inizi del novecento, dal musicista statunitense John Philip Sousa che, quando venne a conoscenza dell’invenzione del Fonografo (il “progenitore” dell’attuale impianto HiFi), esternò la seguente considerazione (cit. da Marshall McLuhan in *Gli strumenti del comunicare*, ed. Il Saggiatore, Milano 1967):

“Il Fonografo farà passare di moda gli esercizi vocali! Che ne sarà allora della gola della nazione? Non si indebolirà? Che ne sarà del petto della nazione? Non si contrarrà?”

Questa affermazione, tanto carica nella forma ma più che mai reale nell’essenza, ci aiuta a capire che l’introduzione di prolungamenti sonori (mezzi di diffusione sonora, strumenti musicali in genere, ecc.) nel fare musica, rischia inevitabilmente di far perdere di vista l’importanza e il coinvolgimento psicofisico di quelle pratiche musicali primarie, come appunto il cantare, che scaturiscono dalle “naturali” dotazioni insite nella struttura bio-zoologica di ogni essere umano. Ma sul piano educativo e sociale, questa primaria dote del cantare, ci invita a seguire un percorso ben chiaro e definito: il cantare per gli esseri umani è pratica che deve attivarsi ben prima del suonare, perché, se avvenisse il contrario, potremmo correre ben di più il rischio di atrofizzare la vocalità cantata delle nostre generazioni.

Stiano quindi molto attenti tutti quei genitori e insegnanti che propongono ai loro figli o allievi una pratica strumentale molto precoce: l'interesse e il tempo dedicato inevitabilmente alla manipolazione dello strumento, in giovane età, risulterà prima o poi tempo perso nei confronti di uno sviluppo del cantare che, proprio in questo periodo, trova lo spazio fisico e le motivazioni umane più ricche per il suo realizzarsi tanto sul piano qualitativo che quantitativo.

Tutti gli educatori e insegnanti di musica di qualsiasi ordine scolastico, non dovrebbero mai dimenticare il semplice detto "se non la usi, la perdi!", perché la nascita o la non nascita di una normale vocalità cantata dipende anche dalle loro proposte pedagogiche e didattico-musicali. Ecco quindi emergere una priorità umana in musica: la voce e la vocalità cantata, devono svilupparsi prima di una pratica strumentale. Naturalmente questo non significa sminuire l'importanza storica e sociale delle pratiche del suonare di tutte le culture, ma solo ordinare nei giusti tempi evolutivi le esperienze umane in musica.

Questa priorità umana del cantare si rende così evidente, non solo per promuoverla in sintonia con i giusti momenti evolutivi dei bambini, ma anche perché al non sviluppo del cantare potrebbe corrispondere anche una perdita o una scarsa maturazione dei livelli emotivi delle persone. Questo perché il cantare può, a buon diritto, definirsi un grande campo per realizzare l'importante gioco delle emozioni. Chi canta una certa melodia, è obbligatoriamente costretto ad assumere tutta una serie di condizioni mentali e fisiche che sono in omologia diretta con le stesse condizioni emotive esaltate da quel particolare tipo di canto. Cantare una canzone arrabbiata è come dar forma ad una ginnastica mentale, fisica, e quindi emotiva, nei confronti della rabbia: le sue posture fisiche, i suoi movimenti, le sue muscolarità, le sue respirazioni, le sue espressioni facciali, i suoi sguardi, ecc. In altre parole, il cantare, per la razza umana, è una vera e propria **scuola di stati d'animo** poiché sembra essere in grado di attivare le connessioni neuronali adibite all'acquisizione e alla maturazione delle esperienze emotive, da come è possibile dedurre da ciò che Ian H. Robertson spiega nel suo libro *Il cervello plastico*, (ed. Rizzoli, Milano, 1999):

"Dopo tutto, sappiamo che si può cambiare lo stato del cervello modellando i muscoli facciali secondo uno stato d'animo ben preciso; pare che, ripetendo questa operazione ad oltranza, si possano modellare le connessioni della rete neuronale in modo duraturo. All'opposto, se non si prova mai una particolare emozione, si corre il rischio che le connessioni vadano perdute, rendendo così difficile sperimentare quello stato d'animo in futuro."

Quindi, anche volendo riconoscere una certa differenza fra i segni emotivi esteriori provocati dal cantare e le reali emozioni interiori vissute, di certo possiamo dire che tutte le volte che le culture del mondo cantano, è come se aprissero una strada di collegamento fra la loro esteriorità e la loro interiorità emotiva. E con molta facilità questa cosa è ben comprensibile da tutte quelle persone che nella vita si sono trovate a cantare una canzone d'amore accanto alla persona amata, un partecipato e sentito canto all'interno di una comunità religiosa, e perché no, un pazzo e irriverente canto fra i tavoli profumati di vino di un'osteria.

Infine, gli esseri umani, specialmente nel cantare di radice popolare e quotidiana, possono trovare un momento di sicurezza psico-percettiva che altri contesti relazionali, sociali e culturali rischiano di non offrire più. Il canto è tanto più canto quanto più offre all'uomo i livelli più alti di cantabilità. Ciò che è cantabile è appropriabile, quindi è personalizzabile. Ciò che è personalizzabile è cosa che posso facilmente rendere mia. Ciò che posso fare mio ha molte più possibilità di altre pratiche di gratificare la mia persona, di sviluppare la mia autostima. Quindi, ciò che posso far mio non è cosa mortificante, come invece spesso può capitare di essere a certe esperienze musicali molto disciplinate sul piano scolastico (es. solfeggi parlati, esercizi non finalizzati, esasperazioni tecnico-strumentali, teorizzazioni avulse dalla pratica, ecc.).

A questo punto potremmo anche pensare di trasformare il noto proverbio popolare "canta che ti passa" in quest'altro "canta che tu possa..." perché, se il primo sembra voler riconoscere al canto degli aspetti terapeutici che nessuno si sente di negare, con il secondo, oltre a comprendere la dimensione terapeutica del cantare, si possono intravedere tutte le potenzialità che il cantante e il cantato hanno per permettere all'uomo di realizzare al meglio la sua lunga strada di positive trasformazioni.

HOMO SONANS

Il suono, come risultato di un atto manipolatorio umano più o meno volontario, ha in sé tutte le qualità per stupire la gente. Non sono certo le nuove conoscenze di fisica acustica, che le culture scientifiche di questo mondo hanno acquisito nei secoli, a raffreddare quella sensazione d'incanto che tutti noi possiamo ancora vedere negli occhi dei bambini quando, con un movimento anche casuale, danno vita ad un suono. Sì, certo, è proprio da questo primario atto del dar vita al suono che possono muoversi in noi emozioni di stupore, interesse, meraviglia, attrazione. E queste qualità, il suono, le l'ha già nella sua più semplice realtà fisica di messa in vibrazione di una qualsiasi materia. Ciò accade perché già in questa primaria ed essenziale occasione sonora, la causa (un colpo, un pizzico, uno scuotimento, ecc.) non produce un effetto materiale visibile e palesemente controllabile in tutta la sua evoluzione. L'atto di produzione sonora non è come dare un calcio ad una palla che ci permette subito di controllare materialmente l'effetto provocato (spazio percorso, durata del percorso e quindi velocità), è invece un atto che produce un effetto non visibile, non del tutto evidente e gestibile dalla nostra percezione auditiva particolare e corporea globale. Ecco perché il suono, nelle varie e tante culture del mondo, può assumere valori magico-religiosi: *nasce, vive e muore, ma non possiamo né vederlo né prenderlo, anche se sappiamo che c'è ma non sappiamo dove va a finire*. E questo antichissimo atto magico e stupefacente acquista ancora più valore per i bambini che vivono i suoni anche come risultati sorprendenti rispetto ad una causa che ha richiesto un esiguo dispendio energetico. Ecco allora che anche il gesto stesso della creazione sonora può vedersi esaltato ad atto magico in grado di offrire un risultato amplificato, esaltante: battere una pelle non è più solo un dar vita sonora al tamburo, ma può anche essere interpretato come un agire più vasto, sull'animale, sul mondo della natura, sull'intero cosmo, come dice Jules Combarieu nel suo libro *La musica e la magia* (ed. Mondadori, Milano, 1982):

“Tutte le volte che l’uomo vuole agire sulla natura o sugli animali, gli strumenti di musica gli danno agio di applicare una regola sostanziale della magia: agire sul tutto con l’agire su una parte. Gli strumenti a fiato, a corda e a percussione mettono in effetti tra le mani del mago – in condizioni eccezionalmente favorevoli – frammenti e parti di tutti i regni naturali: sono fatti con canna o bambù, con gusci di alcuni frutti, di metallo, di legno duro, di pietra (sonora), di pelli animali, di carapaci, di corni animali, di seta, di fibre intrecciate, di crini, di minugie...;costituiscono insomma un riassunto del Cosmo.”

E questo antichissimo modello di magia non è poi oggi così lontano da quell’illusorio sentirsi padroni, controllori e dominatori del mondo tecno-elettro-sintetico, vissuto oggi da molti di quei musicisti “manipolatori” di sofisticatissimi computer musicali.

Il potere magico del suono può diventare pure potere di trasformazione, forza terapeutica in grado di “colpire” gli stessi esseri umani, come si può facilmente intravedere dalla frase che Omero fa dire ad Apollo mentre ascolta Ermes che canta e suona la lira (tratto da *Inno a Ermes*):

“ Meravigliosa è la nuova voce che odo, e non credo di sbagliare affermando che mai alcun uomo ne venne a conoscenza, né alcuno degli Dei che abitano le dimore dell’Olimpo, se non tu, o furfante, figlio di Zeus e di Maia! Ma che arte è mai questa? Da dove nasce questo canto che ispira passioni irresistibili? Qual è la via per ottenerlo? Con esso è davvero possibile raggiungere, tutte insieme, tre cose: la gioia, l’amore e il dolce sonno.”

Ma oltre a tutte queste caratteristiche di stupore, di magia e di terapia, non è poi così difficile giungere pure ad attribuire, alla realizzazione dei suoni, quella dimensione ludica presente in tante altre esplorazioni manipolatorie umane, come ci conferma lo zoologo Desmond Morris quando parla della forte attrazione che il gioco d’esplorazione ha tanto sui bambini quanto sugli scimpanzé (op. già cit.):

“Questo interesse all’inizio in un certo senso è in rapporto col principio esplorazione-compenso con cui si ottengono risultati sproporzionati a un dispendio di energia relativamente piccolo. Ciò si può riscontrare in tutte le situazioni di gioco. Talvolta nelle attività viene posto uno sforzo esagerato, ma le azioni che danno maggiori soddisfazioni sono quelle che determinano un inaspettato aumento della risposta, a cui daremo il nome di principio ‘della ricompensa esaltata’. Sia ai bambini sia agli scimpanzé piace

sbatte gli oggetti e i preferiti sono quelli che producono il maggior rumore con uno sforzo minimo. (...). La esplorazione del mondo del suono si può osservare in entrambe le specie. Come abbiamo già visto, l'invenzione vocale per qualche motivo è praticamente assente nello scimpanzé, mentre il 'tambureggiamento a percussione' ha una parte importante nella sua vita. I giovani scimpanzé indagano ripetutamente sulle capacità sonore insite negli atti di percuotere, pestare i piedi e battere le mani. Da adulti, questa tendenza si manifesta in prolungate manifestazioni sociali di tambureggiamento. Gli animali, l'uno dopo l'altro, pestano i piedi, urlano e strappano la vegetazione, picchiando sui ceppi degli alberi e sui tronchi cavi. Queste esibizioni durano una mezz'ora o anche più a lungo. La loro esatta funzione è sconosciuta, ma hanno l'effetto di eccitare scambievolmente gli appartenenti a un gruppo. Anche nella nostra razza, il tambureggiamento è la forma più diffusa di espressione musicale. Inizia presto come negli scimpanzé, quando i bambini cominciano a provare nello stesso modo le possibilità di percussione degli oggetti che li circondano. Ma mentre gli scimpanzé adulti non riescono ad andare molto oltre un semplice e ritmico tamburellamento, noi lo elaboriamo in ritmi multipli e complessi, estendendolo mediante suoni vibranti e variazioni di tono. Noi produciamo inoltre altri suoni, soffiando in cavità vuote e pizzicando e raschiando pezzi di metallo. Le grida e gli schiamazzi degli scimpanzé, con noi diventano canti inventivi. Sembra che nei semplici gruppi sociali la manifestazione di complicate esibizioni musicali abbia espletato all'incirca la stessa funzione delle manifestazioni di grida e tamburellamenti degli scimpanzé, cioè una scambievole eccitazione del gruppo."

Nella grande pratica umana del suonare, troviamo l'*Homo Faber* che rivendica le sue specifiche modalità di accesso alle esperienze musicali. E queste ultime, almeno inizialmente, sembrano prendere molti stimoli dalla nostra mano e dalla nostra bocca. Una mano e una bocca intese come importanti dotazioni utili alla promozione di un ricco e vasto numero di articolazioni gestuali mirate alla messa in atto di con-tatti diretti, prima, agli altri esseri umani, e poi nel tempo traslati anche sugli oggetti sonori. In altri termini, ciò che la mano e la bocca fanno sugli strumenti musicali, prende origine e senso da ciò che la mano e la bocca fanno nelle relazioni umane. Cerchiamo ora di spiegare alcuni di questi importanti comportamenti di base assunti nel far musica dalle nostre mani e dalla nostra bocca:

Il suono "carezzato": nella carezza umana è presente il godimento della tattilità morbida, chi accarezza e chi è accarezzato vivono un clima intimo e confidenziale. Nella carezza non c'è segno

di alcuna aggressività: è una trasmissione energetica pacifica, affettiva, amichevole, a volte anche molto carica di sensualità. Di certo la carezza ci riporta subito verso l'infanzia: le prime carezze ricevute sono quelle materne, calde, sicure e avvolgenti. Questa tipologia gestuale, in musica, la possiamo trovare traslata nel violino quando viene suonato con l'archetto, o nell'arpa suonata con lo strofinio delicato delle dita sulle corde. Dello stesso carattere sono anche tutte quelle sonorità che le dita creano sulla chitarra quando scorrono delicatamente sopra le sue corde. Per omologia o similitudine dei valori tattili, questi effetti sonori, ci risultano essere molto intimi, mielosi e dolci, quindi molto vicini a procurare quella stessa sensazione di piacere o di godimento del suono come fosse una sinonimia musicale dell'affettuoso gesto della carezza, appunto una carezza sonora. Forse non è un caso che, tanto il suono "accarezzato" nell'arpa o nella chitarra, o il delicato strofinio del battente di feltro sulle piastre sonore dei vibrafoni o dei glockenspiel, attrae tanto gli adulti quanto i bambini, come ammaliati da questa grande e materna carezza musicale. E forse non è ancora un altro caso che nelle molte canzoni d'amore la calda voce di Frank Sinatra si faceva accompagnare da altrettanto accarezzevoli e sdolcinate "sviolinature".

Il suono "graffiato": nell'atto del graffiare l'animale uomo mette in mostra uno dei suoi tanti modi di essere aggressivo. Chi riceve il graffio si sente violentato, quasi penetrato, lacerato. Gli artigli animali, le unghie umane, sono i principali attrezzi autori di questa offesa. Nell'esperienza musicale questa gestualità "rapace" la ritroviamo applicata, per esempio, sulla chitarra, nel suonare cosiddetto "a corde strappate". E non è certo un caso che la carica aggressiva che percepiamo nel flamenco, oltre ad essere provocata dai potenti colpi del piede dati a terra dai danzatori (*zapateado*) e dall'aspra vocalità dei cantanti, è pure trasmessa da quel tipico modo offensivo di suonare la chitarra che per l'appunto viene giustamente definito *rasqueado*. Che dire poi della chitarra suonata nel rock più duro e aggressivo che, per realizzare al meglio le sue "graffianti" sonorità, oltre agli alti volumi, fa uso costante del plettro rigido che, come un rapace artiglio, va pesantemente ad offendere le corde di metallo. E come si fa a non sentire un suono aggredito quando l'asta di metallo o di legno va a "grattare" fortemente la ruvida superficie del guiro?

Con molta probabilità, il suono "frullato" realizzato negli strumenti a fiato (tromba, sax, flauto, ecc.), si porta dietro questa stessa caratteristica aggressiva, poiché ciò che si percepisce è una personalità sonora "rotta", quindi rovinata, offesa, aggredita.

Il suono “pizzicato”: nel quotidiano e umano gesto del pizzicare non intravediamo significati negativi o aggressivi, piuttosto possiamo notare uno spirito tendente allo scherzo positivo o ad una puntigliosità quasi caricaturale. Nel pizzicare, quindi, possiamo anche percepire un carattere ludico, simpatico, quasi “birbantello”. Ma non trascuriamo nemmeno l’idea di pizzicato come l’immagine di un gesto quasi contenuto, citato, come appunto un contatto non completato, uno “stuzzichino” gestuale in luogo di un pronunciato movimento del corpo. In termini musicali, l’idea di suono pizzicato la ritroviamo, per esempio, nel violino e negli strumenti a corda in genere, suonati con una velocissima articolazione dei polpastrelli finalizzata alla realizzazione di un suono corto, staccato, breve, puntato, secco. E l’idea di “pizzico” sonoro la troviamo pure nella *Zanza*, strumento a lamelle di legno o di metallo diffuso in tutta l’Africa equatoriale, chiamato comunemente anche “pianoforte a pollice” proprio perché è questo dito addetto a pizzicare le varie lamelle.

Inoltre, nell’idea del pizzicare, si presenta anche il carattere puntiglioso, preciso, affettivamente scherzoso (come un pizzicotto sulla guancia), oppure meccanico marionettistico, come si può percepire nel noto *Pizzicato* di Delibes tratto dalla sua opera balletto *Coppélia*. E il rimando stesso ad un gesto secco e scandito, come appunto è un piccolo pizzicotto, offre a questa tipologia sonora forti identificazioni con il movimento elementare, la coreografia motoria infantile. E forse non è un caso che il *Carillon*, come strumento tipico del mondo sonoro infantile, sia interamente basato sul pizzico di lamelle di metallo che producono suoni corti, esili e acuti.

Negli strumenti a fiato, specialmente nel *flauto*, nel *clarinetto*, nell’*oboe*, (non certo negli *Ottoni* perché troppo energetici) l’idea di suono staccato o puntato, ha molte relazioni con questa modalità di realizzazione del suono.

Il suono “schiaffeggiato”: con lo schiaffo individuiamo subito una gamma di gesti carichi di energia. Lo schiaffo fa male, offende, aggredisce, lo possiamo con facilità interpretare come una richiesta di sottomissione da parte di chi lo impone. La superficie della mano che schiaffeggia è abbastanza ampia, e ciò significa che non si tratta di un gesto mirato a colpire un punto ben preciso, ma piuttosto una zona, un luogo. Questo è ciò che accadeva ai primi suonatori popolari di contrabbasso jazz: la loro tecnica definita appunto *slapped* (schiaffeggiare), era più mirata a creare una figura sonora ritmico-rumoristica che uno schema di note ben determinato. Nel corso degli anni questa stessa tecnica, pur continuando a schiaffeggiare con aggressione le corde, la ritroviamo in veste molto più perfezionata anche nelle dita dei suonatori di basso elettrico di

stile jazz-rock. E in questa direzione, non possiamo non prendere in considerazione le “sberle” sonore che da secoli le culture musicali di origine africana sfogano con decisione sulla pelle dei tanti tamburi sparsi nel mondo.

Il suono “tastato”: le dita dell’essere umano mettono in evidenza la loro identità di arti in grado di praticare specifiche azioni autonome o combinate. L’indice della mano, come arto addetto all’indicazione a distanza o per contatto, è forse il primo esempio di digitazione particolareggiata che, nel suo manifestarsi in forma ripetuta, dà già l’idea di un fare tastato, picchiettato o “a martelletto” che ritroveremo poi in tutta l’utilizzazione delle dita della mano sugli strumenti definiti, non a caso, “a tasto”. Ecco che vediamo realizzato, lungo il percorso evolutivo umano, quel bisogno di articolare un dito dopo l’altro che ha portato l’uomo a raggiungere quella sua alta specializzazione manuale. Specializzazione così raffinata che non ci è dato di vedere negli altri animali. E come l’indice della mano si manifesta con l’interesse di specificare un oggetto o uno spazio su tutti gli altri, così nel far musica il dito si realizza nella misurata “tastazione” di un determinato suono. Ma potremmo anche dire che tutti gli strumenti a tastiera nascono e si evolvono proprio sulla forma e la fisiologia della mano stessa.

La grande ricchezza di articolazione della mano umana, nel *Tabla*, tamburo dell’India, si esalta con l’uso di tutte le dieci dita addette alla realizzazione di sonorità complesse e nello stesso tempo affascinanti. Il bisogno di precisione e di organizzata delimitazione e gestione, tanto degli spazi di vita quanto di quelli musicali, l’uomo non li ha solo nella sua mente, ma forse, prima di tutto, nelle sue mani.

