© Proprietà letteraria riservata degli Autori ➪ Cristina Fedrigo - Roberto Calabretto, *La porta incantata. Introduzione alle problematiche dell'ascolto musicale, Libreria Al Segno, Pordenone, 1998*

© Proprietà letteraria riservata degli Autori ➪ Cristina Fedrigo - Roberto Calabretto, *La porta incantata. Introduzione alle problematiche dell'ascolto musicale, Libreria Al Segno, Pordenone, 1998*

Cristina Fedrigo
Roberto Calabretto

扉魅楽

La porta incantata

Introduzione
alle problematiche
dell'ascolto musicale

Anche esperienze di indirizzo piuttosto specifico (Cristina Fedrigo è docente di Pedagogia musicale, Dipartimento di Didattica della Musica del Conservatorio di Trieste, Roberto Calabretto è docente di Musicologia e Storia della Musica all'Università di Udine), possono far convergere, come è accaduto agli autori del presente lavoro, sull'idea che musica ed educazione costituiscono momenti dell'esperienza umana così vicini da potersi intendere come vero binomio. Il testo propone, quindi, l'ottica educativa per tentar di mettere a fuoco il rapporto col mondo musicale, riconducendo le problematiche dell'ascolto alla più ampia gamma delle esperienze umane. Come tale, il lavoro può trovare interlocutori in coloro che, per qualche ragione, pongono al centro dell'avventura educativa non una fascia d'età determinata ma l'intero arco della traiettoria individuale di vita, chiedendosi in quale modo la musica vi possa rientrare. E' intuitivo che la risposta non è qui contenuta, quanto, piuttosto è posta una sorta di sf da (a più piste) per pensare, rif ettere … cercare l'ascolto.

Farandola

Libreria al SEGNO
Editrice

© Proprietà letteraria riservata degli Autori ➩ Cristina Fedrigo - Roberto Calabretto, *La porta incantata. Introduzione alle problematiche dell'ascolto musicale, Libreria Al Segno, Pordenone, 1998*

Introduzione

Capitolo Primo: Il suono come identità

1.1 Il soggetto musicale
.1 La voce
.2 Il corpo
1.2 L'ambiente
1.3 L'ascolto come relazione
1.4 Caratteristiche della relazione
.1 La relazione
.2 La comunicazione
.3 L'apprendimento

Capitolo Secondo: Prospettive storiche dell'ascolto

2.1 Prospettive storiche dell'ascolto
.1 La musica come esperienza di un "totalmente altro"
.2 Considerazioni pedagogiche
.3 L'ascolto attivo
2.2 L'ascolto nella prospettiva fenomenologica
.1 L'ascolto come atteggiamento fondamentale dell'esistere. Riemann, Husserl, Heidegger.

Capitolo Terzo: La cultura musicale orale

Introduzione
3.1 Le culture musicali orali
3.2 Dall'etnofonia all'etnomusicologia e all'antropologia musicale
3.3 La ricerca di Kodály e Bartók
.1 Introduzione
3.4 Le ricerche di B. Bartók e alcuni echi nella cultura musicale italiana
.1 Popolare e popolaresco
.2 Tonale o modale?
.3 La trascrizione dei repertori popolari
.4 L'influsso della musica popolare su quella colta
3.5 Gli stilemi dell'oralità e il loro valore educativo
.1 Stile orale e comunicazione musicale
.2 I caratteri basilari dell'espressione orale e loro rapporto con l'educazione
3.6 L'ascolto come imitazione
.1 Ascolto a partire dal gioco e dall'imitazione
.2 La lezione aristotelica sull'ascolto musicale e i ruoli della musica

Capitolo Quarto: Alla base dell'ascolto

4.1 Caratteri della percezione e della risposta uditiva
.1 Introduzione
.2 Per definire la percezione
.3 Alcuni concetti e definizioni di base
.4 La risposta uditiva
4.2 Gestalt e percezione
4.3 La percezione musicale e l'organizzazione percettiva

Capitolo Quinto: Ascolto come terapia

5.1 Dalla musicotarapia all'approccio con l'ascolto musicale
.1 Considerazioni di base
5.2 Considerazioni didattiche

Breve appendice al testo in formato pdf, liberamente scaricabile dal sito: www.cristinafedrigo.it

© Proprietà letteraria riservata degli Autori ➩ Cristina Fedrigo - Roberto Calabretto, *La porta incantata. Introduzione alle problematiche dell'ascolto musicale, Libreria Al Segno, Pordenone, 1998*

Introduzione

Il presente lavoro scaturisce dall'esperienza e dalle riflessioni dei suoi autori e si propone come un'introduzione, ad ampio raggio, alle problematiche dell'ascolto musicale. Esso è nato dalla constatazione che il tema dell'ascolto musicale ha interessato numerosi contributi, cui peraltro in questa sede si faranno ampi riferimenti, ma che di tali contributi manchi una riflessione di sintesi in chiave pedagogica, quindi, ampiamente introduttiva alle problematiche del rapporto uomo-arte dei suoni. E' parso, in altri termini, che le problematiche relative all'ascolto musicale siano state affrontate e approfondite prevalentemente in forme specialistiche e che non abbiano trovato spazio in un approccio di stile educativo che proprio dalla ricchezza dei contributi specialistici prenda avvio per una riflessione autonoma e problematizzata.

Le diverse prospettive cui si è fatto riferimento, quindi, non intendono essere in questa sede approfondite (per tale ragione il rimando a riferimenti bibliografici quali strumenti di approfondimento specifico fa parte integrante ed essenziale del lavoro) quanto, piuttosto, utilizzate come spunto necessario ad una riflessione autonoma, che incentra il proprio obiettivo principale sulla relazione uomo-suono in prospettiva evolutiva, di cambiamento, pertanto, non statica e risolutiva, ma problematizzante e dinamica.

L'unità del lavoro scaturisce dalla confluenza di vari motivi su precisi obiettivi, primo fra tutti, e il più ambizioso, quello di cercar di cambiare, o meglio rivedere criticamente sulla scorta di diversi apporti specialistici, un atteggiamento di fondo che sembra ancora limitare di fatto l'interesse per le problematiche dell'ascolto musicale in specifiche e diverse sedi, prima fra tutte (ma non esclusiva) quella educativa.

Gli autori intenderebbero raggiunto il loro primo obiettivo se, dopo la lettura, l'idea di ascolto musicale come risorsa, come strumento di evoluzione e cambiamento, si fosse profilata e si prestasse come spinta alla revisione delle strategie che possono generare ricadute sul fronte operativo.

Il testo non ha, infatti diretta valenza applicativa, ma vorrebbe costituire occasione per sviluppare le basi concettuali per eventuali successive applicazioni in merito all'ascolto. In tal senso, non si è cercato di trattare tutti gli aspetti relativi al tema, quanto di scegliere gli aspetti più attinenti al taglio indicato.

Si è, quindi, privilegiata una dimensione antropologica dell'ascolto, che riporti, peraltro, l'attenzione sulle valenze educative del rapporto tra persona e mondo sonoro, *interno* ed *esterno*, in quanto realmente facenti parte di un vissuto musicale fondamentalmente unitario. La restituzione all'ascoltatore di un ruolo centrale nell'ascolto e la convinzione che quest'attività possa concorrere all'educazione, intesa come dinamica permanente di cambiamento ed evoluzione, costituiscono il tema centrale del lavoro.

Cristina Fedrigo, Roberto Calabretto, Gennaio 1998

Esprimere l'ascolto!

La Musica è, in effetti, una porta incantata che, una volta varcata, svanisce i percorsi della ragione solcando quelli più liberi dell'intelligenza.

Superata la soglia, l'orizzonte cambia, perde l'ordine usuale:

da una parte ritrova la Natura, col suo mistero, il Caos, dall'altra lancia l'irresistibile richiamo della Cultura, labirinto di geometrie che l'uomo ha creato pensando di dar ordine ad un mondo dove si perde.

C.F.

© Proprietà letteraria riservata degli Autori ➪ Cristina Fedrigo - Roberto Calabretto, *La porta incantata. Introduzione alle problematiche dell'ascolto musicale, Libreria Al Segno, Pordenone, 1998*

Gakushin: unione di musica (*Gaku* esprime la musica in tutte le sue forme, dall'ascoltare al suonare) e cuore. La musica nasce dentro.

Capitolo I
Il suono come identità

Chi ascolta un'opera musicale deve dirsi: «Questa musica è l'espressione di te stesso» (E. Jaques-Dalcroze[1])

I.1 Il soggetto musicale

Attraverso il suono, quello vocale del pianto, il bambino stabilisce, alla nascita, il primo contatto con il mondo esterno. Come ci indica Alfred Tomatis[2], il suo apparato acustico era, tuttavia, già attivo durante la vita intrauterina:

> «Una volta offerto l'utero come nido, la madre nutre il feto in ogni maniera possibile. Soprattutto, *lo nutre di suoni.* Si rivela al feto attraverso tutti i rumori organici, viscerali e specialmente mediante la sua voce. Il bambino è immerso in questo ambiente sonoro. Dalla voce materna, in particolare, ricava tutta la sua sostanza affettiva. E' anche in questa maniera che assorbe il supporto della lingua materna. S'instaura così la comunicazione audiovocale primordiale.».

Dopo la nascita, il bambino inizia a ricevere anche la *sua* voce e attraverso i vissuti sonori che ne caratterizzano le interazioni con l'ambiente, già nei primi mesi di vita, fonda e manifesta parte

1E. Jaques-Dalcroze *Il ritmo la musica e l'educazione* (a cura di L. Di Segni-Jaffé), Torino, ERI, 1986 (Le rythme, la musique et l'éducation, Lausanne, Foetisch Frères, 1965), p. 125

2A. Tomatis *L'orecchio e la vita*, Milano, Baldini & Castoldi, 1992 (L'oreille et la vie, Paris, Laffont, 1977), p. 195.
Per quanto concerne gli studi di quest'autore, in edizione italiana sono reperibili:
L'orecchio e la voce, Milano, Baldini & Castoldi, 1993
Dalla comunicazione intrauterina al linguaggio umano. La soluzione di Edipo, Ibis, 1993
con W. Passerini *Management dell'Ascolto*, Milano, Franco Angeli, 1992
Educazione e dislessia, Torino, Omega, 1977; si veda, inoltre, «L'orecchio e i suoni fonti di energia. Il metodo Tomatis» di C. Campo, in Riza Scienze, dicembre 1993, n. 74.

importante del proprio formarsi, anche in termini di identità. Il pianto (cfr. Wolff,[3]), primo segnale comunicativo per eccellenza, passa dalle iniziali modalità di *bisogno* a quelle, più avanzate, di *richiesta*, rivelando, attorno ai tre mesi di vita, modalità comunicative più evolute, preludio per ulteriori sviluppi espressivi e comunicativi. L'essere umano è *sonoro* e il suo armonico evolversi passa anche attraverso tale esperienza, poiché il suono, fenomeno fisico, si carica, durante l'intera esistenza dell'individuo, di innumerevoli risonanze e significati psicologici, interattivi, sociali, anzi ne costituisce componente essenziale. Non a caso studi recenti hanno posto in risalto un coordinamento uditivo-visivo per cui i lattanti si volgono verso l'oggetto da cui si "aspettano" un suono provenga e, nel caso tale suono sia vocale, la loro aspettativa si incarna nel volto umano[4]. Se si assume che l'essere umano coordini, per così dire, ai fini della propria evoluzione, patrimonio genetico in interazione con l'ambiente, nella più ampia accezione del termine (come si vedrà in seguito), che fornisce opportunità di sviluppo, l'atto di ascoltare, di cui si tratterà in questa sede, non vi si delinea quale attività irrilevante o marginale, al contrario, come profondamente concorrente alla realizzazione dell'identità personale del soggetto. Con Mead[5], la trasformazione di un organismo in individuo dotato di una mente e di un sé, si realizza attraverso l'opera del linguaggio che, a sua volta, presuppone l'esistenza di un'organizzazione sociale e certe capacità neuro-fisiologiche nei singoli organismi. I gesti *vocali*, sorgenti del futuro linguaggio, si caricano di valenze simboliche assunte dall'interazione in contesto, agendo contemporaneamente sull'individuo e sugli altri, coordinando aspettative esterne e rappresentazioni interne.