Il suono “impugnato”: nel pugno umano ritroviamo uno fra più antichi gesti di lotta. E infatti dal verbo *pugnare* possiamo risalire al significato di combattimento, di guerra fra uomini o eserciti. Nel pugno, la mano, come una clava, si raccoglie per realizzare un corpo unico in grado di accumulare il massimo di energia offensiva. La mano assume quindi la forma di un battente, di una mazza, o meglio sarebbe dire che i battenti e i mazzuoli usati nel suonare gli strumenti, prendono la forma dal guerresco braccio-pugno. Dai pesanti pugni sul petto degli Scimpanzé ai battenti-pugno che percuotono i *Timpani* dell’orchestra, il passo è molto più breve di quello che può sembrare. Tutti questi sono “pugni” sonori che stordiscono, che possono anche avere la qualità di imporre al nostro corpo una non-reazione, dal momento che, ciò che abbiamo percepito, è come se ci dicesse che una nostra eventuale dichiarazione di guerra, sarebbe comunque per noi una guerra persa.

E noi, come tutti gli animali che tengono alla propria vita, preferiamo assumere condotte preventive e quindi accettare in silenzio questa “offesa” sonora.

Il suono “scosso”: il corpo umano trova nel quotidiano vivere molte ragioni per scuotersi, scrollarsi, dimenarsi, agitarsi: dal riassetto psicofisico all’igiene corporale, dal bisogno di calore alla scarica di energia motoria, dall’emotività (commuoversi) alla sessualità (eccitarsi, masturbarsi), ecc. E tutte queste motivazioni danno luogo al coinvolgimento di molte e diverse articolazioni fisiche della struttura umana. In molte di queste azioni di scuotimento può essere presente il suono. Per esempio scuotersi può voler dire mettere in azione sonora lo sbattimento delle labbra, dei denti, di ornamento, di oggetti che abbiamo indosso al corpo o tra le mani. Quindi, durante il percorso evolutivo umano, è anche facile pensare ad una traslazione dell’atto prettamente fisico muscolare in atto prioritariamente sonoro musicale. Perciò negli atti di produzione sonora in termini di scuotimento possiamo ritrovare moltissime espressioni della corporeità umana: il suono scosso è la metafora sonora del corpo che si scuote e quindi si porta dietro tutte le più evidenti motivazioni umane che inducono il corpo stesso a scuotersi, dimenarsi, agitarsi, ecc. Non può definirsi casuale il fatto che strumenti scossi come le *Maracas* o le *Calebasse* siano presenti in rituali magico-religiosi con forte coinvolgimento gesto-motorio (*Santeria* cubana, *Vudù* haitano e *Macumba* brasiliana). E non può essere ancora un caso che tutti questi stessi strumenti scossi li ritroviamo nelle musiche ad alta identificazione sensuale od erotica come il Samba, il Chachacha, la Rumba, ecc. Addirittura un tipo di *Maracas* sudamericane, chiamate *Marcas* e utilizzate in coppia, assolvono nel loro scuotersi ritmico, una la funzione di maschio e l’altra di femmina.

Il suono “respirato”: nel vitale atto della respirazione l’uomo rinnova in ogni momento il grande rituale della vita. Nel gioco stesso di andata (espirazione) e ritorno (inspirazione) dell’aria, l’essere umano trova l’energia per il suo essere in vita e per offrire la vita ai suoni. La bocca, come apparato fisico esteriore di questo complesso meccanismo vitale, risulta essere la parte direttamente coinvolta alla realizzazione dei suoni nati dal comportamento binario della respirazione. Ecco allora la nascita dell’antico *Organo a bocca* (Cina, Giappone, Indocina, Corea, ecc.) che nel gioco di andata e ritorno dell’aria respirata da vita a suggestive e delicate sonorità. Nella nostra cultura occidentale, abbiamo un notissimo strumento che sfrutta la stessa tipologia respiratoria: l’*Armonica a bocca*. Gli stessi strumenti a mantice come l’antico *Organo*, l’*Armonium* e la

Fisarmonica si possono interpretare come delle conseguenti elaborazioni tecnologiche della nostra naturale fisiologia respiratoria.

Il suono “soffiato”: il soffio per le culture estremo orientali, assieme al sangue, è uno dei valori fondamentali della vita. Ma l’atto del soffiare può anche essere inteso come la messa in atto di bisogno di contatto aereo, di una relazione-comunicazione basata sulla leggerezza, sull’immagine del volo arioso, sugli effetti sensoriali della brezza o del venticello, ecc. Il soffio, in breve, oltre a portarsi dietro il valore della vita, esalta pure un grande senso di benessere, di naturalezza, di spazialità fortemente positiva. Trasportato in musica, questo soffio, dà vita al suono “naturale” di una categoria di strumenti fra le più antiche e fra le più diffuse nelle tante culture del mondo: i Flauti. Gli stessi suoni consonantici del nostro linguaggio mostrano una famiglia, le sibilanti *f,v,s,z,sc*, che si realizza sulla base primaria dell’atto del soffiare per dare origine a parole onomatopeiche che molto fanno capire del loro significato: *soffio*, *sound*, *sibilo*, *sax*, *flauto*, *flicorno*, *fly*, *sciama*, *fascino*, ecc.

Il suono “sputato”: lo sputo nella sua dimensione più elementare è segno di offesa e di difesa. Sputare significa colpire un corpo posto ad una certa distanza, poiché, come la mano lancia un sasso a distanza così la bocca lancia la sua “arma” liquida a distanza. Si tratta di un lancio di materia che, se pur leggera, impone comunque una coordinazione muscolare cosciente. In musica questa materia “sputata” è il suono, frutto di una accumulata pressione d’aria che sente il bisogno, in pochissimo tempo, di essere espulsa. E questa espulsione-sputo assume allora i caratteri di esplosione, di lancio sonoro in grado di farsi sentire e di “colpire” quindi anche a distanza gli organi di senso degli ascoltatori. Il suono “sputato”, deciso, energico, imponente, marziale, guerresco trova, specialmente nella famiglia degli ottoni (*tromba*, *trombone*, *corno* e *tuba*), la sua più ampia esaltazione, anche perché essendo questi strumenti a bocchino, obbligano il suonatore a produrre un attacco sonoro molto simile, nella sua essenza articolatoria, ad un vero e proprio sputo.

Da queste considerazioni possiamo già iniziare ad intendere gli strumenti musicali come tutti gli altri attrezzi costruiti dalla variegata specie umana. Attrezzi e macchine che, nell’arco del tempo, possono avere indotto le persone a pensare che fosse l’uomo a funzionare come i suoi tecnologici marchingegni. Qui, non è con questa ottica che si vuole affrontare questa pratica delle “macchine” musicali, anzi, ciò che si vorrebbe proporre è proprio l’esatto contrario: gli strumenti musicali, come tutti i mezzi costruiti in ogni periodo e in ogni ambiente geografico, si possono meglio comprendere se si

pensa al funzionamento dell'uomo, alle sue primarie capacità biologiche, fisiche e mentali. Oggi, purtroppo, si sente dire spesso che il cervello dell'uomo funziona come quello del computer, anche se sarebbe più giusto dire, ad essere precisi, proprio esattamente l'opposto.

Una sana e corretta trattazione delle "macchine" musicali umane non può far altro che partire da questa considerazione: come il computer è un prolungamento del cervello umano, così gli strumenti musicali sono prolungamenti di varie capacità dell'uomo. In breve, ogni strumento può essere visto come una protesi del corpo umano, come lo *shuttle* è una lunghissima e complicatissima protesi delle nostre gambe. Il vero problema è quindi un altro: prendere coscienza e conoscenza di quanto tutte queste protesi musicali siano più o meno vicine o lontane dalle reali capacità musicali umane. Questo va detto perché in ogni "aggeggiamento" musicale possiamo intravedere un effetto "ingannevole" e "illusorio", nel senso che può far credere, al soggetto manipolatore, di essere il vero artefice-produttore di quel risultato sonoro-musicale. E ciò accade tanto più quanto più la "macchina" musicale non si avvale di quella naturale fisicità e muscolarità tipica dell'uomo. E' da questo non coinvolgimento psicomotorio, unito alla rapidissima risoluzione di operazioni che altrimenti richiederebbero tempo, danaro e doti musicali, che tutte le strumentazioni musicali ad ampia computerizzazione (naturalmente non escluse tutte quelle piccole tastiere elettroniche messe in mano ai nostri più piccoli figli) rischiano di essere interpretate come oggetti amichevoli, perché in grado di far fare ciò che altrimenti non sarebbe possibile. Da questa esperienza musicale può con facilità insorgere nella mente delle nuove generazioni una falsa illusione, in grado cioè di trasformare mentalmente e percettivamente un *saper usare* un congegno in un *saper fare* musica.

Partendo da questa premessa, tanto sul piano culturale quanto su quello educativo, che ne sarà della musica di una nazione e della musicalità dei suoi abitanti, se il loro *avere* musicale, sarà sempre meno collegato al loro *essere* musicali?

Se nella attuale concezione del lavoro promossa dalla nostra cultura occidentale europea può risultare importante ed attraente permettere all'uomo di delegare ad una macchina molto del suo fare produttivo, questo non può essere visto positivamente sul piano musicale, perché l'essenza stessa del fare e dell'essere musicale rimarrà sempre legata ad un atto-gesto essenzialmente umano: un respiro e un soffio, un movimento ritmico della mano ben gestito sul piano muscolare, un coordinamento delle braccia, ecc. In altre parole, la specificità dell'*homo sonans* non può altro che originarsi dall'uomo stesso. Quindi il prossimo futuro della musica e delle musicalità umane dipenderà molto da come le culture dominanti del

mondo sapranno armonizzare con dovuta coscienza ciò che è e dovrà rimanere tipico della “manualità” musicale con ciò che potrà essere tipico della “mentalità” musicale. Anche se può sembrare antico, oggi, nel terzo millennio, non bisogna affatto vergognarsi di dire che il predominio della musicalità è ancora da ricercarsi nella “mano” dell’uomo e non fra i tasti dei computer musicali.

Quindi il vero problema musicale del prossimo futuro sarà quello di responsabilizzare i nostri figli sulla diversa tipologia delle protesi musicali, per far capire che ogni strumento musicale può essere più o meno vicino al reale far musica che il nostro corpo, sin dalla nascita, ha in dotazione.

Però, non dobbiamo dimenticare pure la seguente considerazione: una educazione strumentale precoce, anche se svolta nel modo più corretto, potrebbe rischiare di fermare lo sviluppo della voce cantata, perché il suonare se è paragonabile all’andare in auto, il cantare è l’andare a piedi, e quindi prima di dare uno strumento musicale nelle mani di un bambino sarebbe bene conoscere il grado di evoluzione cantata raggiunto, oppure pensare ad una educazione musicale buona a promuovere di pari passo le evoluzioni tecnico-strumentali assieme a quelle vocali. Quindi quando si parla dell’*homo sonans*, non dobbiamo mai dimenticarci dell’*homo cantans* che ha di certo una priorità evolutiva sul primo perché la vocalità è naturalmente più vicina all’uomo degli oggetti sonori.

Comunque, una volta dichiarata la priorità vocale dell’uomo musicale, non possiamo fare a meno di notare che tutte le culture del mondo hanno prodotto oggetti e strumenti sonori come primario bisogno di *prolungare*, di *amplificare*, di *estendere* e, a volte, pure di *superare* le “naturali” potenzialità musicali dell’animale uomo. Ma è anche vero che certe culture, come ad esempio la nostra, a volte sembrano abusare troppo di strumenti che già possono essere intesi come prolungamenti troppo lontani da queste potenzialità umane.

È bene non dimenticare che l’*homo sonans* prende origine dalla sua primordiale capacità di manipolazione e di creazione di utensili, cioè come soggetto in grado di evidenziare le sue doti di manualità, il suo piacere-gioco-ricerca tipico dell’attività del *bricolage*. E’ da questa attività che aumenta in lui sempre più la coscienza in merito alla relazione fra causa ed effetto, cioè dal suo corpo provocatore all’oggetto provocato. E’ dal contatto con l’ambiente naturale circostante che l’uomo inizia a reperire i materiali per la costruzione dei propri attrezzi musicali e a caratterizzarsi come popolo sonoro nomade o stanziale. È da tutte le sue acquisite conoscenze e scoperte tecnologiche che inizierà a produrre strumenti sempre più complessi e che, nel tempo, inizieranno a marcare delle grandi differenze di mentalità umane sulla musica, ma soprattutto le diverse modalità di coinvolgimento delle capacità e/o possibilità umane. Ecco perché

credo che ogni strumento possa essere osservato come fosse un qualsiasi altro oggetto, che ha una sua specifica forma e una sua altrettanto specifica consistenza materiale. Da questo punto di osservazione si potrà meglio catalogare gli strumenti musicali in rapporto al tipo di “*incontri più o meno ravvicinati*” che l’uomo può con questi praticare.

Ecco alcune di queste caratteristiche relazionali o di contatto:

- **Oggetti musicali “aperti” o “chiusi”**, intesi cioè come strumenti che al solo contatto visivo già sono in grado di far capire all’uomo se sono facilmente e subito “*approcciabili*” oppure no. Tanto per fare un esempio, pensiamo a quel “*piano circolare di pelle legata ad un cilindro di legno*” (il tamburo) che in mostra davanti ai nostri occhi sembra quasi dirci: “*battetemi*”; oppure, al contrario, a quel “*lungo tronchetto di legno rossiccio avvolto da un intrigato ramo di edera argentata*” (il fagotto) che subito appare attrezzo complesso e di non facile manipolazione. E’ come se ogni strumento fosse una persona che già dalla postura del suo corpo ci fa capire se è disponibile ad una istantanea e aperta relazione oppure no. Quindi l’attrazione o il rifiuto a prima vista che molte persone hanno davanti a certi strumenti potrebbe anche essere connesso alla attivazione di questo fisico “*incontro più o meno ravvicinato*”. Applicare questo criterio nelle nostre operatività musicali, può voler dire essere professionisti più attenti ai diversi bisogni di “*contatto*” che le persone, di volta in volta, possono manifestare in modo più o meno palese nei confronti degli oggetti o strumenti musicali. Ma ancora, avere a che fare con strumenti “*aperti*” o “*chiusi*” può voler dire introdursi verso lo sviluppo di musicalità istintive, che portano alla conquista di autonomie musicali (strumenti “*aperti*”), o verso una formazione musicale che può nascere da varie forme di dipendenza da altri perché, nel caso tipico degli strumenti “*chiusi*”, è quasi obbligatorio un approccio allo strumento che richiede forme di insegnamento da parte di persone più esperte. Non è un caso che tanto lo strumentario musicale didattico creato dal musicista compositore Carl Orff, quanto gli strumenti musicali di cultura africana siano prevalentemente mirati verso tipologie di approccio “*aperte*”, a differenza di molti strumenti a fiato che la nostra cultura occidentale ha progettato prevalentemente come “*personalità musicali chiuse*”.

- **Oggetti musicali stabili o trasportabili**, intesi come strumenti che, per la loro evidente mole, si mostrano a noi come materiali sonori che “*vivono*” staticamente in un luogo, o al contrario, per la loro esile forma e duttile maneggevolezza, possono “*seguirci*” nei tanti luoghi che frequentiamo. Ci sono, in altri termini,

strumenti che dobbiamo lasciare in un luogo e altri che, nelle tasche, nelle mani o a tracolla, possiamo portare con noi, starci quindi più assieme. Questa possibilità di distacco o di costante contatto può far assumere agli strumenti un valore relazionale e simbolico molto importante: *l'armonica a bocca*, che in ogni momento possiamo sempre tirar fuori dal taschino della camicia, ha un valore positivo se si pensa che in qualsiasi luogo può offrirci la possibilità di realizzare suoni, ma può a lungo andare anche perdere la sua attrazione proprio perché rischia di diventare oggetto musicale troppo presente, comune, normale; *l'organo da chiesa*, che vive sempre fermo in cima alla cantoria ha un valore negativo se si pensa che per ascoltarlo o manipolarlo obbliga a tutti di andarlo a “trovare”, ma può anche assumere un valore positivo tenendo conto che questa non facilità di contatto può renderlo oggetto sonoro del desiderio, magico, inavvicinabile, altezzoso, non comune.

- **Oggetti musicali che impegnano o che lasciano libera la bocca.** Questa è l'opposizione fra gli strumenti musicali a fiato e tutti gli altri. Per l'uomo, l'incontro con uno strumento a fiato, significa principalmente impegnare l'apparato orale per realizzare suono. Ora, come ben sappiamo tutti, l'apparato orale è, di per se stesso, organo produttore di suoni parlati e cantati, quindi, impegnare tale apparato alla produzione di musica strumentale significa chiudere l'accesso alla manifestazione della parola e del canto. Altri strumenti, per esempio le percussioni, impegnano gli arti, lasciano libera la voce. Questa caratteristica può offrire al manipolatore di suoni la possibilità di realizzarsi in più dimensioni musicali: *suonare e parlare, suonare e cantare*. Siamo, perciò, parlando di due importantissime modalità di approccio alla produzione musicale. Due modalità che possono avere una grande relazione con i bisogni espressivi e comunicativi dell'uomo. *Un popolo che manifesta il suo essere in musica con gli strumenti musicali che “chiudono la bocca” non ha certo le stesse motivazioni di un popolo che si manifesta battendo tamburi e cantando la voce*. La nostra cultura occidentale europea conosce e fa uso di una serie infinita di strumenti a fiato mentre i *Pigmei Mbuti* africani fanno uso di una sola specie di tromba chiamata *Molimo*. E tutto questo senza approfondire i diversi coinvolgimenti psicomotori che queste due modalità di essere in musica possono attivare.

- **Oggetti musicali che fermano o che lasciano muovere il corpo.** Si tratta di una opposizione fra strumenti che, mentre si suonano, permettono o no al corpo di muoversi in modo più o meno agevole. Per esempio il pianoforte impone al suonatore di sostare a sedere e di impegnare mani e piedi, mentre la chitarra, come ben

sappiamo, offre al corpo una vasta gamma di movimenti. Anche questo è un aspetto che può avere una grande relazione con la personalità dei singoli soggetti e delle diverse culture. Un esempio: l'uomo suonatore di violino alla maniera colta, chiude la sua vocalità e blocca la sua motorietà perché *è con la tecnica musicale stessa che ha intenzione di mostrarsi agli altri, di palesare agli altri la sua bravura, il suo impegno e il valore dell'opera musicale che sta realizzando*; diversamente il suonatore di violino alla maniera *country-western, palesa interessi più ludici, più giocosi, più motori, più socializzanti, mirati ad esaltare più una esigenza umana che il linguaggio musicale fine a se stesso.*

- **Oggetti a suono mobile o a suono fisso.** Si tratta di strumenti che per la loro fattura permettono di realizzare suoni fissi, cioè fermi come un punto su un foglio di carta, e di strumenti invece che permettono anche la realizzazione di suoni mobili, *slide*, cioè che scivolano su una porzione più o meno ampia del campo delle altezze musicali. Queste due possibilità, innanzitutto, sono il risultato di due diversi modi di pensare al suono e alla musica, e che incidono sulla educazione, sulla percezione e sulle stesse idee che gli esseri umani possono darsi sulla musica stessa. Un esempio per tutti: il violino è uno strumento originariamente nato all'interno di culture che pensavano all'idea di suono mobile, e questo ce lo dimostra la fattura stessa del suo manico-tastiera che è appunto liscia. Invece, nella nostra cultura musicale, questo strumento, viene adattato all'idea di suono fisso, come appunto dimostrano le svariate composizioni colte che nell'arco dei secoli i musicisti europei hanno composto ed eseguito. Di sicuro l'idea di suono fisso, è molto meno aperta di quella di suono mobile, poiché nella sua dimensione di precisione si manifesta un concetto di errore realizzabile all'interno di uno spazio sonoro più ampio, restringendo così il suo campo di tolleranza. Da questa minor tolleranza sul sistema delle altezze, può di certo nascere pure il concetto stesso di stonatura, poiché chi stona con uno strumento o è stonato vocalmente, lo è tanto di più quanto più il concetto di suono è preciso, nitido, fermo e rigido. E con molta probabilità, questo aspetto di fermezza del suono, trova ragion d'essere anche in quella paura-repulsione che la cultura occidentale ha sempre mostrato nei confronti dei comportamenti emotivi. Comportamenti che, sul solo piano della omologia, sono sicuramente più in sintonia con l'idea di movimento, di suono "impreciso" ma coinvolto, di suono mobile appunto.

- **Oggetti "natural" o artificiali,** cioè oggetti intesi come attrezzi musicali che nascono prevalentemente da ciò che l'ambiente circostante offre e dalle normali capacità di lavoro dell'uomo, e che

si possono vedere opposti a quelli che richiedono, per la loro costruzione, alti livelli tecnologici e industriali. In questa direzione l'essere umano percepisce una grande differenza fra ciò che è un suono ecologico e ciò che è invece un suono tecnologico. Un colpo dato sulla pelle di un tamburo non può avere lo stesso valore di un suono prodotto da una apparecchiatura elettronica. Ma questo aspetto incide pure sul valore economico della produzione musicale: una orchestra *Gamelan* indonesiana costa davvero molto meno di una semplice orchestra d'archi europea. Molto spesso, nella nostra cultura occidentale, siamo soliti dimenticare questo aspetto economico della musica che, invece, in altri luoghi meno ricchi o più attenti a questa dimensione, sembra obbligatoriamente far parte integrante del lavoro legato alla produzione della musica. Infine, non dobbiamo mai dimenticare che molto spesso, quanto più è complesso il grado di artificialità degli strumenti tanto più vuol dire che ci troviamo davanti ad attrezzi musicali che fanno prevedere un allontanamento dalle "naturali" capacità del "manipolatore" umane, nel senso che potrebbe trattarsi di strumenti che, più che essere suonati, richiedono di essere utilizzati come capita molto spesso a tutti i programmi musicali presenti nei personal computer di musicisti e amanti della musica in genere.