Né si deve pensare che l'ascolto costituisca momento fondamentale ma circoscritto all'interno della dinamica evolutiva del soggetto. L'idea di sviluppo, infatti, riguarda i continui mutamenti, una sorta di traiettoria personale attraverso infinite occasioni di cambiamento, cui l'individuo è soggetto durante l'intera esistenza. Pertanto, il presente lavoro non indirizza la propria riflessione ad una precisa età poiché parte dai seguenti presupposti:

- lo sviluppo di un individuo non riguarda solo quelle che si potrebbero definire precise fasce d'età come l'infanzia, la fanciullezza o l'adolescenza, pur considerandone la determinante incidenza formativa in quanto, all'interno di queste, si collocano fondamentali conquiste, certamente necessarie ai futuri sviluppi di ogni storia individuale;
- conseguentemente, la musica, intesa come esperienza educativa, non interessa solo quei periodi ritenuti critici e cruciali nella formazione individuale, nel cui ambito, specie a livello scolare, essa dovrebbe venire di fatto a collocarsi come materia formativa.

Il rapporto uomo-suono, relazione che sta alla base anche di quello che definiamo ascolto musicale, verrà considerato come una costante, non perché priva di cambiamenti, ma poiché *fonte di cambiamenti* nel quadro generale dello sviluppo individuale.

Se è vero, infatti, che i primi ascolti sono determinanti al fine di creare un vissuto basilare di relazione col mondo (anche sonoro) e di possibilità di sviluppo sul piano comunicazionale, interattivo, sociale e cognitivo, è anche vero che, considerando l'educazione una sfida permanente, l'ascolto diviene esperienza significativa che, a sua volta, cambierà in relazione ai diversi momenti, contesti, alle mutate esigenze dell'individuo stesso. Se ne evince che l'atto di ascoltare rientra in una ben ampia categoria di relazioni intraindividuali e interindividuali e che esso assume una valenza almeno duplice:

- esso concorre al processo che abbraccia tutta la vita;
- esso si modula differentemente, a seconda del momento evolutivo, delle variabili interattive, contestuali, storico-sociali in cui il soggetto si trova ad *ascoltare*, inoltre varierà in ordine a sistemi di aspettative, motivazioni e scopi.

L'ascolto musicale, entrando nello specifico, costituisce un'altrettanto dinamica esperienza di relazione col mondo dei suoni, un'esperienza, in primo luogo, comunicazionale: neppure l'ascolto musicale, pertanto, può essere fermato in forme fisse, stereotipate e, come tale, essere condotto o gestito, secondo un'unica prospettiva di approccio, dato che troppe sono le implicazioni che può assumere nell'esperienza individuale e collettiva, e altrettanto numerose sono le variabili che esso può incontrare già all'interno di uno stesso percorso individuale.

3P.H. Wolff *The Natural Hystory of Crying and Other Vocalization in Early Infancy*, in B.M. Foss (a cura di) Determinants of Infant Behavior IV, London, Methuen, 1969

4F. Emiliani-F. Carugati *Il mondo sociale dei bambini*, Bologna, il Mulino, 1985, p. 29

5*Ibidem*, p. 71; riferimento a G.H. Mead, *Mente, Sé e Società*, Firenze, Editrice Universitaria, 1966 (Mind, Self and Society, Chicago, University of Chicago Press, 1934)

Come si è considerato, partendo da un più ampio punto di vista, l'ascoltare si lega al potersi *muovere* nel proprio ambiente e all'*apprendere* come interagirvi, ma, fatto oltremodo importante, esso concorre in modo determinante a *conoscersi,* come distinti dagli altri, tanto a livello materiale che immateriale, quindi, come individui dotati di identità propria e consapevolezza di sé.

L'idea di identità sonora personale ha un antichissimo retaggio. Essa in passato è servita, in diverse epoche, civiltà, culture, a stabilire un ponte tra l'individuo e se stesso, tra l'individuo, o una collettività, e la divinità, a garantire un ancoraggio profondo tra individuo e ambiente di appartenenza. Non è questa la sede per elencare, a titolo esemplificativo, i culti religiosi che hanno individuato nel suono l'energia primordiale da cui scaturì il creato, per individuare le conseguenze, a livello cultuale, sociale e filosofico, di un tale presupposto. Né questa, peraltro, può essere la sede per analizzare come il mondo sonoro abbia spesso in passato costituito canale preferenziale per la comunicazione di contenuti di tipo spirituale. Ci limitiamo a considerare, in primo luogo, che la storia dell'uomo e dell'insieme in evoluzione delle sue relazioni è anche storia "sonora" e che la storia concorre a definire l'identità di un popolo così come le occasioni, le sedi, le funzioni del far musica contribuiscono a chiarire meglio l'atteggiamento di una collettività e dei singoli nei confronti del loro mondo. Questa sorta di costanza sonora del vissuto collettivo è, peraltro, fenomeno che interessa assai da vicino anche il mondo odierno, i suoi cambiamenti, la sua identità in continuo, rapidissimo mutamento. Così per l'individuo, spesso, il retaggio che viene dalla propria cultura sonora, da determinate modalità di ascolto e fruizione della musica, rappresenta una componente fondamentale della sua identità storica, culturale e sociale, oltre che personale.

Il concetto di *identità sonora personale,* acquista in questa prospettiva un significato assai vasto: potremmo considerarla un'astrazione che assommi in sé tutte le esperienze sonore e musicali, tutti i comportamenti comunicazionali incentrati su percezione, elaborazione e trasmissione di suoni, tutte le occasioni in cui, ascoltando o producendo musica, un soggetto ha espresso, simbolizzato, tradotto qualcosa di sé e del proprio ambiente; inoltre, dobbiamo aggiungervi, il retaggio della storia, della tradizione sonora caratteristica del mondo in cui l'individuo si trova, in altri termini la sua *eredità* sonora e linguistica musicale. Tale eredità ne ha informato il pensiero musicale di cui, peraltro, essa stessa è prodotto[6]. Tra i molti, uno *slogan* che ha accompagnato cortei studenteschi odierni: «Questa è la mia musica, questa è la musica che mi avete dato.» , pare offrire un'interessante provocazione e spunto di riflessione.

Suono e musica diventano, quindi, *simboli dell'uomo,* dove per simbolo si intende «un termine, un nome, o anche una rappresentazione che può essere familiare nella vita di tutti i giorni e che tuttavia possiede connotati specifici oltre al suo significato ovvio e convenzionale.[7]».

In una forma più semplice, quotidiana e immediata, possiamo rappresentarci la ricchezza di questa prospettiva, considerando, ad esempio, l'importanza data al nome di una persona per designarne l'individualità, per stabilirne l'identità. Il nome è una parola, il suono che rappresenta simbolicamente un essere e che, spesso, viene tramandato di padre in figlio a testimoniare una continuità che, senza retorica, rappresenta la vita. Non era frutto di frenesie esoteriche, quindi, l'importanza data al nome, anche a quello di un defunto, presso antiche popolazioni, onde conservare qualcosa di prezioso con cui, assai spesso, l'idea stessa di anima veniva a identificarsi. E' una necessità storicamente avvalorata quella che l'uomo ha manifestato nel potersi identificare attraverso il suono del proprio nome, fenomeno, peraltro, estensibile gruppi, collettività, Stati. E', inoltre, piuttosto frequente, a vari livelli, incontrare l'idea che ciascun uomo abbia un proprio suono, che la voce rappresenti l'anima, o la sfera inconscia[8], che il respiro rappresenti la vita, l'armonia, le sinergie del cosmo. Così nella religione occidentale nulla è più sacro della *parola* di

---

6Pur senza voler operare estensioni improprie, non pare improduttivo ricordare, in parallelo, quanto osservato da Vygotskij: «Abbiamo cominciato la nostra ricerca tentando di chiarire la relazione interna tra pensiero [mysl'] e parola nei primissimi stadi dello sviluppo filo- ed ontogenetico. [...] Risulta così che i rapporti tra la parola e il pensiero [mysl'] da noi cercati non sono una grandezza originaria, data all'inizio, che sarebbe la premessa, il punto fondamentale di partenza di tutto lo sviluppo successivo, ma che essi stessi compaiono e si stabiliscono soltanto nel processo dello sviluppo storico della coscienza umana, essi stessi non sono la premessa, ma sono il prodotto dell'evoluzione dell'uomo.» In *Pensiero e linguaggio. Ricerche psicologiche,* a cura di L. Mecacci, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 323

7C.G. Jung «Introduzione all'inconscio» in Jung, Von Franz, Henderson, Jacobi-Jaffe' *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Teadue, 1991 (Man and his Symbols, London, Aldus Books, 1967), p. 5

8Circa le relazioni da tra musica e inconscio si veda: «L'inconscio musicale» di M. E. Rigobello in Riza Scienze, Febbraio 1995, n. 87.

Dio. La frase biblica: «All'inizio fu la Parola» non è un prodotto della cultura avanzata, bensì appartiene al patrimonio concettuale più arcaico dell'umanità.[9]

Il concetto di identità sonora personale (che verrà approfondito, secondo la prospettiva della musicoterapia, nel V capitolo), ci introduce ad un'altra problematica: quella, per così dire, della *natura musicale*, dell'essere musicale dell'uomo, aspetto di cui si cercherà di dare lettura considerando due elementi basilari di detta musicalità, ossia la voce e il corpo intesi come strumenti immediati e primari di espressione musicale, inoltre, non stabilendo l'equazione musicalità = talento musicale, ma, al contrario, prendendo in considerazione quell'essere musicale che è di tutti gli individui della nostra specie e che non porta a distinzioni tra professionisti della musica e fruitori non professionisti. Sotto un profilo educativo, non è interessante rivolgersi allo sviluppo di talenti particolari (anche se ciò non significa ignorarli affatto), quanto lo è il prendere coscienza che a ogni essere umano, nel rispetto delle varietà individuali, spetta l'accesso alla *propria musica*.

La voce

Esiste un suono, che peraltro sta alle origini della nostra vita, che a ciascuno di noi è dato di sentire, ascoltare, come a nessun altro: quello della nostra voce. Tale affermazione trova, in primo luogo, ragioni di ordine fisiologico: l'ascolto della propria voce si verifica, infatti, per ognuno di noi attraverso due vie. La prima via è per **conduzione aerea**, ossia ha luogo nell'ascolto della nostra voce come ci giunge esternamente all'orecchio (e in ciò essa non differisce da nessun altro suono la cui fonte sia esterna a noi); la seconda è per **conduzione ossea**, poiché le vibrazioni prodotte dal nostro apparato fonatorio «attraversano il cranio e si trasmettono direttamente all'orecchio interno, saltando il dispositivo dell'orecchio medio. La contrazione dei muscoli dell'orecchio medio, mentre riduce l'efficienza della trasmissione per via aerea, tende a facilitare la conduzione per via ossea, privilegiando in tal modo l'ascolto della nostra voce. E' stato infatti dimostrato sperimentalmente che noi riusciamo ad udire le nostre voci a un livello più alto di quello percepito da un ascoltatore vicino» [10], [11]

Ne consegue che l'ascolto della nostra voce, il quale ascolto implica sempre (fatto fondamentale ai fini della presente trattazione e che si chiarirà più oltre) un *atto di produzione*, rappresenta in certo qual modo il circolo delle nostre relazioni sonore primarie con l'ambiente e con noi stessi.

A tale proposito, è utile soffermarsi anche sul ruolo che la voce assume da sempre proprio a livello di relazione con l'ambiente. Come si vedrà anche in seguito, la formazione dell'ambiente psicologico di ciascun individuo e, con esso, la definizione da parte di ogni soggetto della propria inconfondibile identità, passa attraverso comunicazioni vocali. Tali comunicazioni testimoniano e arricchiscono il processo di sviluppo di ognuno. Inoltre, il possesso di innumerevoli nuove conoscenze passa, a partire dal periodo in cui si sviluppa la funzione che Piaget definisce rappresentativa (dopo i primi 18 mesi di vita, circa), attraverso un'attività uditiva e verbale (il linguaggio), arricchita e più articolata sul piano simbolico, comunicazionale, cognitivo.

Poter dare il nome a qualcuno o a qualcosa, indicarlo quindi con il suono della parola, significa prenderne, in qualche modo, conoscenza e possesso, instaurarvi un rapporto, stabilirne la natura o l'identità presso di noi. In altri termini, viene così reso manifesto anche un *atto di apprendimento*. Presso alcune antiche popolazioni tra cui gli antichi Egizi, sempre per esemplificare, la parola e il suo suono erano intrinsecamente connessi con l'esistenza stessa dell'oggetto o soggetto rappresentato. Il nome rappresentava e serviva per simbolizzare l'essenza del suo possessore (fino a costituire la garanzia di un'eventuale vita ultraterrena). Allo stesso modo, l'ascolto del suono di una parola includeva il contatto con la rappresentazione dell'oggetto di cui la parola costituisce il significante. L'ascoltare era legato all'idea di crescita, sviluppo, evoluzione, d'*essere*, oltre che di comunicare. La nostra società, addirittura, pone sotto l'etichetta della comunicazione talmente tanti aspetti della vita da «averne fatto una sorta di equivalente o di misura dell'essere.[12]».

Una prospettiva analoga vedremo essere rilevante nel rituale magico, religioso e terapeutico di molte popolazioni nei più disparati contesti. La voce, come si è già accennato, ha interessato quanti

---

9M. Schneider *Il significato della musica*, Milano, Rusconi, 1970

10M. Critchley, R.A. Henson *La musica e il cervello. Studi sulla neurologia della musica*, Padova, Piccin, 1987 (Music and the Brain. Studies in the Neurology of Music, London, William Heinemann Medical Books Limited), pp. 37-38

11Per un approfondimento più tecnico dei problemi connessi con l'uso della voce si rimanda alla lettura di:

M. De Santis-F. Fussi *La parola e il canto. Tecniche, problemi, rimedi nei professionisti della voce*, Padova, Piccin, 1993; dello stesso De Santis *Voce e linguaggio. Compendio di foniatria e logopedia*, Padova, Piccin, 1986

12 U. Volli *Il libro della comunicazione*, Milano, Il Saggiatore, 1994, p. 13

hanno indagato il mondo onirico e la vita dell'inconscio. Le risonanze profonde della voce, la connessione intima tra voce, identità, rappresentazione (e accettazione) di sé, comunicazione, lasciano trasparire un campo vastissimo di riflessione in tal senso. A livello di comunicazione, la componente squisitamente sonora della voce interviene anche caratterizzando in modo incisivo il *senso* delle nostre parole; il ritmo dell'eloquio fornisce ulteriori informazioni sullo stato di colui che parla, incide sui livelli di comprensione dell'interlocutore, chiarisce ulteriori aspetti non verbali della comunicazione. Il modo di parlare, le intonazioni, il ritmo, le accentuazioni, etc., determinano, quindi, pesantemente l'efficacia della comunicazione. La voce, specie quella del canto, della cadenzante, ritmica e rituale recitazione di preghiere, di filastrocche, quella ripetitiva dei giochi cantati o parlati, assume valore educativo per il soggetto che la utilizza, valore ricreativo, terapeutico, di rassicurazione e gratificazione.

La voce è strumento così presente nel nostro interagire che spesso non raccoglie consapevole attenzione, eppure gioca un ruolo fondamentale nella dinamica del nostro sviluppo. La voce è il *primo strumento* attraverso cui si sviluppa l'ascolto, poiché proietta la nostra attenzione su noi stessi, sui suoni che ci riguardano, che ci interessano, che noi stessi creiamo. In sinergia con l'orecchio, essa rappresenta il *primo accesso* all'idea stessa della musica come evento appartenente all'uomo. Si può considerare il canto come una delle migliori espressioni dell'essere musicali già a livello spontaneo e del vivere intimamente l'espressione sonora. Qualunque emozione può essere tradotta in canto, ai più disparati livelli e gradi di difficoltà tecnica. Ma più che le possibilità professionali e artistiche della voce, qui interessa il *ruolo quotidiano* che essa assume in tutte quelle piccole manifestazioni musicali che sono comunque rilevanti per l'individuo, il suo gruppo, la società e la cultura in cui s'inseriscono.

In base all'esperienza educativo-musicale compiuta con i gruppi più diversi ed eterogenei di persone (per età, formazione, livello socio-culturale, etc.), si possono compiere, a questo punto, alcune osservazioni (che, beninteso, non intendono giungere a poco scientifiche generalizzazioni, quanto, piuttosto, porre in evidenza alcuni problemi assai frequentemente riscontrati):

- a livello psicologico, l'atteggiamento delle persone nei confronti dell'espressione musicale risulta spesso profondamente condizionato dalla presenza di vissuti legati all'uso della voce; coloro che, ad esempio, hanno avuto modo di utilizzare, anche solo a livello spontaneo, la voce come strumento di comunicazione musicale con libertà, serenità, senza inibizioni, risultano mediamente più disponibili a incentivare il loro rapporto con la musica, ad esprimersi in gruppo senza timidezze o tensioni, a partecipare di un evento espressivo senza freni inibitori;
- al contrario, coloro che hanno, magari in giovane età, vissuto l'approccio e l'abbandono rispetto ad uno studio musicale di tipo più sistematico (ma non educativo) come potrebbe essere talora quello strumentale, rivelano spesso problemi a vivere (si potrebbe dire rivivere) il loro rapporto con la musica, lasciandosi coinvolgere pienamente in un'attività espressiva che includa l'evento musicale come esperienza personale, diretta, delle proprie potenzialità musicali. Si è riscontrato, inoltre, che in questi soggetti il contatto con la musica non ha migliorato (tecnicamente) le possibilità di esprimersi attraverso l'uso della voce, né quello del proprio corpo; talora, in queste persone, esiste una sorta di pregiudizio del tip "io non sono all'altezza, non riesco" che determina manifestazioni musicali, anche elementari, difficoltose e cariche di tensione; in altre parole, il contatto con una qualche esperienza musicale pare aver prodotto un senso di inadeguatezza, di disistima nei confronti del proprio essere musicali;
- per coloro che utilizzano quotidianamente la voce (in ambiti professionali non musicali) ma che non hanno particolari vissuti nell'utilizzo di questa in forma espressivo-musicale, spesso si incontrano problemi che producono, a livello pneumo-fono-articolatorio, frequenti casi di disturbi connessi con un cattivo utilizzo della voce, spesso derivante da scarsa padronanza del mezzo e poca consapevolezza delle caratteristiche che di questo vanno tenute igienicamente presenti;
- in soggetti di giovane età, dove non siano ancora insorte inibizioni nell'esprimersi, ad esempio, cantando, l'adesione, anche nei casi di livelli di prestazione difficoltosi, risulta comunque gioiosa, spontanea e vissuta come gratificante (prova che cantare, anche quando non sia atto finalizzato al risultato esteticamente inteso, rappresenta un momento prezioso di scarico delle tensioni, di appagamento e gratificazione, di comunicazione e relazionalità con gli altri);
- nei casi in cui l'iter educativo abbia potuto, almeno in parte, risolvere alcuni problemi tra cui quello di una libera e serena adesione all'attività espressivo-musicale attraverso la voce, si è

riscontrato un sensibile riavvicinamento delle persone alla musica, quasi si fosse riallacciato un rapporto interrotto o bloccato da tempo.

Il corpo

Si è già introdotta l'idea che l'ascolto musicale rintracci le proprie più profonde radici nell'ascolto di sé, nel processo di graduale definizione di una identità sonora personale in interazione con l'ambiente, e che nella voce si sia ravvisato uno strumento primario in tal senso. L'altro, si potrebbe dire, *modo* dell'ascolto (interpretato in senso largo come indissolubilmente legato a qualunque livello di fruizione musicale), ha luogo *attraverso sé* e viene a riferirsi alla dimensione corporea, spazio-temporale, di conseguenza all'idea di ritmo e di movimento. Lo strumento di detta relazione è il *nostro corpo*, concepito come strumento che in movimento traduce e rinforza il pensiero musicale secondo la logica inarrestabile del nostro tempo psicologico[13]. La musica è arte eminentemente dinamica, altrettanto inarrestabile, fluida, le sue strutture acquisiscono significatività all'ascolto sempre riferendosi a un atto motorio, a un pensiero in movimento, al divenire temporale. *Ascoltare* musica *col corpo* non costituisce solo il frutto di una referenziale quanto pionieristica intuizione dalcroziana[14], ma è parte integrante, determinante della nostra capacità di sviluppare un'interazione profonda, attraverso il mondo sonoro, con l'ambiente.

Così come la natura (in molti contesti considerata divina) del suono e la *personalità vocale* hanno da sempre interessato notevoli spazi nella riflessione umana, anche la natura del ritmo e la sua definizione hanno altrettanto impegnato la mente dell'uomo nei secoli. Un'elencazione sull'argomento, rischierebbe di essere assai lunga e, seppur interessante, poco significativa ai fini della presente trattazione: si preferisce, quindi, soffermarsi su una prospettiva più circoscritta, che scaturisce da studi di ambito neurologico.