Gli *incontri più o meno ravvicinati* che l'animale uomo può istituire con gli oggetti sonori e strumenti musicali, potranno fare riferimento a questi tre seguenti modelli tutti spontaneamente rivolti alla acquisizione di esperienza tecnica e conoscenza mnemonico-musicale:

- **Scoperta-ricerca:** trovarsi davanti ad un nuovo materiale, trovarsi davanti ad uno strumento musicale, è come offrirsi la possibilità di far nascere il desiderio di scoprire, di tentare, di provare, di "*vedere*" *l'effetto che fa*. Questa prima e antica forma di conoscenza ha molto in comune con l'esperienza grafica che vivono molti bambini: quella dello *scarabocchio*. In quel apparente caotico grumo di segni sono presenti tutte le prime gestualità che, nel tempo, permetteranno ai bambini di disegnare le varie figure, da quelle più elementari a quelle più complesse, e naturalmente tutta questa esperienza sarà pure un grande contributo per le prime prove di scrittura. Alla base di questo atteggiamento di scoperta c'è la giocosa conoscenza graduale di ciò che si sta manipolando e di come manipolarlo. Tutto questo in sintonia con lo sviluppo dei livelli gesto-motori e in accordo con l'evoluzione percettiva e analitica del mondo circostante. Nei confronti di questa modalità di conoscere la realtà iniziando dallo scarabocchio, nessun genitore trova scandaloso vedere i propri bambini produrre segni grafici così "primordiali" e che all'inizio possono anche apparire insensati e disordinati:

l'esperienza di osservazione ha insegnato loro che questa sperimentazione è molto utile e pure molto efficace per lo sviluppo di capacità manipolatorie dei propri figli. Inoltre, e non è cosa da nulla, tutta questa modalità di apprendimento delle capacità grafiche si avvale di un metodo molto libero e quindi molto adattabile alle singole evoluzioni gesto-motorie di ciascun bambino, è quindi un fare che dimostra palesemente come in autonomia i nostri figli possano crescere. Ora, se tutta questa spontanea metodologia manipolatoria la applicassimo ai primi approcci con gli strumenti musicali, potremmo invece trovare grossi problemi tanto da parte della scuola musicale quanto da parte dei genitori. Questo perché la nostra cultura scolastica musicale è patologicamente dipendente dagli insegnamenti disciplinati, cioè quelli che hanno deciso, a priori e sul piano teorico, un percorso propedeutico utile alla acquisizione tecnico manuale degli strumenti musicali. Al contrario, se ci fosse stata data la possibilità di *scarabocchiare con gli attrezzi sonori*, oggi, molti di noi, sentirebbero molto più "amico" quello strumento "sofferto" appreso senza questa importante e prioritaria fase di scoperta e sperimentazione. La logica disciplinare sembra avere paura del tempo, poiché è convinta che fare *colpi, pernacchi, glissati, stonature e rumori vari* è solo, appunto, perdita di tempo, cioè spazio rubato agli esercizi manuali più organizzati e strutturati. Eppure, non sembra così difficile capire che questa fase dello scarabocchio musicale è un momento molto importante tanto sul piano psicorelazionale quanto su quello musicale. Psicorelazionale perché un bambino che "tocca" uno strumento musicale, utilizza tutte le tattiche tipiche dell'approccio giocoso, ludico, quindi tende spontaneamente ad istituire con l'oggetto una relazione amichevole, non conflittuale come invece capita molto spesso già nei primi approcci strumentali tradizionali ad alta disciplinarietà. Musicale perché tutte le *cause manipolatorie* che il bambino è in grado di attuare corrisponderanno ad altrettanti *effetti sonori* che andranno a formare l'intera sua memorizzazione psicomotoria e musicale nei confronti di quello o di quegli strumenti *scarabocchiati*. Moltissimi dimenticano che la storia di tanti grandi musicisti è iniziata molto prima di aver affrontato i loro studi musicali ufficiali, e cioè da piccoli, *scarabocchiando* con la voce cantata, con le pentole, con i cucchiai, con un tamburello, con un flauto, con una chitarra, e perché no con un violino o un pianoforte. In molte specie animali e in molte altre culture umane più ludiche, i cuccioli di ogni razza incontrano gli oggetti secondo questo elementare criterio di apprendimento: *scarabocchiando s'impara!* Questa forma sperimentale di conoscenza tecnica ha effetti duraturi lungo tutto il percorso di vita di una persona, e perciò se non realizzata potrà anche procurare delle conseguenze a lunga scadenza: il non aver *scarabocchiato* con la

musica o con la pittura da bambini, potrà da adulti far apparire queste due arti più difficili, meno amiche o famigliari, come d'altronde capita a tutte le esperienze poco giocate o vissute in tenera età.

Gianni Rodari, l'autore di *Grammatica della Fantasia* (ed. Einaudi, Torino, 1973) invitava tutti gli educatori a fornire la classe di un grande cestone di abiti smessi, per poter offrire ai bambini di *mettersi nei panni di* questo o di quel personaggio, qui si potrebbe ampliare la sua proposta invitando i genitori e gli educatori a fornire di strumenti musicali e oggetti sonori una stanza di casa o una classe della scuola, per dar vita a veri e propri giocosi momenti finalizzati alla realizzazione di *scarabocchi sonori*.

- **Ripetizione-appropriazione:** una volta realizzati i primi liberi tentativi, le prime prove, le prime scoperte, i vari *scarabocchi sonori*, tutti noi, ma in special modo i bambini, sentono il bisogno di riconfermare l'accaduto, quasi come un fare scientifico che procura sicurezza e autostima verso ciò che prima si stava facendo "a tentoni". La mano del bambino che ribatte per la prima volta il cucchiaino sul tavolo, non manifesta prioritariamente il bisogno di fare un semplice ritmo, quanto piuttosto riconfermare ciò che prima aveva fatto e prodotto in modo spontaneo e casuale. Ripetere è quindi un atto che dà validità a quello che prima il bambino aveva conosciuto in forma del tutto casuale. Dopo questa ripetizione, infatti, la casualità sperimentale del gesto-suono inizia a prendere la veste di esperienza musicale solita, consueta, abituale, certa. E dentro questa nuova veste di certezza tutti i bambini inizieranno a conquistare sempre più quella gratificante modalità di apprendimento che, appunto, chiamiamo appropriazione, cioè *far propri* gli eventi sonoro-musicali. Questo comportamento ripetitivo non è poi molto diverso da quello che i giovani applicano quando provano a ricantare più volte una canzone del loro cantante preferito. In questo ripetere c'è tutto il desiderio di "farsi" prima possibile questo motivo per poter poi dimostrare agli altri di esserne diventato padrone, proprietario. Quindi, senza prendere in considerazione tutte le altre possibili motivazioni più o meno nascoste (es. farsi notare, far bella figura, distinguersi dagli altri, ma pure sentire il bisogno di riprodurre i fatti della natura, ecc.), nell'atto della ripetizione è pure insita la maturazione tecnico-manuale: *ripetere è una tattica di appropriazione che si avvale proprio del miglioramento tecnico di capacità esecutive tendenti a creare uno stato di certezza nell'uomo musicale sperimentatore*.

Non può dirsi certo casuale che tantissime musiche provenienti da culture diverse si mettono in evidenza proprio per il loro comportamento ripetitivo. Con molta probabilità ripetere una sequenza di suoni o un ritmo, è il primo modo per dare una forma

elementare ad un prodotto musicale. Questa affermazione trova una valida conferma nelle tante pratiche musicali magiche sparse nel mondo: in ogni atto di ripetizione di un solo suono, di un semplice ritmo, di un breve canto, di un tema strumentale, si può celare un comportamento musicale finalizzato a pratiche di incantamento, stordimento, ammaliamento, di transe.

- **Variazione-trasformazione:** una volta “preso”, “conquistato” un saper fare con gli attrezzi musicali si può iniziare a praticare una “nuova” tattica manipolatoria: *trasformare quello che già si è in grado di fare*. In questa “nuova” tattica, molto diffusa all’interno di tutte le esperienze del creare umano, si mettono in evidenza due modi di percepire gli atti di conoscenza: *neofobico* e *neofilico*. Nel primo è presente la umana paura del nuovo, e questo confermerebbe il fatto che nell’atto del variare, tanto dei bambini quanto in quello degli adulti, si cerca di mantenere sempre un riferimento al soggetto o al tema di partenza. Quindi, nel manifestare la nostra *neofobia* facciamo come fanno i piccoli cuccioli d’uomo che, pur facendo dei tentativi per andare a scoprire nuovi ambienti della casa, non perdono mai di vista il loro punto di sicurezza vitale: la madre. Nel secondo, invece, è presente il desiderio del nuovo, della nuova scoperta, dei nuovi tentativi, e questo confermerebbe appunto quella parte di trasformazione che il “vecchio”, ossia il segno della sicurezza acquisita, dovrebbe comunque sopportare. Quindi, una sana crescita del saper fare nostro e dei nostri figli, è da ricercarsi nel giusto dosaggio dei comportamenti *neofobici* e *neofilici*. Tutte le culture musicali colte e popolari del mondo hanno dato e danno ancora vita a musiche nate dal gioco della variazione prodotta per mezzo della scrittura (es. ragionata e composta a tavolino: il famoso *tema con variazioni*), in forma orale-auditiva (es. imitazione e trasformazione: i tanti motivi musicali che lungo la storia musicale popolare hanno subito riusi e alterazioni come è il caso di *Bella ciao*), oppure creata sul momento (es. improvvisazione jazzistica: i famosi *standard* del jazz “classico” prima citati e poi variati).

Nel ritorno ciclico e costante di questi tre grandi modelli dell’acquisizione pratica e della conoscenza musicale (*scoprire, ripetere, variare*) gli esseri umani si giocano il loro saper fare musica attraverso gli attrezzi che loro stessi hanno prodotto.

Questi comportamenti sono definiti da Desmond Morris (*La Scimmia nuda*, op. già cit.) come delle vere e proprie regole del gioco di conoscenza infantile che, tra l’altro, gli stessi adulti, non hanno mai smesso di praticare:

“ In tal modo noi possiamo continuare in tutti i campi, pittura, scultura, disegno, musica, canto, danza, ginnastica, giochi sport, scrittura e discorso, ad usare per tutta la vita e fino a nostra completa soddisfazione complesse e differenziate forme di esplorazione e di esperimento. Attraverso un complicato addestramento, sia come partecipanti che come osservatori, noi siamo in grado di sensibilizzare la nostra reattività verso l’immenso potenziale di esplorazione che queste occupazioni possono offrirci. Se mettiamo da parte le funzioni secondari di queste attività (denaro, posizione sociale e così via), ecco che queste appaiono, da un punto di vista biologico, come il prolungamento nella vita adulta di forme di gioco infantile o come una sovrapposizione delle ‘regole di gioco’ sui sistemi adulti di informazione-comunicazione.

Queste regole si possono elencare nel modo seguente: 1) indaga su ciò che non conosci fino a che non ti è diventato familiare; 2) effettua ripetizioni ritmiche di ciò che ti è familiare; 3) varia questa ripetizione in quanti più modi è possibile; 4) scegli le variazioni più soddisfacenti e sviluppa a spese di altre; 5) combina queste variazioni tra loro più volte; 6) fai tutto per ciò che è, come fine a se stesso.

Questi principi valgono da un estremo all’altro della scala, sia che si consideri un bambino che gioca sulla sabbia, sia un compositore che lavora ad una sinfonia.”

Quelle che Morris ha indicato come ‘regole di gioco’, ci portano subito a parlare di quei comportamenti umani addetti alla acquisizione della musica e della conoscenza in genere. Comportamenti epistemologici, come direbbe Jean Piaget, che potremmo riassumere in tre tipologie: *gioco senso motorio*, *gioco simbolico* e *gioco di regole*. In sintesi, queste tre modalità di “appropriazione” del mondo esterno, non sembrano differire poi tanto dai modi di acquisire l’esperienza musicale umana. Potremmo dire, come sostiene Francois Delalande in *Le Condotte musicali* (ed. Clueb, Bologna, 1993), che l’essere umano nel fare e nell’ascoltare musica è spinto da progetti, cioè da comportamenti finalizzati al raggiungimento di determinate intenzioni. E queste intenzioni musicali, appunto, potremmo anche sintetizzarle seguendo i tre tipi di apprendimento ludico indicati da Piaget e rivisti nell’ottica musicale:

- **Gioco senso motorio:** come il bambino tocca le “cose” del mondo, così può giungere a toccare gli oggetti musicali. Ma in quel *toccare*, che è stretto parente del termine *Toccata* (una delle prime forme strumentali) e della parola francese *toucher* che allo stesso tempo significa suonare e toccare, si possono intuire due intenzioni: *toccare per sentire*, *toccare per agire*. Tanto la bocca

quanto la mano del bambino, nel “toccare gli oggetti sonori e musicali”, li mettono in “azione” e, nello stesso tempo, li “sentono” sul piano tattile e auditivo. E’ da questo primario atto generale del toccare che prende forma il gioco di apprendimento senso motorio generale e musicale particolare. Un gioco che si ricollega pure con tutti quei gesti della mano e della bocca che poche pagine fa abbiamo indicato e attribuito ad alcuni comportamenti primari dell’animale uomo. Ma a questa stessa categoria possono far parte anche “toccate” musicali più complesse, come quando i chitarristi e i bassisti di stile brasiliano flamenco o rock, con una stessa posizione delle dita della mano destra, scorrono sulla tastiera creando brani a volte pure apparentemente complessi (es. *Smoke in the water* dei Deep Purple, *I can’t get no satisfaction* dei Rolling Stones, il cosiddetto *giro di do*, di *blues o spagnolo*, ecc.), oppure quando tra la ricchissima produzione musicale di J. S. Bach troviamo brani interamente basati sulla ripetizione dello stesso movimento delle mani come, tanto per fare un esempio, il primo *Preludio in Do maggiore* tratto dal suo primo libro del *Clavicembalo ben temperato* (1722).

Quando Jean Piaget, a proposito della prensione manuale diceva: “*la mano sposa la forma della cosa*” (trad. it. *La nascita dell’intelligenza nel fanciullo*, ed. La Nuova Italia, Firenze 1973), con molta probabilità faceva al fatto che la mano del bambino, senza l’applicazione di criteri analitici, “tocca” gli oggetti adeguandosi a poco a poco, grazie ad un ripetuto gioco di approssimazioni sempre più “centrate”, alla forma degli oggetti stessi manipolati. E questo gioco di “centramento” della manualità è lo stesso che si realizza nel bambino e nel musicista professionista come ci conferma F. Delalande (op. già cit.) quando ci riporta l’intervista al pianista francese Jean-Claude Pennetier:

“Le persone che costruiscono delle tecniche a furia di conoscenze anatomiche, mi lasciano un po’ freddo! Io trovo che ci si debba mettere ‘all’ascolto’ del gesto. Mi sembra che, in un certo numero di casi, il corpo sia più intelligente di noi. Voglio dire che se razionalmente cerchiamo a priori come suonare meglio un passaggio cromatico o un passaggio di ottave, abbiamo molte possibilità di trovare delle soluzioni estremamente povere e schematiche. Mentre se proponiamo al corpo l’esercizio e lo ripetiamo fino al momento in cui il corpo stesso comincia a creare i propri metodi, possiamo prendere in considerazione – e allora questa volta coscientemente – un certo numero di gesti sottili e di una grandissima complessità. Io sento così: credo che si debba stare in ascolto di quello che sentiamo essere il gesto adatto e prenderne coscienza progressivamente, per memorizzarlo, insomma, a poco a poco.”

Quello che Piaget ci dice sulle qualità prensili della mano del bambino, è ciò che Delalande cerca di far riemergere nell'ottica senso motoria della musica, trova ampie conferme nelle osservazioni degli antichi, ma pur sempre presenti ed efficaci, comportamenti in musica messi in atto dalle molte e disparate culture "primitive": il corpo nella sua totalità e ricchezza è sempre in grado di "indicare" alla mano e alla bocca i gesti e le articolazioni più opportune per "toccare" il mondo in generale e il mondo musicale in particolare. Gli uomini, quelli semplici come i bambini, sanno come ascoltare il loro corpo, sanno come assecondarlo, non hanno paura di lasciargli guidare quella mano che da millenni è stata guidata verso tutte quelle inevitabili trasformazioni e tutti quegli adattamenti utili per conoscere il mondo (sonoro) e per manipolarlo.

- **Gioco simbolico:** come tutte le cose fatte dall'uomo possono assumere un valore simbolico, così l'atto di manipolazione degli oggetti musicali può prendere forma dal bisogno di attribuire simboli ai possibili accadimenti sonori. Quello che passa in primo piano in quest'altra forma di esperienza-conoscenza non è più tanto il gesto del far musica ma quanto il valore di metafora che può assumersi, in un determinato contesto, quello specifico fare musica. In certe culture, per esempio, nell'atto dello scuotere i campanelli, è possibile intravedere forti simboli magici, in altre invece chiari simboli religiosi. Manipolare un oggetto sonoro significa anche poter giocare con la sua materia. Una materia fatta da *energie*, *spazialità* e *durate* che possono essere interpretate da ogni cultura di questo mondo come metafore di comportamenti e di eventi presenti in altri linguaggi e tutte le altre esperienze umane che non siano musicali. Ecco allora che una nota molto grave suonata al pianoforte può divenire, per un bambino della nostra cultura (ma anche per un adulto), simbolo di *morte*, di *paura*, di *scuro*, di *caduta verso il basso*, di *rilassamento* o *abbandono muscolare*, ecc. Ed ecco che delle note casuali in direzione ascendente e con andamento regolare, sempre suonate al pianoforte, possono divenire il simbolo di *salita in cielo*, di *esaltazione emotiva* oppure di *passi verso un certo luogo*, ecc. In breve tutto il musicale, come d'altronde fanno i bambini tutte le volte che giocano sulla base del "*facciamo che tu eri un...*", può essere inteso come un grande territorio per l'attribuzione dei simboli e delle metafore tanto del mondo infantile quanto di quello adulto. Chi conosce la fiaba musicale di S. Prokofiev, *Pierino e il lupo*, sa benissimo che se non sta al gioco di attribuzione di simboli musicali ai vari personaggi (Nonno-Fagotto, Pierino-Clarinetto, Uccellino-Flauto, ecc.) non può vivere questo divertimento musicale. In questa direzione è facile ipotizzare un approccio agli oggetti musicali

pensando, non tanto di trovarsi a realizzare note, melodie, accompagnamenti, arpeggi, scale, passaggi, accordi o forme musicali ben definite, ma quanto di trovarsi davanti ad una tavolozza di “colori” sonori utili alla creazione dell’immagine, del simbolo, dell’idea di una storia, di una emozione, di un credo religioso, di una aspirazione ideale, ecc.

Cosa sono, se non simboli musicali, tutti gli inni nazionali, religiosi o sportivi? E forse, alla luce di quanto si va dicendo, la più bella dote di Claude Debussy, uno dei più noti musicisti “simbolici” che la storia della musica occidentale conosca, è stata proprio quella di manipolare il pianoforte con la stessa ottica simbolica di uno di quei tanti bambini che risponderebbero, alla domanda “*che cosa stai facendo?*” mentre muovono velocemente e casualmente le loro piccole dita sulle note acute di una qualsiasi tastiera: “*faccio la pioggia che cade dal cielo!*”

- **Gioco di regole:** il vivere umano ha la sua giusta dose di regole che, ogni bambino, acquisisce durante il suo quotidiano vivere. Si tratta di regole utili al proprio vivere e al vivere sociale, ma anche di regole utilissime alla creazione e alla gestione del nostro essere animali portati al gioco. Ecco allora che il gioco di regole può diventare un modo per far entrare nella musica la nostra personalità ludica, quindi per fare musica giocando. L’applicazione delle regole anche più elementari può già dare buoni risultati. Per esempio, due bambini con due tamburelli, nel darsi il seguente compito “*prima batti te, poi io e poi assieme*” non fanno altro che applicare uno dei tanti giochi di regola presenti in moltissime pratiche della relazione fra le persone. Gli stessi giochi musicali proposti come *riuso* nel capitolo dedicato all’*homo cantans* (cambia parola, inserto, collage, cambia ballo, ecc.) non sono altro che il risultato di giochi di regole che lungo la storia dei comportamenti popolari in musica l’uomo occidentale europeo si è dato. Però se a qualcuno questi giochi di regole possono risultare ancora un poco infantili, si può anche andare alla ricerca di giochi più complessi, più da adulti o più maturi, ma pur sempre giochi rimarranno. Come esempio di giochi di regola più “impegnati” prodotti dalla nostra cultura musicale europea si possono indicare: *L’arte della fuga* di Bach, regolata interamente sul gioco visivo dei movimenti di un “tema” musicale visto come un personaggio grafico che può essere eseguito tanto nel suo andamento *originale*, quanto in forma *retrograda* (il tema viene suonato dalla fine all’inizio), *inversa* (il tema si muove facendo tutti i movimenti opposti a quelli proposti dall’originale) e *inversa-retrograda* (il tema inverso si suona dalla fine all’inizio); *Tarots* di E. Pousser gioco musicale interamente basato sul gioco dei Tarocchi. E perché per i bambini funziona sempre molto cantare *Fra’ Martino* a canone? Non

è anche questo un gioco di regole comprensibile da tutti, e quindi per tutti molto funzionale, che si regge con il solo compito di gestire la seguente consegna: “io la inizio prima e tu poco dopo”?

La manipolazione di strumenti musicali, come pure il cantare, per l'uomo di tutti i tempi e i luoghi, mette in luce un'ampia base di giocosità, un giocare-suonare confermato anche dal fatto che molte lingue usano lo stesso termine per parlare appunto di queste due pratiche umane, *Spielen* (tedesco), *Play* (inglese), *Jouer* (francese), *la 'iba* (arabo), ma pure da quell'innato gioco di scoperta che sin dai primi giorni di vita è presente in tutti i bambini. Suonare e cantare sono quindi attività ludiche che coinvolgono molto il bambino perché, in esse e con esse, ha la possibilità di scoprire e di scoprirsi, di ricercare e ricercarsi, di provare e di provarsi, di tentare e tentarsi. In tutto questo giocare con i suoni, i bambini del mondo, possono svilupparsi musicalmente in autonomia, hanno cioè tutte le possibilità per darsi da soli (*autos*) tutte le regole (*nomos*). Ma a chiarire, ancor meglio di noi, il senso e il valore del gioco in musica, può farlo l'antropologo Johan Huizinga, che nel suo libro *Homo Ludens* (ed. Il Saggiatore, Milano, 1964), cerca di affermare la grande qualità ludica dell'esperienza umana con i suoni:

“La tendenza dello spirito a situare la musica entro la sfera del gioco è molto naturale. L'atto di far musica comporta quasi automaticamente tutti i caratteri distintivi formali del gioco: l'attività si svolge entro un limite di spazio definito, è suscettibile di ripresa, consta di ordine, di ritmo, d'alternanza e sottrae ascoltatori ed esecutori alla sfera del 'quotidiano', suscitando una tensione di gioia che anche nella musica malinconica mantiene il tono del godimento e dell'esaltazione.”

HOMO VIDENS

“L’uomo degli occhi”, nella sua primaria dimensione percettivo-visiva, ha sempre messo in evidenza il suo coinvolgimento all’interno delle tante e diverse pratiche musicali. Tutta la specie umana, con questo importante senso, la vista, si è ritrovata con la possibilità di arricchire e ampliare l’esperienza musicale di una più complessa visione dello spazio sonoro, di una “personalità” più fantastica, di una “nuova” logica e di un “nuovo” modello di memoria individuale e storica.

Ma ora proviamo, per comprensione meglio e per meglio approfondire questo tema, alcune specifiche osservazioni e considerazioni:

- **L’occhio osserva, la voce canta:** gli esseri umani, nel guardare le forme, i colori, le grandezze delle “cose” del mondo, possono sentire il bisogno di “dire” ciò che hanno veduto o che stanno vedendo con i suoni. In termini molto grezzi ed elementari, in questo specifico caso, si potrebbe dire che nell’uomo nasce un tipo di bisogno così definibile: “offrire un occhio all’orecchio”, oppure “dare vista all’udito”. Forse, sotto sotto, questo gioco di relazione fra il linguaggio visivo e sonoro nasconde quell’attraente qualità “magica” e molto primordiale che ci permette di dire che, se siamo in grado di cantare o di suonare, per esempio un albero, è come se questo fosse già dentro di noi, è come se noi ne fossimo in parte proprietari. Questo comportamento non è poi molto diverso dal bisogno che gli uomini hanno avuto, hanno e avranno ancora di disegnare o di dipingere, e che alla base mette in luce la stessa primitiva intenzione: “prendere il mondo con gli altri sensi o con i linguaggi che lo permettono.” E’ già abbiamo subito a che fare con un primo segno di potere che l’uomo sente di dover manifestare nei confronti delle “cose” che lo circondano. Questo passaggio da un senso ad un altro, dal linguaggio visivo a quello sonoro-musicale, evidenzia anche la messa in atto di una tattica basilare per permettere all’essere umano di “ap-prendere”, di sentirsi “padrone” della realtà, insomma di appropriarsi del mondo nella maniera più istintiva e

meno scolastica possibile. Infatti, questo comportamento traspositore di ciò che si vede in ciò che si può ascoltare, lo troviamo diffuso tanto nella musica degli aborigeni australiani che cantano il movimento degli uccelli, dei fiumi, delle piante, ecc., quanto nella nostra musica europea colta e popolare con funzione imitativo-descrittiva.

E della nostra musica basterà citare due frammenti che sembrano voler mostrare chiaramente l'intenzione di farci "vedere" con i suoni la spazialità delle montagne e delle valli:

Per montagne e per valloni.

Lassù sulle montagne fra boschi e valli d'or.

Il primo frammento di testo è tratto dalla nota aria *Non più andrai, farfallone amoroso* (dall'opera *Le nozze di Figaro* di Mozart) la cui melodia (prima ascendente e poi discendente verso il piatto) mostra in modo chiaro l'interesse a "disegnare" la differenza di altezza fra montagne e valloni. La stessa intenzione, questa volta ancora più chiara ed esplicita, la ritroviamo nel canto popolare *La Montanara*, dove la melodia sembra proprio disegnare il percorso visivo che gli occhi fanno davanti ad un panorama di montagne e valli.

- **L'orecchio ascolta, l'immaginazione fantastica "proietta"**: è questo un altro importante livello visivo che l'uomo mette in atto con la musica nelle pratiche di ascolto a sfondo immaginativo fantastico. Ascoltare musica e dare vita al proprio spettacolo "filmico" interiore è davvero una interessante e complessa pratica della fantasia. In questo "mi sono immaginato...", "ho visto...", "mi sono trovato..." sembra farsi strada una delle tante possibilità che le persone hanno di "uscire" dal reale, di crearsi il proprio "progetto" immaginativo, di stare ferme con il corpo ma in totale "moto" creativo con la mente "visiva", in breve di utilizzare questa esperienza "immagin-attiva" come un vero e proprio prolungamento del "viaggio" vitale umano. Infine si potrebbe anche aggiungere che in questa ricca pratica dell'immaginazione stimolata dal suono e dalla musica, la razza umana amplifica le sue possibilità di vivere tanto più esteticamente quanto più estaticamente. I titoli descrittivi dati dagli autori alle loro musiche (pensiamo ad esempio a quelli "fortunati" ed "azzeccati" che Claude Debussy ha dato ai suoi *Préludes* per pianoforte) o i tanto strani e fantasiosi disegni che i bambini fanno durante l'ascolto di musiche, sono solo un campione di questa grande esperienza del far "viaggiare" la mente con il ricco e superenergetico "carburante" sonoro. Tante esperienze d'ascolto riportate da persone più o meno note sono molto spesso frutto di

queste affascinanti “visioni” che sembrano interessare sempre più le terapie musicali ad indirizzo psicologico e le pratiche artistico-estetiche. Ecco, come esempio, due diverse “visioni” stimulate dalla musica: la prima è una poesia che il poeta Arturo Graf (1848-1913) ha composto dopo l’ascolto della notissima *Serenata* di Schubert, la seconda è invece la descrizione sintetica di ciò che un giovane si è immaginato durante l’ascolto del brano *The Great Gig in the Sky* dei Pink Floyd (tratto dall’album *The Dark Side of the Moon*):

La serenata di Schubert

*Dietro i gran pioppi allineati e ritti
chiara e lenta la luna in ciel viaggia;
vasto luccica il mar giù per la spiaggia
nereggian gli elci ammontonati e fitti.*

*La jonica ruina entro l’azzurra
nebbia affusa le gracili colonne
albeggiando: dal mar vola l’insonne
brezza e pel cavo pronao sussurra.*

*Di lontan, di lontan per la tranquilla
notte ne vien sommormorando un canto;
anelante d’affanno, ebra di pianto,
la lunga nota nel silenzio oscilla.*

*Vola il canto sui prati e le sonore
valli ridesta ed empie il cielo sereno,
tutto tremante di ricorsi e pieno
d’una tristezza che mi schianta il core.*

The Great Gig in the Sky

Corpi a contatto delicati... ovattati...lisci e sinuosi...parole pronunciate con suoni ammalianti, magici, che offuscano piacevolmente la mente...Aumentano i movimenti, si fanno più decisi... le mani vanno come furibonde affamate alla ricerca di pelle... i corpi come avvolti da una foresta di fuoco iniziano violentemente a bruciare... le parole non sanno più cosa dire... il respiro è sempre più irregolare... quasi affogato... Mugugni carichi, pieni, stracolmi... che esplodono in grida animalesche... soddisfatte... Abbandonare le proprie membra come si abbandonano al vento primaverile i petali delle rose... sentire il profumo della natura... ad occhi chiusi... ma tanto appagati...

Queste due “visioni” risultano essere molto stimolanti per lo studio dei rapporti fra l’uomo e la musica, perché ci stimolano la proposizione delle seguenti domande: *quanto in queste descrizioni “visive” è presente la dimensione personale e culturale del soggetto* (bisogni, problemi, desideri, patologie, manifestazioni di saperi, ecc.)? *quanto in queste descrizioni sono coinvolti gli “ingredienti” musicali* (ritmo, melodia, armonia, sound strumentale o vocale, andamenti agogici e dinamici, forma, testo, ecc.)? *la descrizione della “visione” e la musica cosa hanno in comune* (energie, spazi, tempi, ecc.)? *quanto è “sentita” quella musica dal soggetto* (si tratta di un brano noto, poco ascoltato, sconosciuto; si identifica o no con questo genere musicale, lo odia, lo ama, oppure lo ricollega ad altre esperienze musicali o ad altri suoi personali vissuti, ecc.)?

Naturalmente, queste ed altre domande possono interessare molto le diverse realtà operative dell’educazione, dell’animazione, della prevenzione, dell’integrazione e della terapia con la musica. Ma soprattutto e prima di tutto non dimentichiamo che questa diffusa pratica “audio-visiva” è una importante vitale e momentanea “via di fuga” che gli esseri umani si possono offrire per *trànsire*, ovvero andare (*ire*) aldilà (*tràns*) e per vivere, come semplice momento di piacere o come urgente bisogno di autodifendersi dal reale, una fantastica altra realtà.

- **Punti e linee per “fermare” la musica nello spazio:** nei concetti *lungo* e *corto* l’uomo trova, per la “naturale” omologia fra spazio visivo e spazio temporale, i primi rapporti fra segno e suono. Infatti non è un caso che nel linguaggio comune con i termini *corto*, *lungo* si definiscono anche le caratteristiche tipiche della durata temporale del suono. E da qui al concetto di *suono-linea* o di *suono-punto* il passo sembra quasi scontato come teorizzava anche il pittore Vasilij Kandinskij nel suo libro *Scritti intorno alla musica* (ed. Discanto, Fiesole 1979):

“ *Le posizioni di rigida, breve immobilità possono essere concepite come punti. Si ha così un punteggiare attivo e passivo, che è connesso con la forma musicale del punto.*

Oltre i colpi di timpano (...), nella musica si possono produrre punti con strumenti di ogni specie (specialmente strumenti a percussione), mentre il pianoforte permette di creare composizioni chiuse, costruite esclusivamente con combinazioni e successioni di punti sonori. (...).

L’elemento tempo è in generale molto più riconoscibile nella linea che nel punto – la lunghezza è un concetto temporale. (...). Dunque nella linea le possibilità di uso del tempo sono molteplici. (...). Come il punto, la linea viene usata, oltre che nella pittura, anche in altre

arti. La sua essenza trova una traduzione più o meno precisa nei mezzi di altre arti.(...). L'organo è uno strumento tipico della linea, come il pianoforte è uno strumento tipico del punto.(...). Particolarmente interessante è il fatto che la grafia musicale oggi in uso – la scrittura con note – non è altro che una diversa combinazione di punto e linea.”

Nel concetto di punto e di linea, tanto Kandiskij quanto l'uomo comune, si ritrovano perché l'idea di *suono-punto* e *suono-linea* si basa sull'iconismo, cioè sulla possibilità di tradurre, secondo criteri di similitudine o di omologia, ciò che è tipico del linguaggio sonoro in dimensione visiva. Invece, quello che Kandinskij sembra non aver capito in questo gioco di passaggi dal sonoro al visivo, è proprio la differenza esistente fra la grafia del punto-linea e la scrittura musicale con note tradizionali poiché, quest'ultima, pur rifacendosi ad esperienze musicali di breve (punti) o di lunga (linee) durata temporale, ci propone una traduzione che oggi definiremmo più o meno con il termine di *arbitraria*, sarebbe a dire quindi una scrittura che ha perso il contatto con il principio di omologia o di similitudine. Ecco perché quando si parla di scrittura pentagrammatica si parla inevitabilmente di *alfabetizzazione*, cioè di quello studio finalizzato all'apprendimento della scrittura musicale stessa. Mentre, sulla base di una scrittura musicale *iconica* ci troveremmo davanti a grafie molto più istintive e comprensibili e quindi, in special modo, molto adatte ai primi approcci verso una scrittura-lettura che potrebbe anche offrire ulteriori percorsi mirati alla conquista di una autonomia personale e musicale che non è facile ottenere seguendo un precoce percorso di apprendimento alla scrittura tradizionale (solfeggio). Da come si è mossa nei secoli questa pratica, abbiamo potuto comprendere che la relazione suono-segno vive all'interno di traduzioni che vanno dall'iconico all'arbitrario. Ciò significa che l'uomo mette in evidenza diversi rapporti con il mondo circostante e altrettanto diverse capacità intellettive: *ascoltare due colpi di tamburo e due lunghe note di violino e poi prendere un pennarello e fare due grossi punti e due lunghe ed esili linee è la manifestazione del bisogno di mantenere un contatto sinestesico con la realtà vissuta (iconismo) che non ritroviamo in chi scriverebbe due semiminime e due semibreve dentro un pentagramma (arbitrarietà), dal momento che la sua interpretazione grafica, basata sull'uso di un linguaggio settoriale e scarsamente iconico, lo indirizza verso altri interessi, magari più specifici ma pure più deformati e asociali.*

Promuovere un lavoro che partendo dall'ascolto musicale arrivi alla traduzione grafica, potrebbe essere molto utile e corretto, purché segua un graduale percorso che inizi dall'iconico e giunga eventualmente all'arbitrario. Ciò per permettere a tutti di azionare il

maggior numero di contatti con la realtà sonora e realizzare diversi percorsi grafico-intellettuali.

Ma a questo punto domandiamoci: *dal momento che tutte le razze umane danno vita alla musica ben prima di creare una qualsiasi scrittura musicale, perché certe Culture hanno sentito, più di altre, il bisogno di una scrittura musicale?*

Con molta probabilità le motivazioni che hanno dato vita ad una scrittura dei suoni sono le stesse di quelle che hanno fatto nascere le varie forme di scrittura delle lingue parlate dai diversi popoli del mondo. Elenchiamo di seguito le motivazioni più importanti:

a) *La scrittura come contributo alla memoria umana*

La memoria dell'uomo non è infallibile, non sempre dura nel tempo e mai supera il tempo. Ora, il "passarsi" un canto o una musica da una persona ad un'altra, tenendo conto di questi limiti, può essere inteso come un modo non corretto o preciso di tramandarsi le esperienze musicali. In questa direzione, si intravede una cultura che non sa accettare i limiti dei propri partecipanti e che quindi, di conseguenza, deve dare vita ad una memoria "artificiale" più sicura ma anche meno umana. Ci sono popoli che ancora oggi si "passano" la musica secondo gli antichi principi della *trasmissione orale* del sapere, accettando l'inevitabile grado di alterazione dei fatti dato dall'interpretazione personale dei vari "trasmettitori".

Non trascuriamo nemmeno il fatto che affidandosi a queste diverse forme di "memoria" musicale extracorpo, i soggetti di una cultura altamente alfabetizzata potrebbero rischiare di perdere o di "allenare" poco la loro personale memoria musicale. Quindi una cultura che fa ampio uso delle scritture musicali dovrebbe essere sempre in grado di valutarne gli aspetti umani negativi e positivi per poterle gestire al meglio tanto nel campo artistico che educativo.

b) *Tramandare ai posteri la propria cultura musicale*

Sempre sulla base di questi limiti umani, una cultura che sente il bisogno di *tramandare ai posteri* le sue esperienze musicali in modo più preciso possibile, prima doveva affidarsi inevitabilmente ad una scrittura musicale più o meno precisa. Ora chi vuol *tramandare* agli altri il suo sapere musicale vuol dire che ritiene la musica una esperienza separabile dal contesto in cui a preso origine e forma. Questa visione non è presente in tutte le culture umane, dal momento che la musica è per certi popoli un fare inseparabile dal quotidiano vivere. Inoltre chi sente il bisogno di una scrittura per lasciare ai posteri le proprie "tracce" sonore, indubbiamente pecca pure di una certa presunzione poiché crede che i suoi prodotti musicali siano degni di essere tramandati. Nella *trasmissione orale* questa presunzione non c'è poiché quello che si sta cantando o suonando,

pur essendo materiale memorizzabile e quindi “prendibile” da altri, è motivato dai bisogni tipici del contesto di vita e non dal bisogno di trasmissione il proprio saper fare musicale. Oggi, con le sofisticate possibilità di registrazione videosonora, la scrittura musicale perde valore per riaffidarsi ad un modo di trasmettere il musicale altamente sensoriale, appunto auditivo e visivo.

c) *La scrittura che fa la storia della musica*

Con l'uso della scrittura musicale, per esempio, la cultura occidentale europea o la più antica cultura cinese, si sono date nei secoli un vasto repertorio di musiche che ci permettono ora di ricomporre un percorso storico evolutivo dei prodotti musicali di questi popoli. Naturalmente si tratta della storia di quegli uomini che hanno fatto uso della scrittura musicale, non di tutti gli uomini musicali di quella cultura. Il mondo è pieno di culture musicali che non hanno fatto una storia sulla base di una scrittura musicale, e non per questo sono meno importanti di Bach, di Mozart o di Beethoven. Tutti noi dovremmo essere più coscienti che ancora oggi tanto del nostro saper cantare e suonare è basato sulle forme della *trasmissione orale* ed è ancora ricco di canti e di motivi musicali nati dalla somma dei tanti interventi personali di innumerevoli personaggi comuni e anonimi. Come dimostrazione di ciò che andiamo dicendo basterebbe ripensare ai tanti canti popolari che sappiamo e a come li abbiamo appresi.

La musica e la musicalità di un popolo che ha fatto ampio uso della scrittura musicale non possono essere identici a quelle di un popolo che ha cantato, suonato, ballato e ascoltato senza aver fatto uso di un tramite visivo così coinvolgente e, nello stesso momento, così alterante la “naturale” percezione auditiva. Per queste ragioni sarebbe giusto che tutti i progetti *sulla musica e con la musica* svolti a scuola o nel sociale (musica come educazione, animazione, prevenzione, integrazione, riabilitazione e terapia) si rendessero conto di quanto sia importante che l'uomo della scrittura musicale sia visto come un positivo contributo per quell'uomo auditivo che sempre e comunque è sensitivamente prioritario nella musica rispetto a quello visivo. La eccessiva esaltazione-esasperazione che le culture musicali ufficiali hanno fatto della scrittura con le note ha pure portato a sminuire il valore della creazione-improvvisazione musicale che tanti giovani musicisti sentivano e sentono ancora come reale bisogno-mezzo per dare forma alla propria personalità. L'adagio latino del periodo medievale *Verba volant scripta manent* (Le parole volano via, gli scritti rimangono) sembra aver inciso molto anche nel campo della scrittura musicale poiché se questo detto può essere interpretato come un positivo invito alla prudenza di chi scrive, dato che ciò rimane nel tempo, è anche interpretabile in

modo negativo e cioè: quello che si dice con la scrittura è più importante di quello che si dice a voce. Ecco che sulla base di quest'ultimo assunto la scuola e la scuola musicale si sono create il terreno per far sì che nel tempo si giungesse ad attribuire più valore all'uomo della lingua-musica scritta che a quello della lingua-musica orale. Ma forse tutto questo irrealistico gioco di valori gerarchici nasce anche dalla confusione che le culture colte hanno fatto nell'attribuzione di competenze ai soggetti *alfabetizzati* e a quelli *non alfabetizzati*. Hanno pensato che la competenza scritta fosse la base per l'acquisizione di una competenza parlata. Invece la competenza parlata ben prima della scrittura ha molto più bisogno di risolvere altri problemi: saper ascoltare, saper intervenire sul momento, organizzare una frase in base all'ascolto fatto, saper improvvisare mentalmente il discorso, non avere timore della relazione con gli altri, saper ascoltare e parlare controllando anche la gestualità e le espressioni proprie e degli altri, saper gestire i toni della propria voce, ecc. Ecco perché a tutti noi è capitato di conoscere scrittori famosi che non "sanno parlare" e gente senza scuola che ha la "parola attraente". In musica, questa logica, che ha messo in opposizione l'uomo alfabetizzato a quello non alfabetizzato, ha pure nel tempo portato alla formazione di una mentalità culturale razzista. Pensiamo, ad esempio, all'atteggiamento che nel corso dei secoli la nostra cultura musicale occidentale ha avuto nei confronti di tutte le espressioni musicali popolari ed estemporanee. In breve, c'è bisogno di rivedere il giusto valore che per gli uomini possono avere le esperienze musicali scritte e quelle orali. Se le prime danno la possibilità di atomizzare gli "ingredienti" sonori, di gestirli poi con più logica, meno emotività e più neutralità, le seconde sono più sensibili e sinestesiche, emotive, coinvolte, simultanee, di relazione. Ma oggi l'uomo dovrà anche confrontarsi con una terza cultura, quella informatica, dal momento che i software per la composizione-produzione di musica sono sempre più frequenti nei personal computer delle nuove generazioni, e ciò offrirà all'uomo di domani un'altra "visione" della musica e della musicalità. Ecco allora che, oggi, l'esperienza musicale permette di vedere promossi comportamenti in termini di *preistoria* (musicalità orale, estemporanea), di *storia moderna* (musicalità scritta, grafica) e di *storia contemporanea* (musicalità elettronica, sintetizzata). E l'essere musicale del terzo millennio potrà mantenere vive queste tre importanti dimensioni, senza doversi sentire "spaccato" fra oralità, scrittura e sinteticità elettronica, per permettere a tutte le sue possibili musicalità di svilupparsi e convivere all'interno della ricca e complessa totalità umana.