Consideriamo, pertanto, il *ritmo* come aspetto della vita individuale e nelle sue manifestazioni basilari. Quello che chiamiamo ritmo si realizza nel movimento del nostro corpo, anche nelle sue forme più elementari (basti pensare alla deambulazione), nella capacità di collocarsi dinamicamente nello spazio-tempo (a livello psicologico *spazio e tempo* sono, per così dire, due aspetti di una stessa realtà e ci permettono di agire e pensare in un contesto le cui coordinate si allargano e definiscono durante lo sviluppo; il senso del tempo che passa, l'idea di passato e futuro, la propria collocazione nello spazio e sua gestione, sono ingredienti sincreticamente legati nella nostra interazione con l'ambiente), nella capacità di organizzare e distribuire, nello spazio-tempo, eventi significativi (ad esempio parlare, cantare, suonare uno strumento, danzare, etc.), nello sviluppo cognitivo, nella dinamica delle relazioni interpersonali. Da questa prima, rapida ricognizione, si evince che l'idea di ritmo non costituisce una componente esclusivamente riferita al vissuto musicale ma che pervade, al contrario, tutta l'esistenza dell'individuo e che tale ritmo assume i connotati personali del soggetto che lo traduce attraverso le proprie prestazioni, che percepisce, elabora ed interpreta come ritmici eventi che appartengono al suo ambiente, che lo organizza a livello di pensiero.

Il ritmo • (di cui ci si sta interessando) è un evento psicologico che trova nel fenomeno della periodicità (il ripetersi di eventi a intervalli di tempo uguali) il proprio corrispettivo fisico. Tuttavia, affinché l'individuo possa interpretare il fenomeno come ritmico, il ripetersi di una serie di eventi basta si manifesti a intervalli di tempo *sensibilmente* uguali, tenendo, naturalmente presenti i limiti della percezione (si veda, al proposito il capitolo IV), per cui la sensazione di ritmicità che può scaturire da un fenomeno siffatto è condizionata dalla vicinanza o lontananza degli impulsi tra loro. Pertanto, se l'intervallo di tempo tra un accadimento e l'altro supera i limiti temporali del nostro *presente psichico*, gli eventi vengono percepiti come separati e non collegabili ritmicamente; nel caso opposto, in cui, cioè, gli impulsi siano troppo vicini temporalmente, essi non vengono più separati, distinti dalla nostra percezione. Un notevole ruolo viene, quindi, giocato dalla nostra mente nell'interpretare o meno un fenomeno come ritmico.

Il ritmo musicale è profondamente connesso ai meccanismi della nostra psiche; esso non è *cronometricamente* determinato, ma *sensibilmente*, emozionalmente elaborato. La nostra

13Sarà utile puntualizzare che si considerano due tipi di tempo: un primo, soggettivo, personale, instabile, non cronometrico, suscettibile di infinite e continue variazioni che sono determinate tanto da fattori interni che esterni al soggetto; un secondo, ufficiale, impersonale, cronometrico, convenzionale, non influenzabile che si misura attraverso meccanismi cronometrici.

14Per quanto concerne il pensiero di Dalcroze, si rimanda al già citato E. JAQUES-DALCROZE, *Il ritmo la musica e l'educazione*

interpretazione di un evento periodico come ritmico, il nostro stesso vivere il ritmo, risente di molteplici fattori soggettivi, di numerose variabili. Ma il ritmo è anche quella componente fondamentale che, pur nella varietà delle sue combinazioni, in musica va a costituire la continuità dell'evento, il suo divenire temporale, la misura della previsione, dell'aspettativa per quanto segue in rapporto a ciò che è già stato. Nella continuità spazio-temporale trova luogo psicologico la peculiarità che, intimamente modellata da fattori incontrollabili, concorre a determinare l'unicità di ogni evento musicale e l'irripetibilità delle condizioni e degli effetti in cui si sviluppa quello che definiamo ascolto.

A seguito di queste osservazioni il pensiero di autori come Dalcroze o Orff si illumina ulteriormente. Il corpo si definisce strumento intrinsecamente ritmico, naturalmente, si potrebbe dire, portato a sperimentare direttamente il ritmo, a tradurlo in movimento, a distribuirne la concatenazione degli eventi nello spazio- tempo, divenendo lo strumento, il tramite della rappresentazione del ritmo. Il corpo realizza il ritmo e l'idea stessa di ritmo poiché ritmicamente esso funziona e tanto meglio lo fa quanto più sinergicamente ogni nostro ambito (psicomotorio, affettivo, emozionale, cognitivo...) si armonizza.

L'altro mezzo primario di ascolto musicale è, dunque, il nostro corpo in movimento, poiché è per suo tramite che realizziamo alcune delle componenti essenziali della musica. Il sapersi ascoltare è prerequisito all'ascolto musicale, inteso come relazione consapevole e intenzionale con l'arte dei suoni., o meglio, l'arte delle relazioni tra suoni.

Considerando specularmente il problema, si può osservare che l'ascolto musicale assume una volta di più profondo valore educativo, in misura tanto più incisiva quanto più si può parlare di coinvolgimento totale del soggetto all'atto dell'ascolto. Tuttavia è opportuno, a questo punto, fare un'altra precisazione. Si pensi alla percezione di una serie di eventi periodici che noi possiamo interpretare come fenomeno ritmico. Il termine *significatività* dell'evento introduce un'altra importante componente che, anche a livelli minimi (come si vedrà nel capitolo IV più dettagliatamente) riconduce ai meccanismi percettivi e, in seconda istanza, alle nostre capacità di elaborare e interpretare informazioni che ci provengono dall'ambiente. E' proprio l'idea di ritmo, la rappresentazione che ricaviamo, a livello psicologico, di un evento fisicamente periodico a determinare la significatività di quell'evento ai nostri orecchi. La periodicità, infatti, non costituisce di per sé fatto musicale, per diventarne uno dei fondamenti dev'essere rappresentata nella nostra mente come qualità ritmica dell'evento interessato. L'idea di ritmo, come qui si cerca di considerare, è così intimamente connessa alla natura e al funzionamento dell'essere umano da non poter venir segregata all'interno di categorie astratte individuabili *al di fuori dell'uomo.* Ciò che per l'individuo risulta ritmico lo è per aver acquisito significatività.

Ci si può chiedere, a questo punto con diversa consapevolezza, se un ascolto musicale possa prescindere dall'ascoltatore, se l'opera abbia significato senza l'utenza, se la musica abbia senso di esistere al di fuori della sfera di una piena fruibilità da parte dell'uomo. Inoltre, risulta più che attuale riflettere su quanto possa concorrere la musica nel processo di sviluppo, di educazione che accompagna l'essere umano lungo l'arco di tutta l'esistenza. La risposta riflette sul fatto che l'ascolto musicale non dovrebbe essere considerato elemento opzionale nella formazione e nell'educazione permanente dell'individuo, quanto, piuttosto, necessario, indispensabile. Né l'ascolto può venir più considerato un momento marginale, informativo o meramente estetico, a se stante, dell'esperienza musicale di un soggetto.

La componente ritmica non si lega esclusivamente alla musica: essa sta alla base della nostra quotidiana interattività, del nostro pensiero, ma anche del nostro essere organismi attivi neurologicamente e fisiologicamente. Per chiarire quest'ultima affermazione, può risultare utile riflettere su alcune parti di un interessante studio di Gooddy[15]. In esso l'idea di tempo è strettamente connessa con quella di orologio, quale espressione, per eccellenza, della sintesi spazio-tempo. Secondo una definizione di Einstein e Infeld[16], l'*orologio* è definibile come segue:

> La primitiva sensazione soggettiva del trascorrere del tempo ci mette in grado di ordinare le nostre impressioni, di giudicare che un evento si è verificato prima e un altro dopo. Ma per dimostrare che tra due eventi è trascorso un intervallo di tempo di 10 secondi, abbiamo bisogno di un orologio. Con l'uso dell'orologio il concetto di tempo diventa oggettivo. Ogni fenomeno

15W. GOODDY «Il Timing e il tempo dei musicisti» in M. CRITCHLEY, R.A. HENSON *La musica e il cervello,* cit., pp. 136-145

16A.EINSTEIN, L. INFELD *The Evolution of Physics,* London, Cambridge University Press, 1947

> fisico che si ripete può essere usato come orologio, a condizione che si ripeta tanto spesso quanto si desidera. Prendendo come unità di tempo l'intervallo fra l'inizio e la fine di tale evento, si possono misurare intervalli arbitrari di tempo con la ripetizione di tale processo. Tutti gli orologi, dalla semplice clessidra agli strumenti più raffinati, sono basati su questa idea.

Riprendendo il concetto di orologio e analizzando il funzionamento del sistema nervoso e degli organi e sistemi non nervosi nel nostro corpo, Gooddy osserva: «(i) considerando la modalità sostanzialmente ritmica di attività (associata al fenomeno "tutto-o-nulla" della trasmissione nervosa; (ii) considerando che il sistema nervoso media l'attività motoria e sensitiva ed è perciò completamente integrato con la ricezione e la creazione dei fenomeni ritmici (ad esempio le onde luminose, i movimenti usuali quali respirare, parlare, camminare, cantare, suonare strumenti musicali); (iii) considerando che il sistema nervoso è il mediatore finale della consapevolezza individuale di tutti i sistemi ad orologio provvisti di un'intrinseca attività ritmica non propriamente nervosa; ne conseguirà che il sistema nervoso fornisce sia la struttura anatomica che l'attività fisiologica essenziale a soddisfare la definizione di orologio e può essere quindi considerato come un orologio; e la persona in cui questi meccanismi funzionano normalmente ed armoniosamente possiede una specie di orologio su cui fare affidamento per l'organizzazione di tutte le sue attività. Il suo orologio interno, per mezzo del quale dice di sapere che ora sia, come il tempo trascorre o come usa un dato tempo o un dato *timing*[17] nell'esecuzione di un brano musicale, è ovviamente l'astrazione, mediante somma matematica, di tute le forme sussidiarie di tempo fornite dalle innumerevoli forme ad orologio possedute dal corpo[18]».

I.2 L'ambiente

Ogni esperienza di relazione che l'individuo stabilisce con ciò che, genericamente, potremmo definire a lui esterno, viene a determinare il suo rapporto con l'ambiente di appartenenza. Questa idea di ambiente, tuttavia, non può essere rappresentata solo come *esterna* e coincidere unicamente con realtà fisica, oggettiva e distinta dal soggetto. Tra tale realtà e il soggetto si instaura un rapporto che conferisce all'ambiente stesso una connotazione in qualche misura individuale, una sorta di *punto di vista* personale, e come tale soggettivo.

Soffermiamoci sul concetto di ambiente. Possiamo parlare, ad esempio, di *ambiente fenomenico*[19]. Nel suo ambito si colloca, innanzitutto, quell'insieme di stimoli che sono presenti immediatamente nel nostro campo percettivo. Ci si riferisce, in questo caso, all'*ambiente percettivo*, ossia a quella parte dell'ambiente fenomenico che è, per così dire, alla portata della nostra percezione. Quest'ultima attività, cui sarà dato spazio più oltre, fa sì che l'idea che ogni soggetto si forma del proprio ambiente in ordine alla situazione presente, non coincida con l'essenza fisica dello stesso. Come dire che nella nostra mente non si forma una rappresentazione fedele, oggettiva e completa dell'ambiente fisico circostante e che, di conseguenza, tale rappresentazione, relativa ad uno stesso ambito, può differire da quella di qualunque altro individuo, oltre che dalla realtà fisica che realmente costituisce l'ambiente osservato. Grazie alle conoscenze che ci vengono dalla Psicofisica, infatti, si è definita una chiara differenziazione tra lo stimolo fisico (*input* esterno che genera la sensazione) e sensazione (*output*, risultante interna al soggetto per effetto dell'input)[20].