- **Musica e immagine per l'uomo multisensoriale:** parliamo di quel tipo di rapporti, fra musica e immagine, che specialmente le società ricche hanno sviluppato in questo ultimo secolo: le culture filmiche e televisive, oppure, per dirlo con un solo termine, le culture audiovisive. In questo specifico caso, il rapporto musica-immagine non è più così atomizzato come poteva essere quello fra suono-segno, ma coinvolge aspetti più globali che, nel gioco di *convergenza* e *divergenza* fra i due linguaggi, possono dar vita ad una ricca serie di coinvolgimenti umani psicologici, percettivi ed emotivi. Infatti i prodotti audiovisivi che le attuali società "elettroniche" realizzano, hanno la caratteristica di presentarsi agli uomini come fatti visivi e auditivi portatori di un alto tasso di *compressione* e *simultaneità*. Qualità queste che permettono ad un audiovisivo di "parlare" in modo molto *sintetico*, superando o sotto intendendo tempi, momenti, forme e fasi che, per esempio con l'uso del solo linguaggio scritto, bisognerebbe esplicitare o definire molto di più. E' soprattutto per queste qualità che l'uomo si ritrova fortemente coinvolto in termini di multisensorialità o di sinestesia. Ora, in questa ottica, cercheremo di presentare un buon numero di parametri che, da una attenta osservazione dei prodotti audiovisivi, si mettono in relazione nel rapporto fra il linguaggio dell'immagine e quello della musica:

a) *Globalità affettivo-emotiva*

Tanto la musica quanto l'immagine sono "portatrici" di stati emotivi (amore, paura, odio, tenerezza, serenità, ecc.). Questi stati emotivi si presentano alla nostra primaria percezione globale, come vere e proprie "scene" musicali (musica della passione, della serenità, della comicità, ecc.) o visive (scena d'amore, di odio, di terrore, ecc.). In un'ottica di *convergenza* fra i linguaggi, è logica molto conseguente far corrispondere una musica di felicità con una scena visiva dal clima emotivo identico o simile; ed è proprio per questo che gli spettatori di un film, nella visione di una scena simile, rimangono sicuri e comodamente seduti sulla poltrona dal momento che ciò che stanno vedendo e ascoltando è proprio ciò che si aspettano, proprio come nei film di "cassetta", di vedere e di ascoltare. Invece, in un'ottica di *divergenza*, è altrettanto logico combinare una musica di terrore con una scena carica di allegria; e sarà propria questa combinazione che metterà in crisi il *sistema di attese* degli spettatori al punto di fargli vivere quella condizione psicoaffettiva di instabilità che si ritrovano a vivere tanto nei film *suspense* di Alfred Hitchcock quanto in quelli *triller* di Dario Argento.

b) *Strutture narrativo-formali*

Sia un brano di musica e sia una scena tratta da un film mostrano alla nostra percezione una forma, una struttura narrativa, una evoluzione all'interno di uno spazio temporale auditivo o visivo. Questo spazio di suoni o di immagini può essere organizzato nelle forme più diverse (es. contiguità o discontinuità degli eventi, sviluppo degli elementi in crescendo o in diminuendo, amplificazioni o diminuzioni degli spazi o ambiti visivo-sonori, ecc.) e di conseguenza, ognuna di queste forme non solo veicolerà contenuti diversi ma coinvolgerà in modo altrettanto diverso lo spettatore. La classica *scena del bacio* che alle soglie degli anni 1950 iniziò a diffondersi nei film americani, è un campione molto rappresentativo di ciò che andiamo dicendo: graduale avvicinamento dei corpi sino al contatto, graduale crescita del senso emotivo delle parole (es. da *che bella serata a ti amo*), graduale aumento dello stato emotivo dei personaggi, ecc. e il tutto corrispondente alla graduale crescita dell'intensità musicale, delle strutture ritmico-melodiche più emotive colorate in modo altrettanto passionale dal tipico sound languido e mieloso degli strumenti ad arco. Ma per chi avesse voluto rendere divergente questa scena del bacio, sarebbe bastato "rompere" questa similarità strutturale sovrapponendo alle stesse immagini una musica subito certa, costante e decisa, eroica e senza alcuna evoluzione in crescendo, come ad esempio la marcia *Trionfale* tratta dall'*Aida* di Verdi; e quasi sicuramente molti spettatori sarebbero scoppiati dalle risate poiché in questa palese divergenza di percorsi fra immagine e musica può nascondersi molta comicità.

c) *Sincronizzazione ritmico-motoria*

L'immagine e la musica hanno in comune il movimento, l'andamento ritmico. Nell'immagine, i personaggi, gli animali e le cose, si spostano a determinate velocità e altrettanto determinate scansioni temporali; nella musica gli impulsi sonori fanno la stessa cosa. Ecco, mettendo in relazione questo comune parametro la cultura videomusicale acquisisce quel livello espressivo che possiamo appunto chiamare *sincronizzazione ritmico-motoria*. E' così che, sugli altri, vediamo privilegiato questo rapporto fra musica-immagine nelle *Comiche* del primo Novecento (Sennet, Ridolini, Chaplin, Keaton e altri), nei *Cartoni animati* e nel *Film sperimentale d'animazione* (McLaren, Bozzetto, Luzzati, Zac e altri).

Questo rapporto può indurre le persone a due principali interpretazioni: la prima è di tipo *caricaturale*, poiché il movimento visivo nel sovrapporsi di suono si rende iperenergetico, innaturale, irreali, quindi può facilmente assumere i valori del *comico*, del *ridicolo*, del *fantastico* che, a quanto sembra, attirano molto i bambini e forse anche i grandi (Walt Disney ha insegnato e insegna ancora); la seconda può assumere invece il senso della *evidenziatura*

valorizzante, poiché un gesto sottolineato dal suono si può notare e può quindi meglio di un altro movimento “muto” acquisire in quel contesto un grande significato (es. in *2001 Odissea nello Spazio* il regista Kubrick riesce a far capire, sincronizzando un possente accordo musicale tratto da *Così parlò Zarathustra* con un gesto del braccio di una scimmia che batte in terra un osso-mandibola, che quello è il momento in cui il primate comprende inizia ad avvicinarsi alla conoscenza: quel colpo di mandibola non sposta solo oggetti ma può diventare un’arma utilizzabile contro gli altri animali). Quest’ultima tipologia di sincronizzazione fra musica e immagine, non è poi così diversa da ciò che gli esseri umani fanno quando parlano in modo molto “accalorato” con gli altri: tendono inconsciamente a sincronizzare uno scatto-colpo del capo, del braccio, della mano o di un piede, proprio sull’accento tonico della parola che più gli interessa far “passare” in quel preciso momento.

In termini mentali e fisici, le esperienze di sincronizzazione che uomo realizza fra i vari linguaggi (sonoro, visivo, motorio, verbale) sembrano manifestare l’antico bisogno di omologia ritmica, che tutte le culture del mondo hanno sempre cercato di realizzare anche in sintonia e sincronia con gli eventi naturali. Vivere fatti diversi sulla base di uno stesso andamento ritmico è una delle tante tattiche di condivisione che porta gli uomini verso l’acquisizione di una maggiore sicurezza nello stare con altri esseri umani e con le cose di questo mondo.

d) Rumoristico-ambientale

Nel guardare un panorama, ci capita molto spesso di non notare che abbiamo cose anche da ascoltare: rumori, voci, fruscii, versi d’animali, ecc. Ogni immagine ha quindi una sua “rumorosità” che nel gioco dei rapporti con la musica può essere presa in considerazione. Basterebbe allora “sonorizzare” ciò che vediamo con ciò che sentiamo per realizzare questo “naturale” legame. Oppure, come si faceva tanto tempo fa, utilizzare la figura professionale dell’artigiano “rumorista” che con mezzi del tutto improvvisati “ricreava” i suoni e rumori dell’ambiente. E anche se con tecnologie molto più sofisticate, questo è quello che oggi si fa con un tecnico del suono al computer.

Il significato di questo rapporto è semplice: offrire alla visione a all’ascolto umano quello che percepirebbe se l’uomo si trovasse in un ambiente simile. In breve si tratta solo di ricreare ciò che si vede e si sente nel modo più “veritiero” possibile. E tutto questo è molto convergente, molto lineare sul piano logico e percettivo.

Ma ci sono almeno due casi che rendono molto più interessante questo rapporto ai quali spesso non facciamo tanto caso perché presi dalla visione della scena o dalle parole dei personaggi o dalla nostra

scarsa attenzione. Il primo è quello che ci permette di attribuire ai rumori un significato che va oltre alla loro normale entità auditiva: è il caso del rumore dei passi che nei *triller* sta subito per morte. Il secondo è ancora più innaturale, perché crea una scena irrealista vissuta ormai dagli spettatori come normale: è il caso di una coppia di amanti che si bacia al centro di una metropoli in pieno traffico e che, invece di farci ascoltare il più contestualizzato rumore delle auto, si ode una appassionata melodia orchestrale che ci riporta verso gli stati emotivi dei personaggi in maniera del tutto artificiosa. Oramai, tanto nei prodotti filmici quanto in quelli televisivi, sembra essere cosa più che normale mettere la musica al posto del rumore ambientale, anche perché questa tattica è molto più potente di una “normale” sonorizzazione ambientale: può più velocemente e con più decisione provocare e dirigere il coinvolgimento e lo stato emotivo degli spettatori. Al contrario, quella volta che una immagine filmica si ritrova sonorizzata con gli elementi sonori ambientali o naturali, è come se ci invitassero a rientrare nella realtà, coinvolgendo i nostri sensi in modo positivo (immersioni sonore naturali) o negativo (aggressioni dis-ecologiche).

e) Vettorialità

L'immagine può mettere in evidenza livelli spaziali in grado di descriverci veri e propri movimenti o direzioni: salite, discese, linee, curve, piroette, salti, ecc. che la musica può benissimo descrivere nei suoi movimenti ritmico-melodici.

Questa è la ragione che portano i tanti cartoni animati quando descrivono cadute o scivolate a terra con il suono dell'ottavino o del trombone a coulisse, che meglio di altri strumenti possono creare un effetto di caduta sonora caricaturale. E così allo stesso modo ragionano i movimenti rotatori delle astronavi e dei pianeti accompagnati dal rotatorio valzer *Sul bel Danubio blu* nella scena del viaggio verso Giove tratta dal citatissimo film di S. Kubrick *2001 Odissea nello spazio*. In questo senso sembra aver ragionato anche il noto brano di Rimskij-Korsakov *Il volo del calabrone* che ci propone, con il suo gioco melodico, un vero e proprio “filmato” sugli andamenti di velocità e di direzione di questo animale: ecco perché è molto facile trovare questo motivo o motivi simili in cartoni animati che vogliono descrivere il volo di questo o di altri insetti simili.

f) Energia

Il campo visivo può offrire momenti, immagini, situazioni che richiamano tanto il senso della forza, quanto quello della massa o consistenza energetica: tante persone che marciano con forza e decisione, una piuma che cade leggermente a terra, ecc. Allo stesso

modo la musica può essere in grado di mostrare la sua pesantezza o leggerezza, la sua forza o debolezza, ecc. nel ricco gioco dei *crescendo* o dei *diminuendo*, dei *pianissimo* o dei *fortissimo*. La relazione tra scene “forti” o “deboli” (per energia ed emotività) e musiche possenti o esili è comune in tutti i generi di film. Ma forse l'esempio più palese e piacevole fu quando nella televisione italiana, ai tempi di *Carosello*, si riuscì a rendere famoso un olio da cucina che si chiamava Sasso grazie alla leggerezza di immagini a rallenty e dell'altrettanto leggero *Mattino* tratto dal Peer Gynt di E. Grieg. Questo senso energetico che, come abbiamo visto, si tramuta anche in senso fisico corporeo del peso, lo ritroviamo unito ad altri parametri, sempre nella stessa scena del viaggio verso Giove nel film *2001 Odissea nello spazio*: il valzer (di Strauss), che accompagna questo volo astronautico, ha la qualità di dare al corpo dello spettatore la stessa sensazione fisica di leggerezza che prova quando balla, poiché questa danza, tende a sollevare il corpo facendo sfogare tutto il suo peso in forza centrifuga (chi balla il valzer non sente cadere il peso del corpo sulle gambe ma lo sente sfuggire verso l'esterno dalle braccia, dal busto, dal capo, grazie al veloce e costante moto rotatorio). Questa sensazione fisica di leggerezza del valzer ben si addice ai movimenti di un corpo che nello spazio si muove in assenza di gravità, senza cioè vivere la percezione del proprio peso, come appunto mostrano le immagini in questa scena del film.

Questo aspetto energetico, nelle culture audiovisive, si sta valorizzando sempre di più, anche perché è un altro grande mezzo per scuotere attenzione e provocare movimenti emotivi nello spettatore. Oggi, specialmente nei nuovi film animati della Disney (*Re Leone*, *Bianca e Bernie*, *Tarzan*, ecc.), la musica e l'immagine si giocano questo spazio energetico in modo molto discontinuo, cioè senza preparazione, come se appunto il “peso” audiovisivo (fortissimo o pianissimo) cadesse di colpo addosso sulla fisicità dei piccoli spettatori. Questo moto disatteso delle energie audiovisive, sembra funzionare nello spettatore, adulto o bambino che sia, come una corda elastica in grado di tirarlo o di allontanarlo in modo molto repentino verso o lontano gli eventi. E' anche con questo ricco e veloce gioco di “attacchi” e di “distacchi” energetici auditivi e visivi che si arricchisce sempre più la tattica del coinvolgimento e del trattamento emotivo nei confronti dello spettatore.

g) Storicità

Tanto la musica quanto l'immagine possono avere una collocazione storica. Tutti gli spettatori che nel 1968 videro per la prima volta *2001 Odissea nello spazio* percepirono un certo contrasto storico nel sentire un “vecchio” valzer di Strauss su delle immagini “futuristiche” per quel tempo. Ma se in questo film la scena poteva

risultare impegnata e autoriflessiva, in altri casi il contrasto storico fra questi due linguaggi è in grado di creare veri e propri momenti di ilarità, come ben sanno i registi comici come Mel Brooks. Questa divergenza storica soddisfatta, come abbiamo già visto, da altri parametri, non fu affatto percepita quando nel 1975 gli spettatori andarono a vedere, sempre del regista Kubrick, *Barry Lindon*, un film che proponeva musiche molto in sintonia con il clima storico dei primi anni del 1800. Un altro grande esempio di musica e immagine abbinata sul piano storico ci viene dal noto film *Il grande Gatsby* che ci propone musiche tipiche del proibizionismo americano del primo 1900. Quindi, mettere in accordo la storicità delle immagini con quella della musica è un comportamento di convergenza molto diffuso nei film, nei telefilm o negli sceneggiati a forte caratterizzazione storica. Tutto ciò non si riferisce solo a quei prodotti audiovisivi che ci propongono avvenimenti del passato, ma anche a quelli che hanno una forte contestualizzazione nel futuro, come ad esempio i tanti nuovi film di avventure fantascientifiche che sfruttano molto spesso basi musicali con sonorità elettronico-spaziali che la nostra mente colloca giustamente verso il futuro.

Unire ciò che si vede e ciò che si sente sulla base del parametro storico è come vestirsi alla moda: ci si sente in sintonia con il tempo storico che viviamo. E i tempi della musica (come quelli dell'immagine) sono di sicuro molti di più e molto più ampi di quelli della moda. Questo significa che lo spettatore audiovisivo può indossare "abiti mentali e fisici" di diverse "taglie" di vita.

h) Geograficità

La musica e l'immagine non solo possono avere in comune un tempo storico, ma anche un luogo geografico. Questo accordare immagini e suoni sulla base del parametro geografico è molto comune ritrovarlo nei documentari televisivi, in certi film *western* o *d'avventura*. Per esempio, nella fortunata e famosa serie dei film sull'agente segreto James Bond, personificato dall'attore Sean Connery, capitava spesso di comprendere, da un secondo all'altro, di essere stati "trasportati" da una nazione ad un'altra, grazie al solo contributo di un accenno musicale e visivo tipico dei luoghi lasciati o raggiunti. E con lo stesso principio la multinazionale della bevanda scura e non alcolica più famosa del mondo, propose anni fa una pubblicità televisiva dove l'ascolto del tema musicale pubblicitario arrangiato in tanti stili geografici unito alla visione di immagini e personaggi corrispondenti a tali luoghi, riuscì a trasmettere il messaggio: "la nostra bibita è bevuta in tutto il mondo".

Ecco che oltre ad "indossare taglie" di vita diverse, lo spettatore può anche indossare "abiti mentali e fisici" di diversi colori del vivere umano.

i) Contenuto

Un prodotto per immagini può avere l'intenzione di trasmettere contenuti piuttosto che storie e racconti. Prendiamo ad esempio il programma televisivo *Quark* che mostra subito la sua finalità di programma di *divulgazione scientifica*. Ora, con questa finalità consistente nel riuscire a diffondere al vasto pubblico un sapere scientifico, quale musica poteva mai scegliere come sigla per rendere questo senso della divulgazione da una parte e dell'impegnato dall'altra? Si trattava quindi di trovare un brano che potesse comprendere le caratteristiche di popolarità da una parte (cioè comprensibile, appropriabile, quindi orecchiabile) e di impegno dall'altra (cioè colto, non leggero, ragionato, non istintivo). Queste due direzioni di contenuto, se vogliamo, sono in opposizione poiché il concetto di divulgazione non va linearmente d'accordo con quello di scienza, dal momento che proprio questo ultimo ci rimanda ad un sapere che è tipicamente pratica limitata agli addetti, cioè a poche persone. A questo punto la scelta della sigla musicale non poteva che rivolgersi verso un brano come appunto è stato quello scelto: *Aria sulla quarta corda* di Bach. Infatti questo motivo presenta da una parte, un tema musicale abbastanza orecchiabile, cantabile, appropriabile (quindi divulgabile) e, dall'altra, un modo di condurre le varie parti musicali abbastanza impegnato, colto, logico e studiato (quindi scientifico).

Moltissimi film o programmi televisivi, seri o comici che siano, nella scelta di un tema conduttore o di una sigla musicale possono affidarsi alla ricerca di questi stessi contenuti o finalità espressi anche attraverso i suoni.

l) La musica in scena

Nella videomusic, assistiamo molto spesso a scene in cui la musica diventa protagonista principale: un canto, un assolo strumentale, una esecuzione orchestrale o di gruppo. Questo è ciò che capita molto spesso nei film musicali, basti pensare all'opera rock *Jesus Christ Superstar*, dove la musica è la prima protagonista tanto a livello auditivo quanto visivo. Ma dobbiamo anche pensare tutte le volte che in un film pur vedendo musicisti in scena, non sentiamo le loro esecuzioni perché la regia vuole che la nostra attenzione sia rivolta sui personaggi, su ciò che stanno dicendo o facendo, o addirittura solamente sulla sola visione globale dell'immagine.

Oltre a questi rapporti, il gioco di combinazione fra musica e immagine può trovare anche altri livelli più o meno profondi o interessanti, come ad esempio la scelta del silenzio sonoro per

concentrare tutte le attenzioni all'immagine, oppure il contrario, cioè fermare l'immagine e far "scorrere" la musica per dare l'idea che i personaggi si siano "bloccati" per pensare, o ancora combinare musica e immagine sulla base di un colore dominante dato dal timbro o il sound musicale e dal colore tipico dato alla scena. A volte, come capita spesso in produzioni televisive da realizzare in poco tempo, basta il titolo del programma per abbinarci una sigla musicale che ha lo stesso titolo o che, nel testo cantato, ha anche una sola parola di questo.

Tutta questa analisi ci dimostra che i linguaggi audiovisivi, tramite il rapporto di divergenza e convergenza fra i "legami" sino ad ora indicati, possono essere molto vari e ricchi, non solo per raggiungere diversi livelli di qualità estetica, ma anche per stimolare nelle forme più diverse il comportamento fisico, emotivo e intellettuale degli spettatori.

Infine, tenendo conto che l'attenzione visiva risulta essere più forte se alle immagini vengono associati dei suoni, si può comprendere come questo territorio possa essere molto stimolante se con queste relazioni ci si potesse "giocare" a livello didattico-educativo, o addirittura terapeutico. Potremmo attivare progetti finalizzati alla esternazione e alla crescita della personalità o identità dei nostri studenti o di certe persone con problemi di vario livello. Per esempio: *guardando una scena filmica, quale musica potrà scegliere una persona se invitata a: mettersi nei panni del personaggio principale o di un'altra figura secondaria, mettersi nei panni dello spettatore o di chi osserva quella scena dopo aver vissuto certe esperienze di vita positive o negative, far trovare una musica per permetterle di mandare avanti la scena secondo le sue aspettative, ecc.*

Tutto questo potrebbe essere un modo diverso per offrire, alle generazioni molto prossime, un altro modo di accedere ai linguaggi visivi coadiuvati da quelli musicali o viceversa, anche perché crediamo che sia giunto ormai il tempo che le nuove tecnologie audiovisive vengano utilizzate non solo più per la produzione artistico-professionale, ma anche per il bene mentale e fisico delle persone. Interagire con questi due linguaggi fortemente espressivi, può essere un altro e nuovo modo per permettere a tutte le persone di manifestare se stesse, le loro attese, i loro desideri, le loro mentalità, il loro spirito, le loro problematiche, di progettare fantasticamente i loro percorsi di vita in veste mediata o metaforica. Speriamo che i progetti educativi e terapeutici sulle persone possano avvalersi prima possibile di queste tecnologie a fin di bene.

HOMO SAPIENS

Non esiste cultura al mondo che non abbia composto attorno alla musica una vera e propria *banca dati*. Si tratta di un *sapere* o di una *sapienza* che trovano la loro manifestazione attraverso le due modalità comunicative più importanti che l'essere umano ha messo in atto in tutto il suo importante cammino storico: dalla più antica trasmissione orale alle più "moderne" scritture alfabetiche o ideogrammatiche, a mano o computerizzate che siano. Certe culture, come ad esempio quelle abitanti nelle tante isole dell'Indonesia, hanno preferito mantenersi all'interno di una trasmissione orale del sapere, perché non alfabetizzate o non bisognose di un uso diffuso della scrittura all'interno delle priorità attribuite al loro quotidiano vivere. Altre culture, come ad esempio la nostra, hanno esaltato, se non esasperato a volte, l'uso della scrittura come mezzo prioritario, o addirittura indispensabile per la trasmissione o la divulgazione del sapere in musica e sulla musica, anche se non va dimenticato che la gente comune, nel vivere di tutti i giorni, non può fare a meno di usare anche una parte di quel sapere che "sgorga" dalla fonte della comunicazione orale.

Quindi possiamo dire che il sapere musicale degli esseri umani vive sulla base di due principali modalità di conoscenza: una *acculturante* e l'altra *alfabetizzante*.

La prima nasce, si sviluppa, si rafforza e si diffonde in noi, di giorno in giorno, di evento in evento: basta solo vivere le quotidianità generali e musicali che ci circondano.

La seconda è disciplinata, è messa per iscritto nei libri, obbliga la conoscenza di scritture (alfabetiche e anche musicali) e quindi, inevitabilmente, si trasforma in materia di studio, che si può apprendere solo attraverso la partecipazione ad un insegnamento o ad una scuola, organizzandosi così in programmi e in scelte programmatiche che pur qualcuno, al posto di altri, anticipatamente dovrà fare. Possiamo allora subito dedurre che, se il sapere musicale umano di tipo alfabetizzante è più strutturato, gestibile e controllabile di quello appreso per acculturazione, rischia, al contrario, di rendersi più autoritario e mirato, più imposto che scelto, dal momento che non

sorge da urgenze e motivazioni umane primarie, ma da bisogni più colti, meno prioritari, più distaccati dal quotidiano bisogno di musica dell'uomo comune.

Questo indirizzo ci impone una domanda molto semplice da formulare ma non altrettanto facile da soddisfare: *come gli esseri umani costruiscono le loro conoscenze in e sulla musica?*

Noi proveremo a rispondere comprendendo, nascita ed evoluzione dell'*homo sapiens musicale*, all'interno di quattro dimensioni umane che, se da una parte potranno sembrare elementari, dall'altra invece risulteranno altrettanto profonde e utili al chiarimento del nostro tema:

a) *Saper fare*

Una delle prime urgenze che l'uomo deve risolvere durante il quotidiano vivere è il suo saper fare cose pratiche, realizzare fatti, oggetti e prodotti utili al mantenimento del suo primario essere in vita e al sui secondari modelli o stili di vita. Se la mente possiamo considerarla come una estensione delle mani, del corpo, degli oggetti che costruiamo e usiamo e così pure delle attività alle quali ci applichiamo in ogni momento della giornata, nel fare musica umano troviamo la “fucina” stessa del sapere musicale. E la conferma di quanto andiamo dicendo ce la offre J. Bruner nel suo libro *La cultura dell'educazione* (ed. Feltrinelli, Milano, 1997):

“Essere membri di una cultura comporta sostanzialmente il fare quello che richiedono ‘le cose’ intorno a noi – curare il giardino, pagare le bollette, riparare la grondaia. Spesso anzi siamo capaci di fare queste cose molto prima di essere in grado di spiegare concettualmente quello che stiamo facendo, o normativamente perché lo dobbiamo fare. Era questo che Sylvia Scribner cercava di spiegarmi quel giorno del 1983, solo che io non capivo il suo messaggio. Voglio dunque iniziare la mia analisi considerando come il lavoro o l'attività, o più in generale la prassi, costituiscono il prototipo della cultura.”

Nasce così, all'interno di questo grande territorio delle pratiche umane, quelli che saranno i compiti o i mestieri più o meno specializzati dei tanti uomini musicali del mondo, e che, sulla base di queste pratiche comporranno il loro sapere musicale.

Dallo *Sciamano* al *Concertista professionista*, il lavoro musicale impone tutta una serie di apprendimenti e di capacità che “segneranno” le tante e diverse culture musicali di appartenenza. E il saper fare delle culture musicali orali non è certo identico al saper fare delle culture musicali scritte. Ciò che un uomo deve apprendere e comprendere per realizzare musica secondo i criteri della

improvvisazione o della ripetizione più o meno variabile, non può dirsi certo simile a ciò che deve apprendere e comprendere qualora il suo realizzare musica fosse basato sulla lettura e sulla fedeltà storica di una produzione musicale che non ammette trasformazioni.

Ecco che in questo grande territorio delle pratiche musicali più diverse emerge quel tipo di *saper fare tecnico* che muta a in rapporto ai prodotti musicali e soprattutto alle intenzioni umane sulla musica. Facciamo un esempio mettendo a confronto due cantanti, uno lirico occidentale e uno pigmeo africano: il primo sa di fare musica a livello artistico professionale; il secondo non sa di fare musica e tanto meno sa che cosa sia il professionismo musicale, ma realizza il suo cantare all'interno di un vivere molto rituale, sociale e di puro piacere. Il primo deve conoscere obbligatoriamente la nostra scrittura musicale poiché ciò che canta non è il suo canto ma di un altro musicista compositore che forse nemmeno ha mai personalmente conosciuto; il secondo canta il suo canto, il canto del suo popolo, che può adattare o trasformare a seconda delle situazioni del suo quotidiano vivere da solo o in gruppo. Il primo canta secondo una tecnica vocale studiata e controllata anche sulla base di nozioni storiche, esecutivo-interpretative, fisiologiche, fonetiche, e la realizza durante lo studio o in concerto; il secondo canta perché l'ha sentito da altri, dai componenti della sua tribù, ha acquisito questa sua tecnica vocale senza essere in grado di descriverla sul piano teorico anche perché il suo cantare non è maturato all'interno di un percorso di studi ma sempre e durante il contesto sociale stesso, realizzando quindi il suo canto tutte le volte che il gruppo tribù o lui stesso ne sente il bisogno.

Da questa sintesi si può ben capire che ogni *saper fare* musica muta il concetto stesso di musica e di conoscenze generali sulla stessa. Questo aspetto pratico andrà a mutare le tre prossime dimensioni di ogni sapere umano in e sulla musica. Ma tutto questo discorso, lo dobbiamo anche applicare alle diverse pratiche musicali che all'interno della stessa cultura si realizzano: l'*homo sapiens* che è dentro un chitarrista praticante di musica rock non è lo stesso che c'è in quello che suona la chitarra classica, come anche l'*homo sapiens* che c'è in un cantante *tenores* sardo ha poche cose in comune con quello che c'è all'interno di un cantante popolare napoletano. Sulla base di questa considerazione ci si prospetta un panorama di *saperi* musicali che, quasi quasi, si rendono molto personalizzati perché costruiti attraverso percorsi di vita musicale diversi.

b) *Saper far fare*

Un popolo, un gruppo, un individuo, sulla base del suo tipico *saper fare* musica, organizza il suo *saper far fare* in musica.

Da una pratica acquisita si può subito evidenziare, e questo capita anche all'interno dei comportamenti musicali, quella dote pedagogica presente in molte razze animali e che, nell'uomo, è ancor più spiccata. I cuccioli della razza animale, come quelli della razza umana, non solo vanno protetti e puliti, ma anche educati, portati cioè alla acquisizione di autonomie: saper agire e reagire, soddisfare i bisogni primari e secondari, rendersi indipendenti dai genitori, ecc.

E fra queste conquiste d'autonomia, troviamo anche quelle musicali. Infatti l'evidente soddisfazione che leggiamo negli occhi dei genitori, non la notiamo solo quando questi osservano i loro figli mangiare o vestirsi da soli, ma anche quando li sentono intonare le prime melodie infantili. E non dobbiamo mai dimenticare che tutte queste importanti autonomie, i bambini del mondo, le acquisiscono per imitazione, perché appunto hanno potuto osservare, memorizzare e riprodurre l'importante esempio dei genitori o delle persone più grandi di loro. Questo è ciò che Desmond Morris scrive in merito alla grande incidenza dell'esempio imitato (op. già citata):

“Gran parte di quello che facciamo da adulti si basa sull'assorbimento imitativo che avviene durante l'infanzia. Spesso pensiamo di comportarci in un determinato modo perché questo comportamento si accorda con qualche codice di astratti e nobili principi morali, mentre in realtà non facciamo altro che obbedire ad una serie di impressioni puramente imitative, profondamente radicate e da lungo tempo dimenticate. La immutabile obbedienza a queste impressioni (insieme ai nostri impulsi istintivi accuratamente celati), rende molto difficile alla società cambiare le proprie usanze e le proprie 'credenze'.”

In questo comportamento fatto di esempi e di tentativi di imitazione per prove ed errori, possiamo individuare il primo e più importante modello educativo umano. Un modello fatto per trasmettere il nostro *saper fare* ai nostri figli, agli altri, a tutti quelli che vivono all'interno di una determinata cultura generale e musicale.

Come si può subito notare, questa forma di trasmissione del saper fare musicale, non fonda il suo modello da concetti scolastici, ma da specificità tratte dal nostro modo di essere soggetti che hanno radici animali. Come il gatto selvatico propone ai suoi cuccioli tutta una serie di versi vocali per far loro capire prima e imitare i vari segnali sonori utili alla istituzione del mantenimento di rapporti di vicinanza o di lontananza, di affetto o di aggressività, così l'essere umano propone alla sua prole tutto un campionario di vocalità cantata finalizzato alle manifestazioni affettive, giocose, ecc.

Sulla base di questo modello che nasce e si arricchisce nel caldo clima della relazione umana o animale, si sviluppa questa tattica di

trasmissione dell'apprendimento. Non dobbiamo quindi confondere questo modello formativo con quello tipico delle strutture dell'insegnamento scolastico. Apprendere sulla base di esempi, all'interno di una relazione umana, non può certo definirsi cosa simile alle forme codificate e colte tipiche degli insegnamenti disciplinari scolastici. Nel primo caso la motivazione di chi produce esempi è principalmente offerta *a fin di bene* e sulla base di un *affetto di sangue*, mentre nel secondo caso chi lo fa, può essere anche indotto da ragioni di interesse economico e/o di potere. Nel primo caso chi imita, apprende sulla base di una forte motivazione affettiva e strettamente connessa ciò che in quel preciso momento si sta realizzando, mentre nel secondo caso chi lo fa potrebbe farlo senza una grande attrazione emotiva e fuori da un reale contesto di vita quotidiana. Quindi se le ragioni per trasmettere un *saper fare* agli altri sembrano più naturali e umane nel primo caso, nel secondo bisogna assolutamente rifarsi a motivi culturali, che trovano nella realizzazione o nel miglioramento del proprio status sociale una delle più evidenti motivazioni.

Solo così, per noi, è possibile comprendere anche i vari gradi di *credibilità* e di *passione* presenti in questi modelli di apprendimento che, le tante culture musicali del mondo, attivano sotto forma di relazioni basate su "contatti" più o meno "affettivo-maternali" o "scolastico-professionali". Non è poi così da trascurare, come invece molto spesso ci capita di fare, il fatto che da bambini si siano realizzati "contatti" musicali con la madre, il padre o i fratelli, poiché, anche se il livello di questi apprendimenti fossero stati elementari, sarebbero comunque stati molto importanti per la stimolazione di "attaccamenti" verso il mondo dei suoni e, di conseguenza, anche alla nascita di uno spiccato desiderio che potrebbe portare un bambino a dedicare molto del suo tempo alla musica.

Felice e umana sarà la musica di quella società che saprà progettare il suo *saper far fare* all'interno di un percorso che nasce dagli esempi portati dalle persone che ci amano, e che poi si sviluppa in forme di educazione scolastica che non dimenticano mai la *matrice amorosa* di questo grande e importante linguaggio.

Gli uomini del prossimo futuro non potranno fare a meno di accorgersi che la vita ha radici fortemente emotive, e che il bene sociale è prima di tutto quel bene che nasce dal cuore, da quel senso del giusto che è ampiamente presente nei sentimenti. Quindi la nostra presenza in vita assume un maggiore significato quanto più sapremo dare qualità alle nostre emozioni, quanto più sapremo renderle positive, piacevoli, utili per noi e per gli altri. E per rendere positive le nostre emozioni, dovremmo imparare a coltivare con più attenzione ciò che amiamo: le persone, gli incontri, le cose, i luoghi,

ecc. In breve, dovremmo saper individuare e coltivare con molta più attenzione di oggi gli *oggetti del nostro amore*, e fra questi, di certo può trovare un ampio spazio la musica. Forse, questo riuscire a *prendere coscienza dei nostri amori*, è uno dei tanti importanti compiti che la vita ci ha riservato.

Sfortunata e povera di cuore sarà quella società che non saprà vedere nella musica un importante e vitale oggetto d'amore.

c) *Sapere*

Dal sapere pratico acquisito, e da come questo si trasmette agli altri, le culture musicali del mondo iniziano a “comporre” il loro sapere musicale in forma teorica, mentale, riflessiva, analitica. Naturalmente tutto ciò non potrà fare a meno di essere influenzato o mediato dai livelli socioculturali, scientifici ed economici, dalle condizioni ambientali e climatiche, dai diversi credo religiosi e dalla diversa presa di coscienza e conoscenza storica che i diversi popoli del mondo vivono nella loro quotidianità. Questo significa iniziare a maturare nella mente umana tutta una serie di conoscenze musicali più o meno scientifiche, più o meno colte o popolari, più o meno semplici o complesse, più o meno utili o futili. Così prende forma nella mente di un popolo musicale il suo tipico paradigma, cioè quel modello “teorico” profondo che tutti noi abbiamo acquisito sulla base di *credenze, mentalità, interpretazioni, valori, simboli, gerarchie, alfabeti e grammatiche, storie, filosofie, ecc.*

Ecco quindi come si può iniziare a comprendere anche la *relatività dei vari saperi* messi in circolo da ogni cultura musicale, dal momento che ogni paradigma espresso sulla musica si sviluppa dentro contesti e sulla base di condizioni umane del tutto originali o comunque diverse da un altro. Il sapere sulla musica che abbiamo “raccolto” nel vivere all'interno della nostra cultura non sfugge alle condotte che siamo portati a manifestare in merito al nostro sapere generale più ampio. Infatti i paradigmi che stanno alla base della nostra cultura generale o della nostra cultura musicale in particolare, si manifestano in noi sotto forma di *assunti e aspettative*. Nel caso specifico della trasmissione del sapere musicale ai più giovani, gli *assunti* potrebbero dirigere verso interventi pedagogici molto diversi se si partisse dall'idea che i bambini non “sanno” nulla di musica, oppure se gli si riconoscesse a priori delle competenze musicali acquisite nel primo vivere familiare e sociale. Ma gli *assunti* potrebbero pure avere una natura più generale: ritenere la musica una forma di conoscenza che deve passare obbligatoriamente attraverso un'esperienza scolastica o, al contrario, solo un comune linguaggio sociale integrato fortemente con tutti gli altri, o ancora affermare che la musica è *arte dei suoni* oppure *espressione di un popolo*, porterebbe certamente ad organizzare un *sapere, saper fare e saper*

far fare davvero diversi, se non addirittura opposti. E così, di conseguenza, si struttureranno pure le *aspettative* nei confronti della musica, per esempio chi ha sviluppato le sue esperienze musicali sulla base dell'*assunto* che attribuisce alla musica il valore di *arte dei suoni*, tutte le volte che ascolterà un brano musicale potrà accettarlo solo se sarà “portatore” di specifiche condotte melodiche, ritmiche, armoniche, timbriche, formali, esecutivo-interpretative e, di conseguenza, di specifici livelli estetici; invece, chi pensa alla musica come *specchio dei sentimenti*, è chiaro che si aspetterà dalle esperienze musicali una palese manifestazione di affetti, passioni, emozioni, stati d'animo più o meno forti o più o meno contenuti, magari trascurando completamente tutto ciò che un'altra persona, sulla base di altre aspettative, pretende e ricerca all'interno dei tanti eventi musicali.

Da questo tema si può facilmente dedurre che ogni cultura musicale umana (e quindi ogni *sapere, saper fare, saper far fare* e, come vedremo subito dopo, anche ogni *saper essere*) risulta essere comprensibile solo attraverso la diretta conoscenza del contesto sociale all'interno del quale l'individuo e/o il gruppo la realizzano. Se non si comprendono gli *assunti* e le *aspettative* musicali di un popolo non si può comprendere la sua musica, il suo stile di vita musicale. Per queste ragioni dovremmo pensare di risolvere i problemi che nel prossimo futuro potrebbero crearci tutti quei *saperi musicali razzisti* che si affidano ad *assunti* e *aspettative* poco riconoscenti del diritto all'esistenza di tutte altre espressioni musicali del mondo. La globalizzazione della cultura generale e della musica in particolare, forse si avvale di questi *assunti* e di queste *aspettative* dal momento che le multinazionali del disco non fanno altro che “meticciare” di rock e di tecniche elettroniche anche le forme musicali più “innocenti” del canto etnico, e i teatri più famosi del mondo continuano ancora a mettere in cartellone le opere vocali e strumentali tipiche della cultura musicale colta occidentale europea. Il razzismo raffinato della cultura è certo meno evidente perché non fa male subito, non procura subito danni fisici o privazioni di libertà, ma è proprio per questo che risulta essere il più meschino e di conseguenza anche il più difficile da debellare perché si nasconde fra le calde ali dorate della dea dell'arte. Oggi, tutti noi di cultura occidentale europea, siamo figli di un sapere che attribuisce a certe forme artistiche (musicali, pittoriche, letterarie, poetiche, ecc.) una evidente superiorità che non proviene da valori estetici universali, ma da paradigmi culturali che si sono imposti su altri espressi da culture artistiche umane che dovrebbero avere, invece, lo stesso identico diritto all'esistenza e alla loro manifestazione. Alessandro Alimenti nel suo scritto *Uomo, cultura, società informatizzata*, presente nel libro *La vicenda uomo tra coscienza e computer* (AA.VV., Cittadella

editrice, Assisi, 1985) interpreta così, a livello generale, questo aspetto razzistico della nostra cultura:

“Concezioni fondate su criteri che attribuiscono superiorità a gruppi umani nei confronti di altri gruppi umani, o superiorità a culture espresse da ‘uomini civili’, nei confronti di altre culture espresse da ‘uomini indotti e senza cultura’ mostrano gravi limiti e pericoli. Un corretto approccio all’uomo può consentire affermazioni del seguente tenore: gruppi umani in condizioni materiali di vita diverse, pur trovandosi nello stesso arco di tempo, esprimono un differente patrimonio culturale.”

Questa considerazione, che ben si può traslare all’interno delle relazioni che le varie culture del mondo hanno in musica, ci invita direttamente ad assumere una nuova ottica: ogni conoscenza, ogni sapere, ogni patrimonio culturale non può altro che essere inteso come un “credere” che trova giustificazioni solo all’interno di quel determinato e globale contesto umano. Pretendere che la storia musicale o artistica di un popolo sia più “vera” di quella di un altro è davvero una ipotesi che rischia di basarsi su una ormai poco sostenibile, tanto sul piano scientifico quanto umano, mentalità portatrice di antichi valori gerarchici. Come dice Jerome Bruner (op. già citata) faremmo tutti un’opera di alta democrazia se pensassimo alla nostra conoscenza come ad una “ *credenza giustificata*”. La *storia*, la *filosofia*, l’*estetica*, la *teoria*, la *tecnica* e la *tecnologia*, gli *stili* e le *opere* che la nostra cultura musicale ha prodotto acquisirebbero il loro giusto senso se comprese all’interno del contesto sociale, politico e culturale in cui si sono sviluppate e, nel momento in cui si confrontassero con altre culture musicali, si relazionerebbero non più come le uniche esperienze artistiche “vere”, ma come esperienze artistiche credibili e giustificabili come, a questo punto, tutte le altre.

d) Saper essere

Tutti i diversi modelli del *sapere*, *saper fare* e *saper far fare* in musica e sulla musica portano alla formazione di un uomo che manifesta innanzi tutto se stesso, cioè il suo *saper essere* in musica. Noi, per individuare e valutare il *saper essere* in musica delle persone appartenenti a una determinata cultura possiamo farlo avvalendoci di un assunto, da una massima latina che dice così: << *Scientia descendit in more* >>, “la conoscenza si esprime nelle consuetudini, nei fatti, nei prodotti stessi che una cultura realizza”. Questo assunto noi potremmo comodamente adattarlo in musica come segue: “*Il saper essere in musica degli uomini è espresso nei loro prodotti musicali*”.