L'ambiente fenomenico può estendersi e includere, oltre ai dati forniti dalla percezione, anche dati di tipo rappresentativo, ossia può arricchirsi di oggetti, eventi, situazioni non immediatamente presenti ma di cui abbiamo avuto esperienza e conoscenza e che, pertanto, possiamo richiamare alla mente. L'*ambiente cognitivo* interessa tutte le interazioni con l'ambiente che portano, a livello mentale, ad un'elaborazione, a quello che, in forma generica, potremmo definire l'insieme delle conoscenze, dei processi di pensiero, le idee e le rappresentazioni che un individuo ricava dalla

---

17 *Timing*: il termine sta ad indicare la capacità di compiere operazioni o inviare segnali, secondo un'apposita distribuzione dei fenomeni lungo uno spazio temporale. M. Critchley, R.A. Henson, cit. p. 136.

18 *Ibidem*, p. 143

19 Per questo argomento si veda: G. Petter *Dall'infanzia alla preadolescenza*, pp. 219-225, Firenze, Giunti Barbèra, 1972

inoltre, K. Lewin *Il bambino nell'ambiente sociale*, Firenze, La Nuova Italia, 1963 (Field Theory in Social Science, New York, Harper & Brothers, 1951)

20 Per quanto riguarda la Psicofisica e, in particolare, approccio e metodi, si veda: E. Bruce Goldstein *Sensation and Perception*, Third Edition 1989, Belmont, California, Wadsworth Publishing Company, 1980, pp. 7-21 e 527-534.

propria esperienza di interazione col proprio mondo; detto ambiente è, quindi, più vasto di quello percettivo.

Ancor più lo è quello che è stato definito *ambiente comportamentistico* e che include un sistema di valenze diverso da persona a persona, che per sua natura è mobile e può variare all'infinito. Esso raccoglie le spinte, le motivazioni all'azione, al comportamento, l'insieme delle interazioni, le scale di valori, gli interessi e raccoglie in sé, come sottoinsiemi e prerequisiti, i contenuti degli ambienti precedenti[21].

Da quanto osservato, si può desumere un'idea sufficientemente ampia di ambiente, venendo a rappresentare quest'ultimo come una realtà che fa parte integrante dell'identità stessa del soggetto e che non costituisce un circoscritto ambito di tipo esclusivamente fisico. Salvo diverse indicazioni, quindi, col termine ambiente si intenderà l'ambito vasto e compiuto delle relazioni che il soggetto instaura col mondo che lo circonda, con l'insieme di rappresentazioni che ne trae e con il complesso di forze che ne determinano in qualche misura il comportamento.

In quest'ambiente così ricco si colloca anche l'esperienza dell'ascolto musicale. Quest'ultima, in sommo grado, rappresenta la partecipazione del soggetto a eventi apparentemente esterni a lui e, al contrario, richiede, proprio perché attraverso il suono l'individuo tesse i propri rapporti, un continuo scambio osmotico tra i protagonisti della comunicazione musicale.

I.3 Ascolto come relazione

Gli antichi Egizi ritenevano che la vita penetri nell'essere umano attraverso l'orecchio; in geroglifico, la parola usata per indicare l'ascoltare contiene, accanto ai due pittogrammi che rappresentano gli orecchi, il simbolo della vita (*ânkh*), cui, per questa antica civiltà, l'idea di ascolto era indissolubilmente legata. Vivere, infatti, implicava il poter e saper ascoltare, l'aver appreso a comprendere[22]. Per gli stessi Egizi l'atto della creazione coincideva col grido di Thot, rivelando affinità con innumerevoli altri culti, aventi analogie in merito[23]. Con solo apparente ingenuità, il mondo antico aveva già colto e variamente espresso come attraverso l'ascolto si instauri una fondamentale e vitale relazione che guida l'uomo, dalla vita intrauterina al periodo della senescenza e sino alla morte, lungo, quindi, l'intero evolversi dell'esistenza.

Troppo spesso l'ascolto musicale, così come solitamente viene trattato, risulta in certo qual modo decontestualizzato e dimentico di quel rapporto che lo riferisce sinergicamente all'essere umano inteso come totalità in continuo cambiamento. Uno sviluppo che si nutre, tra gli altri, di stimoli sonori[24]. Per l'essere umano ascoltare significa scoprire, esplorare, acquisire conoscenza e relativa certezza del mondo circostante, inoltre, significa poter comunicare e ricevere messaggi della più svariata natura. Anche l'ascolto musicale rientra in tale relazione e penetra in quelle aree profonde della personalità che costituiscono, giorno dopo giorno, l'originale identità di ciascun individuo.

Le culture e tradizioni *orali*, peraltro, ci riportano al potere assoluto dell'orecchio e alla sua supremazia sulla vista rispetto alle civiltà alfabete. In ambito religioso, ad esempio, la relazione con Dio (vedasi ad esempio la religione biblica) non è *visibile* ma *udibile* e il rapporto con l'uomo viene ad instaurarsi attraverso la voce e la parola di Dio. In tal modo, l'essere pio è colui che sa ascoltare.

21Il concetto di *valenza*, traducibile col grado, o meno, di desiderabilità di un oggetto per un soggetto, è stato introdotto da Kurt Lewin. Esso si riferisce alle situazioni, alle cose e persone, nonché alle azioni che in qualche modo e per qualche ragione hanno il potere di attrarci. Esso assume un valore fondamentale nella produzione di nostri comportamenti e porta a considerare l'ambiente fenomenico sotto un più vasto e compiuto punto di vista.

22C. Jacq *Le petit Champollion illustré*, Paris, Robert Laffont, 1994, pp. 54-55.

23M. Schneider *La musica primitiva*, Milano, Adelphi, 1992 (Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes, Paris, Gallimard, 1960)

24Sono purtroppo emblematici, in tal senso, gli inconcepibili casi di bambini tenuti, per alcuni anni della loro vita, in uno stato di quasi totale isolamento che, una volta restituiti ad un ambiente stimolante e al vivere in comunità, hanno mantenuto, seppur a diversi livelli, gravi ritardi di ogni ordine nello sviluppo. Piuttosto rappresentativo è il caso di Genie, un bimba americana restituita alla vita dopo tredici anni di quasi totale isolamento acustico e visivo. La vicenda, documentata dalla psicologa Susan Curtiss e riportata in L. Catastini *Il pensiero allo specchio*, Scandicci (Fi), La Nuova Italia, 1990; documenta, tra gli altri, il problema dello sviluppo cerebrale (com'è noto tutt'altro che completo alla nascita) e fornisce elementi sull'asimmetria cerebrale e le specializzazioni dei due emisferi. Genie, per effetto del disumano trattamento ricevuto nei primi tredici anni della propria vita (era giunta a quell'età senza udire o proferire parola a partire dai due anni) aveva un emisfero sinistro (ove, secondo le attuali teorie neurologiche si sviluppa per i destrimani un centro del linguaggio) irrimediabilmente *muto*. Dai due anni alla pubertà, infatti, le erano mancati, tra gli altri, i necessari stimoli uditivi per realizzare la propria capacità di espressione linguistica.

I modelli della trasmissione orale, garanti la continuità dei valori caratteristici di una civiltà, nonché del livello ritenuto sufficiente di acculturazione dei suoi membri, erano legati alla necessità di una facile e sicura memorizzazione dei contenuti. Tali modelli assunsero e mantennero connotati *musicali*, marcata ritmicità del testo, giochi di rime, assonanze foniche, ripetizioni, allitterazioni, temi standard, epiteti ed espressioni formulaiche, tutto l'arsenale, in poche parole, che garantiva una miglior memorizzazione, la musicalità del messaggio, reso in tal modo più semplice e immediato da fissare e conservare. Ma, tra le caratteristiche dell'oralità (di cui si vedrà più diffusamente nel capitolo III), per noi ora di particolare interesse sono quelle che testimoniano

- il profondo legame che il rapporto uditivo con l'ambiente assume in termini di concretezza e vicinanza all'esperienza umana di tale cultura,
- l'altrettanto profonda e integrale partecipazione del soggetto, per totale immedesimazione, con l'evento culturale in atto[25]. In tal senso la cultura è prodotto dell'uomo attraverso processi di negoziazione di significati socialmente condivisi e, t*ornando* all'uomo, attualizzandosi come strumento educativo, riattiva processi interattivi e creativi.

Secondo tale prospettiva si tratterà della relazione uomo-suono e, in particolare, del rapporto soggetto-musica attraverso l'ascolto, secondo le coordinate di un'esperienza integrale, olistica dell'ascolto musicale stesso.

Caratteristiche della relazione

Si è definito l'ascolto come fatto determinante nella relazione uomo-suono e si è inserita tale relazione nel più ampio contesto dell'insieme di interazioni tra soggetto e ambiente. L'ambiente stesso è stato a sua volta definito come facente indissolubilmente parte della storia di ogni individuo, non solo in quanto ambiente fisico, quindi, ma in quanto ambiente sociale e psicologico. Infatti, la relazionalità agisce *in campo*,[26] ossia, nel luogo mentale , virtuale, di interdipendenza tra individuo e ambiente.

Il concetto di legame o relazione, centrale in psicologia sociale[27], si rivolge tanto alla caratteristica di socievolezza dell'essere umano, quanto ai *modi* che la manifestano e realizzano. La relazione trova, in tal senso, una funzione di supporto basilare nella *comunicazione* e si caratterizza come *sistema di influenze dinamico*, segnato da una conflittualità che lo vivacizza, e *interattivo*, che ne fa processo apprenditivo in ogni ambito.

Non si era, peraltro, fin qui considerato, che una parte fondamentale delle nostre relazioni con l'ambiente (e quindi anche della relazione musicale), si colloca in quell'ambito che, ampiamente si suol definire *socio-affettivo*, area che contempla la totalità delle nostre comunicazioni, la definizione del nostro sistema di valenze e, naturalmente, le modalità di richiesta fondamentali ai fini dello sviluppo di ogni individuo

L'ambito affettivo designa lo spazio entro cui si viene a definire il sistema di rapporti tra un soggetto e gli elementi dell'ambiente in cui vive (persone, oggetti materiali e immateriali). Una relazione affettiva a carattere positivo (essa può avere anche carattere di negatività o non insorgere affatto, sfociando in un atteggiamento indifferente), sorge più facilmente nei confronti di chi o cosa rappresenta una sorta di estensione e integrazione della personalità del soggetto. L'intensità di tale rapporto dipende in larga misura dall'apporto che l'altro offre al progressivo ampliamento dello *spazio psicologico di libero movimento* (espressione proposta da Lewin) del soggetto[28]. Tale spazio è un'entità composita costituita, innanzitutto, dalle parti dello spazio fisico accessibili, inoltre, dalle situazioni in cui il soggetto può sentirsi inserito, in quanto non sono da lui vissute come circondate da barriere di tipo psicologico. Vi si aggiungono anche le attività che un individuo è capace di svolgere, unitamente al complesso di conoscenze che egli possiede. Infine, l'ampiezza di tale spazio psicologico dipende dall'esistenza di persone, gruppi, che possono, all'occorrenza, aiutare il soggetto a superare eventuali difficoltà. Tale spazio differisce da individuo a individuo e implica

25In proposito, si veda M. Baldini *Storia della comunicazione*, Roma, Newton Compton ed., 1995;
W.G. Ong *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986;
M. McLuhan *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976;
E.A. Havelock *Cultura e orale e civiltà della scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 1983
D.R. Olson *Linguaggi, media e processi educativi*, Torino, Loescher, 1979

26La *teoria del campo* si deve a K. Lewin, di cui il già citato *Il bambino nell'ambiente sociale*

27Si veda, in proposito, G.-N. Fischer *I concetti fondamentali della psicologia sociale*, Roma, Borla, 1994, (Les concepts fondamentaux de la psychologie sociale, Paris, Bordas, 1987) cap. II

28G. Petter *Dall'infanzia alla preadolescenza. Aspetti e problemi fondamentali dello sviluppo psicologico*, Firenze, Giunti Barbèra, 1983, pp. 219-235

una chiara (e personale) coscienza dei limiti e delle caratteristiche delle proprie azioni. La miglior consapevolezza offre, infatti, maggiori possibilità di trovare adeguato interlocutore.