Sulla base di questa “nuova” affermazione possiamo vedere la musica in un’altra ottica, non più interessata ad individuare e ad analizzare i vari elementi della struttura musicale, ma primariamente portata a scoprire il tipo di mentalità umana “nascosta” fra questi elementi, fra i suoni di un qualsiasi prodotto musicale espresso all’interno di una determinata cultura. Ecco allora, come dalla musica degli uomini, si possa intravedere il loro *saper essere* in musica che, con molta probabilità, tanti importanti legami ha con il loro più generale e complesso *saper essere* in vita, con gli altri, con le cose, nel mondo:

Saper essere musicalmente attenti all’essenzialità dei bisogni umani: la musica, per esempio nella nostra cultura, ha da molto superato il livello di essenzialità relativo al bisogno stesso di musica che hanno le persone. I tempi e gli spazi di vita dell’uomo occidentale sono così troppo carichi di musica che, la musica stessa, sta perdendo la sua vera essenza: essere cioè quell’oggetto d’amore, di passione, di stupore, di meraviglia, in grado di trans-formare l’uomo, rivestirlo di magia, di fantasia, di altre dimensioni del vivere e chissà quante altre cose. E’ logico quindi ipotizzare che la troppa presenza di musica nella nostra quotidianità possa, a lungo andare, portare l’uomo a valutare la musica stessa come una semplice cosa comune, un oggetto nei confronti del quale non ci si sente più attratti, non ci si sente più di dedicargli quella speciale attenzione, non lo sentiamo più oggetto del nostro desiderio perché, appunto, troppo presente, troppo superfluo, non più ritenuto esperienza essenziale per la manifestazione e la realizzazione dei nostri umani bisogni. Sembra mancare quindi, nel *saper essere* in musica dell’uomo occidentale, quel moderato stile di vita che permette di attribuire ad ogni linguaggio comunicativo, espressivo ed estetico una valenza positiva sul piano umano. Una valenza che, si viene a perdere o diventa addirittura negativa, nel momento in cui un linguaggio come quello musicale non viene giustamente dosato all’interno delle tante pratiche del nostro vivere quotidiano. Al contrario, in altre culture più “povere” e più “primitive”, la musica è presente con più coerenza e motivazione, perché appunto ritenuta un “bene” o un “capitale” da usare principalmente nei momenti in cui i singoli o il gruppo ne sentono davvero un reale bisogno. La nostra cultura occidentale, nel “farsi” di musica di ogni genere in ogni luogo e in ogni momento, solo apparentemente appare come una società molto desiderosa di musica. In realtà, purtroppo, è forse solo una società che ha paura del silenzio, della morte e, pur di continuare a vivere occultando questo suo grosso problema, vuol apparire costantemente in azione, vuol sentirsi viva e in moto. Per questo continua ininterrottamente a “farsi” di musica nelle strade, nei supermercati, nei campi sportivi, nei pub, nei pullman, dentro le auto, dentro le mura delle case,

insomma da tutte le parti, come il povero tossicomane che nel tentare illuso di darsi una diversa azione di vita continua a “farsi” di droga cadendo sempre più nel baratro dei suoi problemi.

Manifestare una mentalità musicale economica ed ecologica: vivere socializzandosi con il saper essere di una certa cultura, può voler dire aver o no assunto una coscienza generale in merito al rispetto dei più elementari principi economici ed ecologici. Questi principi possono ricadere anche all'interno della manifestazione del nostro saper essere in musica. Ecco, come esempio indicativo, una comparazione fra due modi di fare e quindi di essere in musica sulla base di valori economici ed ecologici molto diversi: i bambini che nella nostra cultura volessero giocare con la musica, si possono trovare subito fra le mani giocattoli e strumenti elettronici di ogni tipo, se non addirittura un computer con software musicali; invece i bambini della tribù pigmea Baka (Camerun sudorientale) quando si bagnano nel fiume trovano un loro modo di giocare con la musica mettendo le mani a coppa, battendole sull'acqua ed immergendole a diverse profondità per creare altrettanto diverse ritmicità e sonorità con questo naturale strumento chiamato *Tamburo d'acqua*. Con questi due casi, siamo di fronte a due differenti mentalità musicali: la prima molto più costosa e poco rispettosa dell'ambiente (gli strumenti elettronici costano, possono fare molto rumore, il loro materiale è quasi sempre di plastica e metallo, quindi potrebbe anche creare rischi di inquinamento ambientale, senza considerare che la loro utilizzazione offre ai bambini scarse possibilità per un loro sviluppo tonomuscolare e fisico-articolatorio), la seconda non costa nulla e non è in alcun caso rischiosa per l'ambiente, inoltre risulta pure essere molto utile per lo sviluppo della muscolarità delle braccia dei bambini e del loro coordinamento ritmico-motorio.

Manifestare una mentalità musicale con valore relazionale: certe pratiche musicali possono indurre verso la formazione di un personalità poco socializzante, poco portata alla creazione di giusti, sani e positivi rapporti con gli altri. Per esempio, un giovane studente di musica, che sta ricevendo una formazione musicale colta, sulla base di una mentalità artistica da solista, quindi tanto specializzante e altrettanto mirata alla produzione di uno specifico e limitato repertorio musicale, rischia di separarsi dal mondo, dal reale, dalla relazione umana e musicale, perché in quel suo studiare da solo, in quel suo personalizzato modo di affrontare i problemi, in quel suo modo di vivere all'interno di quella sola musica, ci sono gli stimoli per la costruzione di una mentalità isolata, chiusa, limitata, monodirezionale, quasi megalomane, perché poco abituata e quindi poco portata a risolvere i problemi espressivi, interpretativi, tecnici, storici, culturali ed estetici con gli altri. In questo caso i genitori, gli insegnanti e l'istituzione scolastica musicale stessa, dovrebbero

assumersi una maggiore responsabilità e stare molto più attenti nel creare percorsi di studio in grado di offrire sì alte e valide specializzazioni musicali ma anche esperienze musicali trasversali utili al completamento di un modo di essere in musica più umano e meno rischioso. Non dimentichiamo che simili personalità artistico-musicali, inserite in un eventuale contesto educativo o formativo potrebbero, nella maniera più incosciente, dare un'idea falsa della reale e umana relazione che ogni individuo dovrebbe avere con la musica e con le altre persone musicali o non. Questo rischio lo chiarisce molto bene Gino Stefani nel suo libro *Musica con coscienza* (ed. Paoline):

“Infine, il cosiddetto (o sedicente) <<esperto>> di musica, il musicista o musicologo. Nella nostra prospettiva, egli è un tipo di uomo musicale fra gli altri, che realizza certi progetti con certe attività e in certe modalità operative. Egli non ha alcun titolo per aspirare a incarnare l'homo musicus ideale, la realizzazione ottimale della musicalità. E non sono proponibili come modello generale né le sue motivazioni, né le sue attività, né i suoi tipi di tecnica; ove ciò avvenga, come purtroppo spesso è il caso, si hanno quasi sempre effetti perversi: distorsioni, repressioni, atrofie di musicalità.”

Invece altre pratiche musicali, proprio perché nate nella relazione di gruppo, nel costante confronto, con il primario intento di costruire assieme musica, offrono la possibilità di formare personalità musicali con un maggiore tasso di disponibilità alla relazione in musica e sulla musica, quindi sembrano contenere al loro interno quella maggiore potenzialità utile a far sì che la persona, in quel modo di costruire musica, possa trovare più spazi per costruire se stessa interagendo con gli altri, mettendo in gioco e in costante mutazione la sua personale mentalità umana, relazionale e musicale.

Le culture musicali colte e popolari che, come la nostra, hanno promosso ed esaltato nei secoli le singole personalità musicali come i grandi violinisti, i grandi tenori, i grandi compositori, si dovranno sempre più assumere la responsabilità di aver strappato dalla mente, dalle mani e dalla bocca del proprio popolo quella giusta e umana convinzione che la musica, quanto si canta o si suona, è prioritariamente forza relazionante, quindi prima di essere “figlia innaturale” di una sola grande persona, è sempre meglio che sia “figlia naturale” della relazione di più persone, magari piccole e imperfette ma grandi umanamente.

Questo problema espresso in forma più o meno condivisibile, sembra comunque averlo percepito anche Milan Kundera, quando fa dire al protagonista del suo famoso romanzo *L'immortalità* (ed.

Adelphi) le seguenti affermazioni tratte da un discorso all'interno del quale si parlava di Mahler:

“«Non nego alle sinfonie la loro perfezione» continuò Paul. «Nego soltanto l'importanza di quella perfezione. Queste arcisublimi sinfonie non sono che le cattedrali dell'inutile. Sono inaccessibili all'uomo. Sono inumane. Abbiamo ingigantito il loro significato. Ci hanno fatto sentire inferiori di fronte ad esse. L'Europa ha ridotto l'Europa a cinquanta opere geniali che non ha mai capito. Immaginate questa diseguaglianza provocatoria: milioni di europei che non significano nulla, contro cinquanta nomi che rappresentano tutto! La diseguaglianza di classe è il male minore, rispetto a questa ingiuriosa diseguaglianza metafisica, che trasforma gli uni in granelli di sabbia e proietta sugli altri il senso dell'essere!».”

HOMO HUMANUS

Da quello che siamo riusciti a dire sino a questo punto, è possibile evidenziare in modo chiaro che l'essere umano in musica, ovvero l'*homo musicus*, si può presentare in noi sotto tante e diverse forme. Riassumiamole brevemente:

Homo loquens: l'uomo della voce parlata, nelle sue varie dimensioni fonetiche, ritmiche, intonative ed energetiche. L'uomo del dialogo, della comunicazione, della relazione, dell'oralità. In questa dimensione della parola si trovano molte forme embrionali della musica. Ecc.

Homo movens: l'uomo del corpo, della muscolarità e delle memorie muscolari, del movimento e delle direzioni, dei gesti comunicativi ed espressivi, del senso di gravità e di leggerezza, della teatralità e della messa in scena, del ballo e della danza, della sensualità e dell'erotismo. Ecc.

Homo cantans: l'uomo della voce esaltata, cantata e incantata. L'uomo melodico che canta per realizzare una innumerevole serie di desideri, bisogni, emozioni, ecc. L'uomo che fa "volare" la voce usando il suo corpo come strumento. Ecc.

Homo audiens: l'uomo e il suo grande "bagaglio" musicale nella memoria. L'uomo che dedica attenzione a chi è altro da sé. L'uomo che usa l'ascolto come il più naturale metodo per "prendere" e controllare la realtà circostante. L'uomo che si tramanda auditivamente la cultura musicale che vive. L'uomo che può realizzare tanti progetti di ascolto, in rapporto ai contesti e ai bisogni primari e secondari. Ecc.

Homo sonans: l'uomo costruttore, manipolatore, praticante di bricolage, che scopre e si diverte a sperimentare cause ed effetti. L'uomo che riapplica i suoi primari gesti per produrre suoni e musiche. L'uomo in grado di attivarsi nella realizzazione di coordinamenti psicomotori raffinati. L'uomo tecnologico in grado di superare le sue stesse capacità musicali. Ecc.

Homo videns: L'uomo "degli occhi", descrittivo, immaginativo, fantastico. L'uomo della scrittura musicale, della memoria visiva, del

senso storico. L'uomo musicale nella dimensione audiovisuale. L'uomo che gioca con i rapporti di convergenza e divergenza fra il linguaggio musicale e quello dell'immagine. Ecc.

Homo sapiens: l'uomo che attribuisce alla musica sensi, significati, valori, credenze più o meno giustificate, assunti, aspettative, ecc. L'uomo che attorno e sulla musica organizza teorie, filosofie, storie, ecc. L'uomo che compone e dispone del sapere sulla musica tipico della sua cultura e delle sue personali esperienze musicali. Ecc.

Tutte queste dimensioni dell'essere in musica umano confermano nella loro globalità una cosa molto importante: l'*homo musicus* è tanto più "a misura umana" quanto più è in grado di manifestarsi in tutte le sue dimensioni, poiché è della dimensione umana realizzare biologicamente, fisicamente e psichicamente, questa dote multisensoriale, sinestesica, poliedrica. È proprio sulla base di questa ottica che possiamo definire la musica come un **territorio per la manifestazione e la realizzazione dei bisogni dell'uomo**. E siccome i bisogni dell'uomo sono tanti e molto diversi, non si può pretendere che una sola pratica musicale possa permettere tanto di manifestarli quanto di soddisfarli tutti. Ecco allora delinearsi la vera dimensione umana della musica, consistente appunto nel dare all'uomo la possibilità di essere musicale in varie forme e dimensioni, senza per questo specializzarsi in una sola pratica o teoria poiché, umanamente parlando, ci sarebbe appunto il rischio di non offrire alle diverse sfaccettature della complessa identità umana di soddisfarsi completamente. Ma oltre a questo aspetto l'*homo musicus* è tale perché nel suo quotidiano vivere cambiano i contesti, le situazioni, ha quindi sempre un grande bisogno di sfruttare al meglio ogni opportunità. E solo nella sua dimensione musicale poliedrica che nei tanti momenti del suo vivere metterà in atto il suo *homo* audiens, parlans, movens, cantans, sonans, videns, *sapiens* o alcune dimensioni musicali frutto di combinazioni di due o più di questi *homo*. Per capire, facciamo un esempio banale e molto comune come può essere quello di una scolaresca in gita:

“Dei giovani all'interno di un pullman che iniziano a sentire la noia del viaggio. Ecco, sta prendendo forma il bisogno di reagire, di inventare qualche attività diversa, che faccia pensare ad altro, che permetta di passare il tempo in allegria, che elimini lo stress psicofisico del viaggiare scaricando energie in varie maniere. Questo è il momento per creare un'occasione, per far sì che dei giovani possano risolvere il bisogno di reagire alla condizione di noia e di torpore fisico. Che fare? Ecco che un giovane più intraprendente inizia ad accennare una canzone di quelle che tutti

sanno. È a questo punto che un coretto di altri giovani decide di dare più forza a quel motivo. L'occasione ha preso forma: i giovani canteranno fino allo sfinimento, si sfogheranno, perderanno la cognizione del tempo e, così, scenderanno dal pullman per salire le scale di qualche grande museo prontissimi a dribblare, con una rigenerata carica, fra statue, trittici, codici, affreschi, bibite e panini.”

A questo punto potremmo porci le seguenti domande:

Cosa sarebbe accaduto se in quel pullman invece di quei giovani non specializzati musicalmente ci fosse stato un coro di professionisti? Sarebbe o no uscito fuori il canto come mezzo per scaricare lo stress da viaggio? Se sì con quale spirito liberatorio? Per quanto tempo? Con quale piacere? Con quale spontaneità? E quindi con quale risultato finale?

È chiaro a tutti che non c'è proprio alcun bisogno di rispondere a queste domande per capire che una specializzazione cantata, sul piano prettamente umano, non offre un percorso migliore per risolvere i problemi del quotidiano vivere, anzi, a volte, potrebbe pure complicarli.

Questa nostra tesi, in breve, sostiene che la musica umana non sente il bisogno di specializzarsi, perché è proprio sulla base di questa non specializzazione che gli uomini possono rendersi molto più attenti, più efficaci e più spontanei nel risolvere, con le loro varie musicalità, le diverse urgenze momentanee, le diverse opportunità, le tante occasioni che la vita propone loro. Non è poi molto casuale che anche in zoologia, per esempio, nel reperimento del cibo ci siano mammiferi che hanno specializzato questa ricerca e altri no, come ci spiega Desmond Morris nel suo più volte citato libro *La scimmia nuda* :

“Fino a che il mangiatore di formiche ha le sue formiche e l'orso koala le sue foglie gommose, entrambi sono soddisfatti e la loro vita è facile. Invece i non specializzati, gli opportunisti del mondo animale, non possono mai permettersi di rilassarsi. Essi non sono mai sicuri da dove proverrà il prossimo pasto, per devono conoscere ogni angolo e ogni buco, esaminare tutte le possibilità e stare sempre in guardia, in modo da cogliere l'occasione propizia. Essi sono costretti ad esplorare di continuo, a indagare e a indagare di nuovo e devono possedere una forte dose di curiosità.(...) Considerando il problema da questo punto di vista, sembra piuttosto sciocco non specializzarsi. Perché dovrebbero esistere dei mammiferi opportunisti? La risposta sta nel fatto che nel modo di vivere degli specializzati è una grave difficoltà. Tutto va bene finché funziona lo speciale meccanismo di sopravvivenza, ma se

l'ambiente subisce una trasformazione importante, lo specializzato si trova in difficoltà.(...) Per l'opportunisto il cammino è sempre difficile, ma questa creatura è in grado di adattarsi rapidamente a qualunque trasformazione dell'ambiente. Togliete ad una mangusta i topi e questa si rivolgerà alle uova ed alle lumache, Togliete ad una scimmia la frutta e le noci e questa si rivolgerà alle radici ed ai germogli.

Tra tutti i non specializzati, forse le scimmie e gli scimmioni sono i più opportunisti. Come categoria essi sono specializzati nel non specializzarsi.

Tra gli scimmioni e le scimmie lo scimmione nudo è il più opportunisto di tutti.”

Volevamo proprio arrivare a quest'ultima affermazione di Desmond Morris: fra tutti i mammiferi, lo scimmione nudo, cioè l'uomo, è il più opportunisto di tutti. Quindi, per questa sua specificità, l'essere umano nella sua primaria qualità di mammifero animale sembra avere la dote di specializzarsi a non specializzarsi, proprio per mantenersi in grado di superare tutte le occasioni, tutti i mutamenti, tutti i cambiamenti. In realtà non possiamo fare a meno di notare una certa contraddizione in quelle società che impongono agli individui alte specializzazioni professionali quando poi le grandi e veloci trasformazioni economiche, industriali, culturali e artistiche, invece, richiederebbero soggetti in grado di mutare velocemente il loro sapere e saper fare. Oggi, la stessa crisi del mondo professionale musicale è più che mai lo specchio di tutta la crisi che sta attraversando l'intera realtà lavorativa umana: chi sino a ieri si era specializzato in una sola pratica o genere musicale, oggi, trova molte più difficoltà di chi ha sempre praticato più territori musicali. E questa considerazione ci aiuta a capire meglio come i molti lavoratori extracomunitari, quando cercano una attività nei nostri paesi, dimostrano di essere più predisposti a svolgere un maggior numero di attività rispetto a quelle che sarebbero disposti a svolgere i nostri giovani disoccupati. Se si può parlare di colpa, quella va anche ricercata nel mondo della scuola occidentale (generale e musicale) che sembra, sempre più inopportuno, creare nelle giovani generazioni aspettative di lavoro sulla base di una mentalità specializzata che non è in grado di adattarsi a tutte le mutazioni inevitabili delle nostre società e culture.

La caratteristica della non specializzazione della musica, nella sua dimensione più umana sembra, in questa lettura generale dei grandi problemi presenti nel mondo, trovare un'ottima conferma. Ma per chi cercasse altre conferme, basterà andare a veder come tutte le culture “popolari” ancora praticanti musica nel mondo (es. Africa, Asia, Irlanda, Sud America, ecc.) vivono con più armonia e libertà la

dimensione psicofisica della loro non specializzata ricchezza musicale, rispetto al pesante fardello psicologico e alle schizofreniche lotte fra mente e corpo tipiche delle pratiche musicali specialistiche delle nostre opulenti società.

Le famiglie, le scuole, le grandi istituzioni musicali, recuperando questa dimensione musicale più umana, più ampia e meno specializzata, potrebbero di sicuro contribuire a migliorare i vissuti generale e musicali di tutti. Un bambino che a casa e a scuola potesse praticare l'ampio gioco musicale proposto dall'*homo musicus* che è presente in tutti noi, non solo ci guadagnerebbe in termini di gioco e di fantasia, ma pure in termini umani, cioè svilupperebbe spontaneamente la disponibilità ad accettare le molte mentalità e le tante occasioni musicali che gli uomini di tutto il mondo potrebbero manifestare. E questo accettare gli altri sul piano di una apertura musicale vissuta, è molto vicino al comportamento mentale di chi è disposto ad accogliere gli altri nella loro interezza e diversità. Allo stesso modo un giovane musicista, proveniente da una educazione musicale più ampia, potrebbe non subire quelle tante "castrazioni" mentali provenienti di sicuro da tutti quei precoci insegnamenti musicali specializzanti in una sola direzione, e quindi in una sola logica, utili appunto a risolvere un solo problema della variegata esistenza che, oggi più che mai, la vita ci impone di vivere.

È chiaro a questo punto che il nostro saper essere in musica è strettamente connesso al saper essere in vita espresso dalla nostra società di appartenenza, anche se dei margini di relativa autonomia possono sempre e comunque variare localmente, di famiglia in famiglia, da luogo a luogo, da scuola a scuola, da tradizione a tradizione.