In questo spazio vanno, inoltre, a costruirsi le modalità del pensiero, si definiscono i sistemi di conoscenza, si configura l'ambito storico-culturale cui ogni soggetto fa riferimento per interagire in contesto e darsi rappresentazioni condivise della realtà. E nella vygotskijana "area di sviluppo prossimo" ogni individuo negozia nuovi apprendimenti ristrutturando, attraverso la mediazione semiotica, i propri strumenti concettuali.

L'esperienza musicale • in questa prospettiva, assume ulteriore risalto e significato. Infatti essa può costituire un interessante momento di ampliamento di detto spazio psicologico di libero movimento, in primo luogo rientrando come si è già visto nell'ambito della possibilità (e necessità) di stabilire relazioni e comunicare. Essa concorre ad allargare la padronanza di quegli *artefatti culturali* attraverso cui la mente opera e si costruisce, attraverso cicli continui di trasformazione tra ciò che è "dentro" e "fuori", distinzione, in realtà, solo teorica. Ma essa assume anche un'altra particolare valenza, educativa: può, infatti, costituire un prezioso canale di disinibizione, può concorrere a rimuovere ostacoli di carattere comunicazionale o, addirittura, sopperire a carenze in tal senso. Si pensi, in proposito, al determinante ruolo giocato dall'espressione musicale in quei casi ove si presentino particolari problemi di ordine comunicazionale, ad esempio, linguistici. La musica, come altre forme di espressione artistica, può avvalersi di codici alternativi a quello verbale, con attività che a loro volta pare facciano riferimento ad aree *specializzate* e diverse del nostro cervello. La musica, in presenza di certe patologie o traumi, può costituire una risorsa in più per stabilire una basilare comunicazione[29]; può diventare occasione per instaurare o incentivare relazioni affettive, di inserimento in gruppo. Ciò non comporta la considerazione che l'arte dei suoni, in situazioni non problematiche diventi accessoria: al contrario, armonia, tensione all'equilibrio, emozionalità che ne caratterizzano da sempre il linguaggio, sono ingredienti preziosi per l'evoluzione dell'uomo, per superare quei diaframmi di timidezza, paura, frustrazione, sfiducia in se stessi, inibizione, che magari a piccole dosi, inquinano comunque la dinamica dell'interazione quotidiana del soggetto con il proprio ambiente.

L'ascolto musicale • in particolare, inteso come evento che coinvolge profondamente il soggetto, ripropone all'individuo l'efficacia della relazione con Sé e l'Altro, restituisce al tempo ritmi prettamente umani, incrementa l'emozione di momenti particolari, rilassa o ricarica, ricava spazi alla magia del simbolo e del fantastico, valorizza irrazionalità e razionalità, concede libertà nell'ordine. La componente disciplinante del discorso musicale, infatti, non soffoca la libertà interpretativa, non obbliga a livelli preconfezionati di comprensione o fruizione. La relazione con la musica è strettamente personale e ogni personalità può trovarvi il proprio unisono.

L'ascolto, infine, esprime *scelta:* tale termine è condizione irrinunciabile per ogni atto educativo. L'ascolto dev'essere scelto dal suo soggetto, a questo è opportuno sia commisurato, ma comunque dev'essere frutto di un atto voluto. Perché ciò possa realizzarsi, l'educazione punta allo sviluppo di strumenti di scelta (*dalla musica all'uomo*) e, quindi, di fruizione. Infatti, alla base di tale volontà sta la possibilità di compiere scelte, poiché conoscere è prerequisito al partecipare; l'ascolto non può né deve essere retaggio di pochi e determinato rigidamente quanto a contenuti o modalità. Chi *fa* l'ascolto, rendendo possibile la relazione *dall'uomo alla musica,* è l'ascoltatore. Ma l'ascolto è educazione nel momento in cui risulta, come sempre dovrebbe, *relazione bilaterale*.

I.4 La comunicazione

L'atto che rende a livello fenomenico osservabile l'instaurarsi o il già instaurato rapporto con un elemento dell'ambiente è assai spesso (e particolarmente per quanto ci riguarda) un atto comunicazionale; la comunicazione tende, inoltre, a incrementare con l'approfondirsi del rapporto.

In modo piuttosto ampio, la comunicazione può essere definita qualsiasi forma di interazione che si stabilisca tra l'individuo e l'ecosistema di appartenenza, mirante al raggiungimento del più alto grado di equilibrio tra i due. Dall'ambito etologico ricaviamo che la comunicazione è un comportamento che agisce come stimolo-segnale per altri animali della stessa specie, che produce un comportamento adattativo. Si potrebbe continuare a lungo, per constatare che:

29Un modo particolare e interessante per entrare in questo genere di problematiche può essere costituito (accanto ad alcuni testi di musicoterapia in bibliografia al cap. V) dalla lettura di O. Sacks *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Milano, Adelphi, 1986 (The Man Who Mistook His Wife for a Hat)

> l'idea di comunicazione è profondamente ambigua, oscilla fra lo scambio di informazione e l'azione *simbolica* sull'altro, fra il dialogo e la manipolazione, fra la riconferma di valori condivisi e la seduzione, fra il dominio assoluto del comunicatore e una libertà altrettanto assoluta del presunto destinatario[30].

Per l'uomo, la comunicazione individua una molteplicità di funzioni e si traduce in forme differenti, verbali e non verbali (per molti autori *tutto* è comunicazione). Essa riveste un particolare peso nell'agevolare e regolare i rapporti sociali, ma anche, come ha sottolineato Vygotskij[31] riferendosi ai sistemi di segni, nell'intervenire come strutturante nello sviluppo cognitivo, fino ai processi psichici superiori. Per questo autore, infatti, l'apprendimento ha luogo nella dinamica che porta ogni funzione psichica a passare da un'esperienza intersoggettiva a un controllo intrasoggettivo, attraverso l'uso dei sistemi simbolici, in particolare il linguaggio.

Accanto alla comunicazione verbale e con essa intimamente connessa, troviamo, la comunicazione non verbale (per alcuni autori comunicazione è solo verbale, ha carattere denotativo e razionale, l'*espressione*, invece, è il linguaggio del corpo, emozionale, non razionale), che si ha «quando due o più soggetti che interagiscono tra loro si scambiano informazioni ricorrendo a segnali diversi dalle parole quali, ad esempio, i gesti, l'espressione mimica, la postura, le variazioni nella distanza interpersonale[32]».

La comunicazione, può nascere da un bisogno, ossia da uno stato di mancato equilibrio interno che spinge a cercare la soddisfazione derivante da quegli apporti di cui si avverte necessità. In altri termini, la comunicazione è il *tramite*, il mezzo fondamentale attraverso il quale cerchiamo di garantirci ciò che di momento in momento risulta necessario per ripristinare il nostro equilibrio interno (modello omeostatico). Essa può nascere da *motivazione*, forza psicologica orientata verso un certo obiettivo, che tenderebbe verso un nuovo equilibrio (quest'ultimo, in certi casi, di maggiore complessità). A livello cognitivo, infatti, (si pensi alla dissonanza cognitiva e al conflitto socio-cognitivo), la comunicazione, i suoi stili, le diverse modalità di negoziazione, scambio, interazione, concorrono a determinare la possibilità di nuovi apprendimenti e di un controllo (aspetto *regolativo*) dei processi messi in atto[33].

La struttura basilare del processo comunicazionale implica almeno quattro elementi: una *fonte* generante il messaggio, un *messaggio* che viene trasmesso, un *canale* che costituisce il mezzo fisico attraverso cui viaggiano le unità componenti il messaggio e, naturalmente, un *destinatario*[34]. Altro fatto rilevante è che qualunque tipo di messaggio può essere compreso, come osserva Della Casa, «solo se utilizza almeno in parte unità e regole di combinazione che il destinatario già conosce. La fonte deve attingere cioè a un repertorio generale - o *codice* - che è condiviso da colui al quale si rivolge[35]».

Quanto può considerarsi unicamente un accenno alla vastità del problema comunicazionale, suggerisce alcune riflessioni in merito alla comunicazione musicale.

La comunicazione musicale • trova nell'uomo, come si è già osservato, un notevole numero di funzioni; tali funzioni si può supporre individuino un'altrettanto ampia serie di motivazioni e di bisogni. Al centro di ogni comunicazione musicale, comunque, sta l'uomo *espressivo primate*, come emerge dal contributo di D. Morris[36], e un'attitudine vitale all'interazione con l'ambiente, al rapporto interpersonale, sociale, alla relazionalità affettiva, allo sviluppo di attività di pensiero. La comunicazione musicale non esprime certamente tutto questo da sola, ma trova in questi ambiti dell'esperienza umana individuale e collettiva, continui e cospicui riflessi.

30U. Volli *Il libro della comunicazione*, Milano, Il Saggiatore, 1994, p. 12.

31L.S. Vygotskij *Il processo cognitivo* (raccolta di scritti a cura di Cole e altri), Torino, Boringhieri, 1987 (Mind in Society. The Development of Highter Psychological Process, Cambridge e London, Harward University Press, 1978)

32*Dizionario di psicologia dello sviluppo* diretto da S. Bonino, Torino, Einaudi, 1994, *ad vocem* comunicazione non verbale, p. 151

33Per approfondire:

C. Pontecorvo, A.M. Ajello, C. Zucchermaglio *Discutendo si impara*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1991;

D.R. Olson *Linguaggi, media e processi educativi* (raccolta di saggi a cura di C. Pontecorvo), Torino, Loescher, 1979

34M. Della Casa *La comunicazione musicale e l'educazione*, Brescia, La Scuola, 1974, p. 95

35*Ibidem*

36referenziale, in tal senso è: D. Morris *L'uomo e i suoi gesti. La comunicazione non verbale nella specie umana*, Milano, Mondadori 1977

Operando una semplificazione, tale espressivo primate potrebbe assumere due ruoli e atteggiamenti di base: quello di chi invia e di chi riceve il messaggio. Ma in campo musicale, quando il compositore affida alla pagina la propria produzione, tale semplificazione risulta insoddisfacente. Infatti, la pagina scritta (che, peraltro, tenderemmo a identificare con la musica anche se ne è, in realtà, solo una forma di rappresentazione) non costituisce di fatto l'evento musicale (in quanto evento comunicativo essa è altra cosa), o meglio, necessita di un intermediario, l'interprete, figura che media le ipotetiche intenzioni comunicative dell'autore e le eventuali, altrettanto ipotetiche aspettative del destinatario. Questa semplice riflessione relativizza, per così dire, e complica nel contempo la relazione tra individuo e produzione musicale, inoltre affida ad una terza figura (quella dell'interprete) un ruolo determinante. Proprio in questo contesto il riferimento alla cultura, ai codici, agli elementi referenziali perché si instauri una qualche forma di comunicazione, diviene determinante. Tanto determinante da portare il Nattiez a considerare che il processo di costruzione, riguardante contenuto e forma dell'opera è il punto di partenza per un altrettanto complesso procedimento di ricostruzione del messaggio e che non esiste una necessaria, scontata, corrispondenza tra le intenzioni dell'autore (peraltro reinterpretate dall'esecutore che non è mero decifratore) e quelle del destinatario, figura indefinibile e imprevedibile.

Ciò che emerge è una *comunicazione-cooperazione,* in cui nessun soggetto può essere (ed essere considerato) passivo; la comunicazione musicale, infatti, si fonda sull'interazione tra gli ambienti (in senso ampio) di chi comunica. Ne consegue che il destinatario non può non intervenire nell'atto comunicativo, egli deve, comunque, avere un peso nel bilancio di tale circuito e che l'efficacia della comunicazione, in definitiva, sia sempre problema almeno bilaterale. L'opera musicale sta al centro di un sistema in cui i soggetti della comunicazione *non sono* la musica *ma attraverso* di essa, in qualche modo, comunicano e ciò che tentano di trasmettersi è *la musica*. In questo senso, ritorna con incisività la riflessione di McLuhan[37] per cui i*l medium è il messaggio*.

Questo circolo a rompicapo serve per riconsiderare i ruoli degli interlocutori come aventi peculiarità e certa autonomia rispetto all'oggetto artistico e, contemporaneamente a pensare l'oggetto artistico come avente *senso* solo in funzione dell'esistenza di reali interlocutori e delle modalità di comunicazione messe in atto. Costringe, inoltre, a riconsiderare l'evento artistico e i suoi contenuti solo e unicamente nel contesto dell'interazione umana, superando l'idea che la musica esista o solo come prodotto (fine a se stesso), o solo come riflesso sul destinatario (con l'illusione di deterministici effetti), o solo come manifestazione della capacità interpretative di chi traduce il segno musicale in suono (contenuto d'*élite)*. Non può esistere ascolto senza tripolarità cultura-mediatori-destinatari, anche se l'interprete coincide con l'autore (come avviene per molti generi musicali o all'interno di tradizioni musicali che non si affidano allo scritto ma a norme che il musicista usa per una produzione estemporanea). Tale schematizzazione più che semplificarsi, nell'odierna realtà della trasmissione musicale, si scinde ulteriormente; infatti, le componenti *mediali* che demoltiplicano il rapporto fonte-destinatario, propongono un'interessante varietà di tipologie e ruoli[38] del *medium*:

- semplice canale (neutrale luogo fisico di transito dell'informazione)
- filtro attivo per le informazioni (si pensi ai nostri sensi, capaci di interferire e selezionare le informazioni)
- amplificatori esterni delle potenzialità umane (gli strumenti musicali ne sono esempio, gli *amplificatori culturali* che, con Bruner o Olson, rientrano nelle tecnologie specializzate per ampliare il controllo umano sulla realtà, ne forniscono uno ulteriore)
- strumenti per esplorare e rappresentare il mondo in forme nuove (basti pensare alle ipotesi di correlazione tra uso di nuovi media, ad esempio il computer, e cambiamento dei processi del pensiero)
- sistemi che organizzano e modellano la conoscenza («un medium porta con sé una "filosofia" implicita della conoscenza»[39], in tal senso la musica stessa risulta esemplare).

Tuttavia, la riflessione di fondo resta sostanzialmente semplice: ogni atto musicale è frutto di una cooperazione comunicativa complessa e tale rapporto non può estraniarsi dal contesto delle interazioni umane, né prescindere da un *campo di referenza* in cui i sistemi simbolici articolano una

37M. McLuhan *La galassia Gutenberg,* cit.
38A. Calvani *Dal libro stampato al libro multimediale. Computer e formazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 16-22
39*Ibidem,* p. 18

strumentazione normativa, convenzionale, regolativa che attiva la possibilità stessa di comunicazione a partire da contenuti e sensi condivisi e condivisibili.

I.5 L'apprendimento o meglio l'educazione

Non è questa la sede per affrontare le vastissime proporzioni che abbracciano il problema dell'apprendimento, ma può, forse, risultare produttivo considerare l'apprendimento attraverso l'ascolto in ordine al problema dell'educazione musicale. Se l'apprendimento, in generale, è riconosciuto fatto irrinunciabile, vitale nelle sue diverse forme, se l'educazione può essere considerata (in quanto possibilità e necessità) carattere addirittura premiale della nostra specie[40], e se entrambi si servono e sostanziano di cultura, anche l'esperienza musicale si colloca (e di fatto il passato ce ne rende testimonianza) sia sul piano ontogenetico che filogenetico come esperienza fondamentale. A dispetto di una visione riduttiva e oligarchica della musica, che ne ha spesso (e abbastanza di recente) limitato l'uso di potente strumento educativo e, conseguentemente, ignorato o travisato le dinamiche di apprendimento, quest'arte non ha mai cessato di rendere l'uomo partecipe e creatore di cultura. L'ascolto musicale, come strumento di cambiamento, ossia di apprendimento, e di educazione, ha pesantemente subito questa voluta ignoranza, segregato tra i cancelli di un'estetica fine a se stessa, di un determinismo da etichetta dei suoi effetti, di un autentico tradimento educativo nei confronti non solo delle prime età (cui oggi la musica, anche se spesso con fraintendimenti metodologici non indifferenti, viene in qualche modo nuovamente rivolta), ma anche e soprattutto di ogni età. La conoscenza della musica che passa attraverso l'ascolto e l'ascolto come strumento di conoscenza (non solo musicale) vanno ridefiniti in ordine al problema stesso della conoscenza e della fruizione culturale. Per meglio coglierne il senso serve riflettere sui processi che esso innesca.

Conoscere è partecipare • Preliminarmente, si può osservare che se l'ascolto diviene un *modo per apprendere*, in primo luogo esso esprime una tendenza proiettata verso l'esterno e la necessità di rintracciare stimoli, corrispettivi ad aspettative, risposte nell'ambiente in rapporto al proprio stato interno (di bisogno, di interesse, di problema); come ulteriore momento, va tenuta presente l'entrata dell'informazione o del messaggio e, quindi, un'attività riflessiva, interiorizzata, cognitiva; a un terzo livello possiamo collocare un comportamento di risposta, di produzione, di reazione, di cambiamento, come conseguenza dell'ascolto stesso.

In primo luogo, è fondamentale il ruolo giocato dalla motivazione, intesa come tensione necessaria per orientare le energie e determinare una disponibilità attentiva. Essa innesca la ricerca di soddisfazione all'esterno di esigenze che sono interne al soggetto. In tale ambito si colloca pure il complesso sistema di aspettative, interazioni che entrano in gioco nella vita relazionale, affettiva, sociale del soggetto in rapporto al proprio ambiente e a se stesso. La valenza dell'oggetto, inoltre, assume notevole ruolo nel determinare la spinta alla relazionalità con l'esperienza, permettendo all'individuo di considerarla come ampliamento del suo *spazio psicologico di libero movimento.*

Dopo l'accesso del/al messaggio (percezione) con una sua prima, basilare elaborazione, si può averne un'ulteriore, che avviene conformemente a tutte quelle variabili interne al soggetto ascoltatore che fanno della parola *comprensione* (cui, per la musica, preferiamo partecipazione consapevole) un termine denso, per ciascuno originale, difficilmente risolvibile e quantificabile. Peraltro, la *partecipazione* a quanto il messaggio musicale può esprimere, si delinea anche nel rapporto che gli elementi nuovi instaurano con le competenze possedute, con le aspettative, con le rappresentazioni prodotte, introducendo una possibilità di ristrutturazione interna, ovvero un inserimento organico di quanto risulta ulteriore nelle strutture che la memoria realizza. Si può parlare di apprendimento se, in qualche modo, ha avuto luogo un *cambiamento*.

Parrebbe, pertanto, limitativo e antieducativo ignorare un'idea evolutiva, dinamica dell'ascolto: esso non può essere considerato come fatto immutabile ma coordinato al cambiamento dell'individuo. Modalità e contenuti dell'ascolto variano per ogni età e ogni personalità, poiché l'individualità, anche a parità di età, scopi, oggetti, esprime possibilità ed esigenze di ascolto differenti. Sono istituzionali, nella riflessione didattica, come vaglio critico e tecnologia dell'intervento, la riflessione e l'allestimento di opportunità d'ascolto funzionali e rispondenti in qualche modo al destinatario. Ciò implica che non hanno validità assoluta quelle categorie cui ci si è a lungo riferiti per l'ascolto, ancora comuni nella proposizione di repertori (anche sublimi) musicali, confidando in improponibili determinismi stimolo-risposta, o presunti assoluti giudizi di

40 si veda in merito: F. Blezza *Un'introduzione allo studio dell'educazione*, Venosa (PZ), Osanna Venosa ed., 1996

valore. Le strategie e i contenuti devono, quindi, modularsi differentemente a seconda del contesto operativo in cui si inseriscono, degli obiettivi, delle variabili interessanti nella dinamica di gruppo, dei ruoli personali, etc... Dovrebbe risultare chiaro come l'ascolto non possa essere decontestualizzato e passivo: in tal senso apprendere attraverso esperienze di ascolto significa, in primo luogo, partecipare, a misura d'uomo, dell'evento musicale come artefatto culturale, strumento concettuale, esperienza personale e sociale.

In tal senso è determinante il ruolo dei codici posseduti come sistemi referenziali che permettono un'elaborazione *(ri-creazione)* del messaggio, poiché viene a stabilirsi, alla base, un'identità comunicativa essenziale, come già visto, più in generale, in merito alla comunicazione.

L'ascolto è atto *produttivo* che esprime anche possibilità di comportamento di risposta, con processi e condotte mirati a controllare un eventuale messaggio di ritorno. Quest'ultimo, di qualsiasi natura sia (verbale, motorio, psicofisiologico, creativo...) costituisce lo strumento di verifica di un avvenuto cambiamento, anche minimo, spesso osservabile a livello di prestazione. La produzione è quindi considerata nel senso più ampio del termine quale elemento rilevatore di un qualche livello di elaborazione interiore; in sede educativa, tuttavia, costituisce un fatto irrinunciabile.

In questa prospettiva la comunicazione musicale si traduce in ascolto attivo; gli elementi fondamentali di detta attività diventano, quanto al messaggio e alla sua fonte, passibili di venir in qualche misura compresi e gestiti dal destinatario che, in questo modo, risulta pur a diversi livelli, interlocutore. L'ascolto, così, si lega all'educazione, intesa come atto consapevole e voluto di cambiamento, dove la comunicazione viene fruita in forma motivata. Ma se la relazionalità stessa può essere considerata stimolo e oggetto di evoluzione per l'individuo, la comunicazione musicale può concorrervi producendo un interessante allargamento di detta possibilità e concorrere attivamente alla definizione dell'identità in evoluzione dell'individuo.

© Proprietà letteraria riservata degli Autori ➪ Cristina Fedrigo - Roberto Calabretto, *La porta incantata. Introduzione alle problematiche dell'ascolto musicale, Libreria Al Segno, Pordenone, 1998*

Gakugin: unione di musica e uomo: La musica viene dall'uomo.