Quindi, oltre a conoscere dentro quale sapere in musica si "muove" la nostra cultura, e quanto questa possa "segnare" le persone, è bene anche rendersi conto all'interno di quale personalizzato sapere in musica possono "giocare" i singoli soggetti, siano essi i nostri figli, i nostri alunni, i nostri amici e, perché no, noi stessi. Per esempio, per iniziare a prendere coscienza della nostra mentalità musicale, del nostro essere umano in musica, potremmo farlo cercando di dare risposta alle seguenti domande:

- *Che cosa è la musica per me, e perché?*
- *Che cosa mi aspetto dalla musica e dalle relazioni umane che con la musica si possono instaurare?*
- *Da quale "fonte" del sapere sociale comune in musica provengo e quanto ci credo?*
- *Quanto il mio sapere essere in musica è diverso da questa "fonte" comune e perché?*

- Quali esperienze musicali hanno inciso negativamente o positivamente su di me, e perché?
- Quali persone hanno inciso musicalmente su di me in modo positivo o negativo, e perché?
- Sino a che punto questo mio attuale sapere essere in musica incide davvero sulle mie quotidiane esperienze di vita musicale?
- C'è coerenza fra il mio praticare musica e il mio sapere essere in musica?
- Se dovessi scrivere la mia biografia, quanti fatti musicali avrei da narrare?
- Quante e quali musiche hanno fatto da “colonna sonora” della mia vita?

Soffermarsi per rispondere a queste domande può essere molto importante per tutti, perché si tratta di ripensare, rivedere, rileggere la nostra esperienza in musica come un importante tassello della nostra globale identità. In questa pratica del “dire di noi” si possono intravedere tutta una serie di azioni molto utili ad una cosciente auto maturazione delle persone. Infatti, in questo rintracciare i propri momenti vitali e musicali, si attivano atti di *ri-pensamento*, *ri-scontro*, *re-visione*, *ri-forma*, *ri-mozione*, *ri-calco*, *ri-fiuto*, *ri-sentimento*, *ri-facimento*, *ri-apprendimento*, *ri-strutturazione*, ecc.

Questa presa di coscienza della qualità e della quantità delle nostre musicalità, non dobbiamo acquisirla solo come atto di maturazione della nostra personalità globale e musicale. No, il fine non è connesso al raggiungimento di un *saper essere* in musica utile alle nostre personali attività musicali quotidiane! Questo prendere coscienza della ricchezza delle nostre variegate dimensioni musicali è prima di tutto utile a scopi prettamente umani. In altre parole, con queste diversità musicali l'uomo può acquisire un maggiore potenziale per far sì che la musica possa diventare più umana, quindi più benefica e che, di conseguenza, l'*homo musicus* possa trasformarsi naturalmente in *homo humanus*. Solo in questa direzione si può pensare di realizzare al meglio quell'*istinto epistemologico e pedagogico* tipico di ogni essere umano. In altre parole, la predisposizione alla conoscenza, alla cultura, alla relazione, agli stimoli del mondo circostante che tutti possiamo osservare nel globale comportamento dei bambini già in tenera età, è altrettanto corrispondente alla predisposizione che gli adulti mostrano nel piacere di spiegare, di portare esempi, di correggere errori, di risolvere problemi, di prendersi il carico e la cura dei propri figli, dei piccoli in genere, dei più deboli, ecc. Quindi, questo istinto *a ricevere* e *a dare* degli esseri umani, troverà tanto più spazio per realizzarsi quanto più le dimensioni del *saper essere* umano resteranno aperte a livello generale e musicale. In questa “*fame*” di

ricevere e dare, tipica degli esseri umani, la musica è certo un buon “*pasto*”. E, come tutti ben sappiamo, quanto più la “fame” degli uomini viene soddisfatta con variegati “cibi”, tanto più il “pasto” umano ha la possibilità di rendersi piacevole e salutare. Così la musica si renderà umanamente piacevole e salutare se appunto potrà essere vissuta e praticata in tutte quelle dimensioni indicate dal nostro *homo musicus*.

Ed è proprio sulla base di questa ottica aperta e non specializzata che la ricchezza di tutti i percorsi dell'*homo musicus* può essere da noi interpretata come **un ricco e utile territorio per “aprire” relazioni ed “accedere” alle varie dimensioni delle altrettanto ricche e diverse personalità umane.**

Questa affermazione fa ben comprendere quanto una limitata operatività musicale possa essere conseguenza di chiusura relazionale e povertà progettuale nei confronti dei soggetti che tutti noi come genitori, amici, educatori, animatori, insegnanti, terapeuti potremmo incontrare durante il nostro cammino di vita relazionale e/o professionale. E' così che l'*homo musicus*, in tutta la sua completezza, può attivarsi come *homo humanus*, relazionale, positivo e benefico, insomma su misura degli altri esseri umani.

Questo essere in musica secondo criteri umani, dovrebbe permettere ad ogni persona di arricchirsi di tutte quelle energie vitali empatiche in grado di far percepire agli altri la con-divisione delle tante dimensioni dell'essere umano in musica e in vita.

Infatti la poliedrica ricchezza dell'*homo musicus* risulterà molto più utile di un solo indirizzo musicale altamente specializzato, specialmente in quei vari ambiti sociali e scolastici interessati alla promozione della musica come mezzo utile alla strutturazione di progetti positivi finalizzati al raggiungimento di un benessere, mentale, fisico, relazionale e culturale creativo. E per far sì che tutti questi progetti possano andare a buon fine, devono basarsi su una ricca e profonda *analisi della situazione musicale umana*, o se vogliamo usare un termine medico, ad una *anamnesi musicale* dei soggetti che, nei diversi contesti (scuole, centri di assistenza per giovani o anziani, ospedali, ecc.), le varie figure professionali potranno incontrare durante il loro lavoro. Una *analisi* o *anamnesi* che, appunto, non potrà far altro che affidarsi a questa ricchezza musicale di carattere antropologico fisico e culturale per individuare nei soggetti e nel gruppo i vari livelli di musicalità che l'*homo musicus*, nelle sue pratiche di *audiens, loquens, movens, cantans, sonans, videns e sapiens*, ci indica.

Solo così, si può pensare ad una reale e approfondita analisi della identità sonora e musicale delle persone. Una analisi musicale che potrà essere letta assieme a tutte le altre analisi specifiche e caratteristiche delle persone, con la consapevolezza di poter

progettare incontri-percorsi sempre più utili e sempre più in sintonia con le tante, diverse e originali identità.

Valorizzando tutte le pratiche musicali dell'essere umano, recuperando tutti i modelli comuni e popolari di approccio alla musica espressi da queste stesse pratiche, l'uomo ha la possibilità di rendere l'arte musicale quotidiana una importantissima arte della cura del sé.

La *musica come cura del sé* non si mette in atto quando l'arte musicale è praticata in forma di professione poiché, come tale, ci ricondurrebbe verso quel modo di essere in musica tipico dell'impegno lavorativo, di addestramento, connesso a tutti i problemi di specializzazione tecnica, di esasperazione e forzatura della personalità fisica e mentale, di interpretazione specifica e quindi limitata delle pratiche musicali, per queste ragioni possono anche essere facilmente connesse a tutta una serie di "deformazioni" professionali, manie e patologie che, anche se non sempre molto gravi, non sono certo un buon esempio di umana musica, cioè di umana arte del prendersi cura di sé e degli altri.

In questa cura del sé e degli altri, l'*homo humanus* può appellarsi alla *musica come mezzo facilitante* la risoluzione di moti positivi e negativi caratteristici dell'umana condizione del vivere.

Per semplificare il discorso che da questo punto vorremmo sviluppare, potremmo iniziare dicendo che la storia di ogni persona è sintetizzabile all'interno di tutta una complessa e articolata serie di movimenti connessi al *piacere di vivere* e al *dolore di vivere*. Ora, tanto nello stato di piacere quanto in quello di dolore, l'essere umano è in costante azione e reazione. Ad esempio, nel piacere di vivere tipico di un bambino, è attivo il moto conoscitivo, il gusto della scoperta, la conferma e la nuova ricerca del piacere stesso, ecc.; nel dolore di vivere di un ammalato fisico e/o mentale, è attivo il bisogno di compensare, di risolvere, di lenire, di accettare, di condividere tutta quella serie di perdite energetiche, fantastiche e relazionali più o meno imposte da questo stato negativo. In queste due condizioni del vivere è quindi utile, se non addirittura un obbligo, la presenza di mediazioni umane e linguistiche mirate a far sì che il piacere di vivere possa realizzarsi al meglio e il dolore di vivere possa trovare sane risposte migliorative e magari risolutive.

Con questo spirito di umana condivisione del piacere e del dolore, *gli homines loquens, audiens, cantans, movens, sonans, videns e sapiens* esistenti in forma più o meno cosciente nella nostra globale identità musicale, sono innanzitutto presenti in noi come entità energetiche in grado di confermarci in ogni istante il nostro essere in vita perché è proprio della nostra dimensione energetica la possibilità di realizzare intenti, scopi, propositi e aspirazioni. Perciò, quanto più l'uomo è in grado di dar forma alle sue varie dimensioni musicali,

tanto più è in grado di impegnarsi in progetti vitali, che poi sarebbero la chiara dimostrazione della presenza di questa ricca energia umana. Cerchiamo allora di spiegare come l'ottica della umana musica possa essere utile alle persone in quanto esseri viventi il piacere o il dolore di vivere:

Piacere di vivere: ogni essere umano, nella sua dimensione positiva del vivere, è di sicuro più portato a dar sfogo alle sue possibilità fisiche e mentali e, di conseguenza, è stimolato naturalmente a ricercare spazi utili alla realizzazione di queste sue energie positive. Le esperienze musicali, o meglio ancora le musicalità umane, si mostrano a all'individuo come un territorio ottimale per dar forma a questa manifestazione. Una manifestazione che dovrà principalmente servire al mantenimento o alla carica del benessere. E qui, nella loro specificità, le musicalità umane hanno tutte le possibilità per mostrarsi come pratiche del divertimento, del gioco, dell'amenità. Ed è questa, una dimensione ludica che, come abbiamo più volte detto, sembra trovare più spazio di realizzazione in un contesto musicale popolare, non colto, non specialistico, non professionalizzato. Ecco veder ritornare la musica come oggetto del nostro d'amore, in grado di offrirsi a noi come "palestra" per sviluppare i nostri desideri, i nostri divertimenti, le nostre scoperte, la nostra felicità e, di conseguenza, i nostri vari livelli evolutivi di autostima e autogratificazione che risultano essere tanto importanti allo sviluppo sicuro e sereno della nostra personalità. Facciamo un esempio per non rimanere nell'ambito teorico: un bambino in salute e in pieno piacere di vivere è portato a tentare, a provare, a trovare territori utili alla manifestazione della sua biologica e primaria dimensione energetica. Fra i campi utili alla sua azione di verifica sperimentale del suo essere, di certo può trovare la musica che, fra le sue varie dimensioni, potrebbe offrire il canto gesto-motorio come spazio utile alla manifestazione, realizzazione e sviluppo di questa vitale energia infantile. Ora, fra i tantissimi canti gesto-motori che ogni cultura musicale infantile mette a disposizione dei bambini, di sicuro si trova quel ricco repertorio di motivetti che, mentre si cantano, invitano i bambini a fare gesti *descrittivi* (es. nei molti canti che parlano di animali), *indicatori* o *calcolatori* (es. nelle tante conte o filastrocche), di *riempimento ritmico* (es. nelle diverse melodie che propongono spazi più o meno lunghi di non canto e che, appunto, vanno riempiti con battiti di mani, di piedi, ecc.). In tutte queste forme di canto gesto-motorio, il bambino ha la possibilità di attivare, oltre alla memoria delle parole e del motivo, e oltre ancora al consumo energetico-fisico tipico dell'atto del cantare, anche la memoria dei movimenti, il coordinamento ritmico-muscolare fra le articolazioni del canto e dei gesti e, naturalmente, una aggiunta di

sforzo fisico dovuto alla produzione gesto-motoria sincronica. Inoltre, se si considera che quasi sempre tutti questi canti si realizzano in coppia o in gruppo, il bambino deve assolutamente sviluppare un appropriato e ben gestito uso delle sue espressioni muscolari energetiche e della corretta valutazione dei rapporti spaziali nella relazione ludico-musicale che sta attivando con gli altri (battiti di mani normali, incrociati, ad altezza del viso, del petto, parte destra del proprio corpo che si rispecchia con la parte sinistra di quella del compagno, ecc.). Tutto questo fare musica e corpo dell'infanzia, è una grande dimostrazione di come una pratica musicale semplice e umana possa essere il giusto territorio per offrire al *piacere di vivere* del bambino un sano ed efficace campo per realizzare, in termini positivi, una ginnastica di relazioni umane cooperative, per iniziare a *fare* le cose nel mondo abituandosi a dare e a ricevere, per dare soddisfazione alla viva e vivace energia tipica di chi ha voglia di essere nel mondo e quindi di realizzare, nel gioco, nella scoperta, nel gusto della prova, il grande progetto di autogratificazione che ogni persona, portata al *piacere di vivere*, cerca di realizzare nel suo percorso di vita.

L'umana musica trova quindi, in queste comuni pratiche, la possibilità di essere una buona abitudine, sarebbe cioè in grado di promuovere nelle persone tutta una serie di condotte utili al raggiungimento di una sana e corretta gestione di se stessi. Una gestione della persona che, solo sulla base di eventi positivi vissuti, sembra permettere di raggiungere l'abilità ad autogovernarsi, a gestirsi, ad amministrare con giustizia le proprie capacità, le proprie possibilità, i propri limiti. E, in effetti, le tante pratiche umane in musica mostrano una grande ulteriore dote: proprio perché nate e sviluppatasi attorno all'uomo, sono a sua misura e somiglianza e, sulla base di questa umana misura, non possono che presentarsi limitate, non infinite, non esasperanti o trascendenti le umane possibilità di ogni essere. E' proprio in questo senso del limite si riscontra la dimensione positiva dell'*homo musicus* e *humanus*, perché non può esistere una visione umana della vita che non educi l'individuo a riconoscere e amministrare i suoi limiti. Il desiderio che certe culture benestanti provocano verso esperienze di vita *off-limit* è il segnale più palese che indica un non rispetto della vita proprio perché è come se ci dicesse che la vita non ha limite. Sulla base di questa considerazione potremmo pensare di individuare, fra le tante esperienze musicali che le società ricche ci propongono, quelle *off-limit*, cioè quelle che esasperano il saper fare musica umano, quelle che vogliono essere sempre ai margini del rischio delle possibilità attentivo-percettive e fisico-muscolari delle persone. Il concetto esasperato di virtuosismo musicale è di certo un comportamento che può indurre molti giovani musicisti a rischiare, inconsapevolmente,

gravi traumi tendinei e muscolari che molto spesso si ripercuotono, oltre che a livello professionale, anche a livello psichico. Vivere una cultura generale e musicale che porta le persone a prendere coscienza che l'uomo è un essere limitato, non infinito, e come tale va rispettato e valorizzato ci permette di capire quanti errori sta facendo la nostra società globale quando fa partire la macchina delle multinazionali della musica per creare dal nulla cantanti e musicisti lirici, jazz, rock, ecc. Questi personaggi, risultano essere "disumani" tanto sul piano vitale che musicale, perché assurgono a modelli immortali, infiniti, onnipotenti, cioè quindi non reali, ben fuori dal limite come spesso alcuni danno chiara e spudorata manifestazione.

Essere utili umanamente e musicalmente a tutte quelle genti nate fortunate, con l'inevitabile piacere di vivere, essendo per loro esempio di una umanità in musica più etica, più positiva per la persona, significa attuare canti e musiche del benessere, del rispetto della vita. E questa sarebbe già una grande pratica di prevenzione e di rispetto nei confronti delle sofferenze della vita.

Dolore di vivere: le persone, per problematiche fisiche e/o mentali originate da tante e diverse cause, sono portate a vivere inevitabilmente, in modo più o meno cosciente, due principali tipi di privazioni di grado parziale o totale: l'assenza di certe capacità fisiche e/o di certi livelli relazionali. Queste mancanze, sono il vero problema umano di chi sta attraversando un momento connesso con un qualsiasi aspetto del dolore di vivere. Le stesse persone sane, incontrandosi con questi casi umani, vivono spesso condizioni impacciate, e che a volte non sanno nemmeno trovare una parola efficace per rompere il muro di silenzio fra chi sta bene e chi sta male. Tutto questo è pure comprensibile perché appunto non è facile trovare un ponte relazionale empatico e comunicativo fra due stati di realtà fisica e mentale abbastanza diversi, se non a volte addirittura opposti. La musica in questa umana condizione può, al di sopra delle parole, aiutare a rompere questo muro relazionale, a creare una "diversa" presenza che può anche essere in grado di colmare, ridurre o far reinterpretare la pena, la sofferenza per queste mancanze fisiche e/o relazionali.

Nel dolore di vivere, la musica, può anche funzionare come una metafora di quel giusto bisogno di pudore e di dignità che ogni ammalato sente di dover esercitare sugli altri anche se, da solo, non ne ha la forza. Ma lo stesso status metaforico della musica può pure dare la possibilità al malato di rendere il dolore di vivere "dicibile", "esprimibile", emotivamente "dichiarabile" per mezzo di un verso vocale, di un canto, di una manipolazione sonora, di un ascolto musicale, di un movimento-danza, di una interpretazione grafica o per immagini dei suoni, di assunti e/aspettative nei confronti di

questa o quella pratica sonoro-musicale. Così l'ammalato avrebbe pure la possibilità di socializzare, e quindi umanizzare, le sue mancanze fisiche e/o mentali.

Nella ampiezza delle pratiche che l'*homo musicus* ci ha permesso di far emergere, è possibile trovare esperienze e credenze che possono aiutare le persone, nel dolore di vivere, ad alleggerire il peso stesso della loro sofferenza fisica e, nello stesso tempo, ad progettare nuovi comportamenti per riattivare le vecchie strade relazionali o per sostituirle con altre non ancora segnate nella loro mappa mentale.

Purtroppo, nella nostra cultura occidentale europea, l'uomo musicale inteso come *homo loquens, audiens, cantans, movens, sonans, videns e sapiens*, non trova più spazi utili per la sua stimolazione e valorizzazione. E tutto questo per colpa di una società che si è arrogata il compito di trattare la musica come un oggetto economico da "offrire" come fosse un servizio sociale. In breve, la musica, per la nostra società è come se fosse un anziano che non può essere più "preso in cura" da almeno uno dei componenti della sua famiglia, perché troppo impegnati nel lavoro, perché ritenuti poco idonei o addirittura menefreghisti. La musica, quindi, come esperienza condotta a livelli personali, autonomi, umani, sembra essere una pratica non più idonea, non più da praticare per i troppi impegni di lavoro, non più da trattare in termini amatoriali, non più da intendersi come oggetto d'amore (come d'altronde è così inteso il povero anziano "ospitato" nella casa di riposo). Ecco allora che le multinazionali, i grandi teatri, le grandi agenzie, ecc., possono dare una ricca risposta a queste "non reali" impossibilità e incapacità umane, offrendo la musica come un grande e attraente servizio che, solo dopo averlo pagato "profumatamente", può liberare da impegni e responsabilità la nostra mente, il nostro cuore e il nostro intero corpo. Le nostre innumerevoli e superflue richieste musicali a pagamento, ci hanno, nel tempo, fatto perdere anche la coscienza e la conoscenza della musica come oggetto d'amore. Perché, se la musica oggi, potesse recuperare la sua identità "amorosa", di certo non sarebbe più un fare che si demanda, ma che si realizza, si pratica, si vive, si cura all'interno delle nostre umane capacità. Capacità di certo semplici, non esperte, che nulla hanno a che vedere con quelle che possono mettere in atto, a livello tecnico specialistico, tutte le mastodontiche agenzie mondiali addette ai servizi musicali. Agenzie che sembrano aver preso la musica in custodia, come in custodia si prende un povero anziano che, appunto, dal vero ruolo di nonno o di padre che aveva nel vivere comune in famiglia, ora si vede entrare nell'anonimato tipico espresso dalla categoria *anzianità*. Allo stesso modo, quella musica che prima ci cantavano i nonni o i genitori, ora, in questa cultura dei servizi musicali specializzati, ci viene cantata da figure "famigliari" che vorrebbero far la parte impossibile dei nonni

e dei genitori di tutti, grandi e piccini, sani e ammalati. Ecco come la musica dei grandi servizi sociali ci rende tutti uguali, anonimi, senza una famiglia musicale, senza radici. E, senza radici, l'uomo può rischiare di confondere l'ascolto musicale, altamente tecnico e ricco, offerto dalla società dei servizi mondiali, con l'ascolto d'amore che, ognuno di noi, potrebbe realizzare nel percepire la voce stonata e sguaiata del proprio figlio o della propria mamma.

Sulla base di quanto abbiamo detto, è chiaro a tutti che l'essere umano, in uno stato di *dolore del vivere*, in questo tipo di cultura non trova facili sintonie da parte delle strutture musicali poiché, nell'acquisto musicale sociale (impianto hifi, cd, spettacolo, radio e tv, ecc.), la gente si convince che il prodotto pagato è meglio di quello che potrebbe fare da sola, qualora decidesse di prendersi cura di sé. Infatti, l'essere tecnicamente meglio, non sempre significa esserlo da un punto di vista umano: nella società dei servizi non è compreso quel servizio d'amore che, tanto la musica quanto tutte le altre sane esperienze umane, richiedono inevitabilmente come tutte le persone colpite dalle sofferenze della vita.