Capitolo II
Prospettive storiche dell'ascolto

II.1 Prospettive storiche dell'ascolto

La musica come esperienza di un "totalmente altro"

Le sottili metafore fiabesche che costellano la letteratura musicale di Hoffmann, Novalis e Wackenroder, nella loro semplicità gravida di significati ignoti a forme di speculazione sistematica, racchiudono al loro interno ciò che l'animo romantico ha sempre provato nei confronti del mondo dei suoni. Un'altissima forma d'ossequio, che ha portato diverse personalità del pensiero filosofico a inchinarsi di fronte alla musica, accomuna le riflessioni sul linguaggio musicale operate dalla *Romantik*. Meta finale delle aspirazioni umane, compimento del pensiero, espressione diretta della volontà umana, la musica costringe molte volte al silenzio chiunque tenti di dire alcunché nei suoi confronti. Eppure, allo stesso tempo, essa si rivela all'uomo romantico, come arte sublimatrice della sua vita banale ed alienante. I compiti del linguaggio musicale, di questo "totalmente altro" dell'esperienza umana, sono quindi elevati. Ancor più lo sono per una società reduce dalla rivoluzione industriale che inizia ad avvertire quanto il nuovo sistema economico abbia portato ad un grande processo di disumanizzazione. Meta suprema irraggiungibile per la comune esperienza umana, la musica si presenta come un'oasi felice, angolo privilegiato al cui interno si possono esperire orizzonti significativi e negati all'uomo comune che, citando una delle metafore wackenroderiane, vive soggiogato dalla ruota dell'angusto fluire del tempo. Il totalmente altro del mondo dei suoni nei confronti dell'esperienza umana ci aiuta a gettare un po' di luce attorno a quello splendido, e allo stesso tempo complicatissimo, fenomeno musicale che va sotto il nome di Romanticismo, e alle prospettive di ascolto ch'esso inaugura.

Proprio la novellistica di Wackenroder e di E. T. A. Hoffmann è di estremo aiuto nell'addentrarci in questo significativo universo. Joseph Berglinger, protagonista di una "memorabile vita", consuma la propria vita nell'attesa dello spettacolo musicale, di quell'atto di profonda sublimazione operato dal mondo dei suoni nei confronti dell'uomo che, asservito in un atteggiamento che sconfina nell'adorazione religiosa, ascolta estasiato questa penetrante rivelazione. Egli, scrive Wackenroder parlando del suo eroe musicale, «pieno di impazienza, aspettava il primo suono degli strumenti ... e quando questo dal cupo silenzio irrompeva forte e lungo, simile al respiro di un santo che viene dal cielo, e tutta la potenza dei suoni si riversava sulla sua testa, allora gli sembrava che ad un tratto sopra la sua anima si distendesse una grande ala che lo innalzava a volo su da un'arida landa ...»[41]. L'esperienza concertistica, vissuta come un vero e proprio naufragio mistico, non voleva porsi del resto come una semplice parentesi all'interno del quotidiano. Berglinger infatti pensava: «tu, però, devi per tutta la tua vita, vivere in questa bella ebbrezza poetica, e tutta la tua esistenza dev'essere una musica»[42]. La realtà, però, «quella realtà che ogni giorno ci strappa con violenza dai nostri sogni», continua a rivelarglisi ostile confinando il suo rapporto con la musica a brevi, ma estremamente esaltanti momenti della sua vita.

Non solo Wackenroder, ma anche Hoffmann presenta una novellistica musicale ricca di personaggi che vivono in prima persona uno strano rapporto con la musica. Pensiamo alla figura del *Cavalier Gluck*, grottesca e anacronistica, oppure all'aspetto de *L'allievo di Tartini* che, se da un lato rivela un atteggiamento mistico nei confronti della musica, dall'altro è incapace di trarre un suono decente dal proprio violino[43]. A tali esiti porta la duplice natura della musica, per cui, se da un lato è virtù redentrice in quanto può rivelare quell'ordine segreto e trascendentale nascosto nell'essenza delle cose, dall'altro la sua forza demoniaca e travolgente nega ogni possibile rapporto dei suoi adepti con la realtà. Ciò comporta all'uomo delle splendide visioni, un accesso alle magiche sfere, a cui però seguono inevitabilmente delle autentiche ricadute nella realtà quotidiana borghese e prosaica.

«Ma perché mai i poveri musicisti devono essere tormentati quanto sono stato tormentato oggi io?», si chiede Johannes Kreisler al termine di una serata in cui è stato costretto ad allietare musicalmente durante il *tea-time* il pubblico del salotto borghese, che lentamente se ne va annoiato dopo aver ascoltato la musica sublime di Johann Sebastian Bach[44]. Proprio nei confronti di questa realtà il musicista romantico prova un'estrema insofferenza. Disadattato è quindi l'artista, insofferente verso quelle forme di costrizione che la quotidianità gli presenta e il cui atteggiamento rasenta la tipologia dello "scapigliato", tratto comune a gran parte della generazione romantica e, in particolar modo al mondo gravitante attorno alla "Neue Zeitschrift fuer Musik" schumanniana. E' tale atteggiamento scapigliato che manifesta la mancanza di un suo rapporto dialettico nei confronti della realtà e del pubblico borghese e *filisteo*. Il divario fra le aspettative di coloro che concepiscono la musica come una semplice tappezzeria dei loro intrattenimenti mondani e di quanti aspirano, invece, alla contemplazione mistica del mondo dei suoni, è enorme.

La tipologia dell'ascolto nell'età romantica sembra infatti oscillare fra questi due estremi: esperienza sublime e redentrice, da un lato, sottofondo sonoro dei momenti maggiormente banali della vita, dall'altro. E' infatti un'ingannevole illusione poter pensare che l'estetica romantica abbia trovato un'effettiva concretizzazione nella vita musicale del tempo. Non poteva, del resto, essere diversamente per un secolo che nutriva delle grandissime ambizioni speculative e che mal sopportava la realtà borghese. Una realtà che apprezzava il mondo dell'opera italiano, gli spettacoli concertistici dei virtuosi e la vita musicale parigina; una realtà che molte volte giungeva a condizionare le stesse scelte compositive del musicista costringendolo a sacrificare la propria ispirazione interiore al gusto delle masse. L'appartenenza ad una sfera preteoretica, momento che conferisce alla musica le caratteristiche dell'assolutezza, sembra di conseguenza confinarla al solipsismo e a negare una forma di ascolto attivo.

41WILHELM HEINRICH WACKENRODER *La memorabile vita del musicista Joseph Berglinger in Fantasie sulla musica*, trad. it., Fiesole, Discanto edizione, 1981, p.7.

42Ivi, p. 8.

43Si veda, a tal fine, E. T. A. HOFFMANN *Il cavaliere Gluck*, trad. it., Firenze, Passigli, 1989.

44«Questa è infatti la mira principale - commenta sconsolato il musicista - : accanto al the, al punch, al gelato, viene servita sempre un po' di musica, che è accolta benevolmente da tutto quel mondo elegante al pari di queste altre cose più commestibili» (E. T. A. HOFFMANN *Dolori musicali del direttore d'orchestra Kreisler in Kreisleriana*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1984, p.30).

Il linguaggio musicale, infatti, agli inizi del XIX secolo diviene oggetto privilegiato d'indagine nella speculazione filosofica di diversi autori. Fra il 1790 - anno di pubblicazione della *Critica del giudizio* di Kant - e il 1818 - Schopenhauer scrive *Il mondo come volontà e rappresentazione* - assistiamo ad un capovolgimento totale nella storia della musica. Un ribaltamento che, grazie al ristretto arco di tempo in cui si compie, rappresenta uno dei fenomeni più interessanti dell'estetica musicale. La mancanza di tematizzazioni concettuali determinate e il non favorire il processo razionale, due connotazioni che rendono il linguaggio musicale un gradevole oggetto di piacere, potano Kant a una generale diffidenza verso tale arte. Questa ostilità alla razionalità e alla riflessione diviene, d'altro canto, proprio il motivo della sua esaltazione e sopravvalutazione da parte dell'estetica romantica. Un primo motivo anticipatore della teorizzazione schopenhaueriana è rappresentato, come abbiamo visto, dalla novellistica di Hoffmann e Wackenroder, dove assistiamo alla messa a fuoco di alcune categorie del linguaggio musicale tanto care all'estetica romantica, quali l'asemanticità del mondo dei suoni e il loro esser voce del sentimento. Mentre la parola nomina l'interiorità umana con un linguaggio estraneo e inappropriato, la profonda essenza della musica è invece la presentazione immediata dello spirito, priva quindi di qualsiasi referente esterno. La musica risale pertanto vertiginosamente la scala dei valori del mondo delle arti e, dall'estrema posizione in cui era stata confinata dalla critica kantiana, giunge ad essere posta al vertice supremo di positività. Schopenhauer esalta queste tematiche. Quando infatti assegna alla musica una funzione gnoseologica, egli la pone non solo come prima fra tutte le arti ma la colloca su un gradino superiore rispetto a queste. Essa infatti non si limita a rappresentare le idee o i gradi di obbiettivazione della volontà - capacità questa che misura le altre arti - ma rappresenta la volontà stessa. La musica è il luogo della verità, la sua dimensione ha il potere magico di simbolizzare il mondo dell'interiorità. Molti anni dopo, nel 1871, il Nietzsche de *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, sarà pronto a raccogliere questa preziosissima eredità apportandovi degli ulteriori contributi personali.

E' chiaro che questo clima culturale segna una vera e propria apoteosi della musica assoluta, che meglio di ogni altro genere di musica, ben si presta ad essere manifesto simbolico di una serie di teorizzazioni. La musica strumentale, scevra da possibili contaminazioni linguistiche e da qualsiasi forma di programma, viene considerata come voce dell'assoluto inesprimibile e ben si presta a venire associata a quell'immagine del tempio dell'arte tanto cara ai romantici. Il tempio come luogo in cui l'artista è solo con se stesso, lontano da qualsiasi forma di contatto con la realtà circostante. Un'immagine equivoca che ha associato i prodotti della creazione umana al piano idealistico della produzione inconscia, per cui l'artista appare come qualcosa di funambolico e le cui opere si presentano come una sorta di salvezza dalla rovina e dalla corruzione del mondo.

A ragione Heinrich Besseler definisce "ascolto passivo" quello maturato durante l'età romantica, sottolineando la ricezione totalmente passiva dell'oggetto sonoro di quest'epoca. Passiva, in contrapposizione a quella attiva che Besseler indica come tratto distintivo delle civiltà musicali precedenti, in quanto confina l'ascoltatore al completo abbandono di qualsiasi facoltà sintetica e ad una prostrazione mistica nei confronto del mondo dei suoni[45]. Un atteggiamento rafforzato dal concetto romantico-idealista della produzione inconscia per cui la creatività appare contrassegnata dall'apoteosi del genio, figura che sin dal primo classicismo tedesco appare come momento privilegiato dell'indagine estetica. Non a caso Schumann definirà la musica "orfana", sostenendo che proprio nel segreto della sua origine consiste il fascino della sua bellezza.

Considerazioni pedagogiche

La prospettiva prevalente, dunque, nel periodo romantico, secondo cui arte e artista trovano collocazione ideale nella sfera dell'irrazionale e dell'immaginario, determina il ruolo di questi ultimi e, conseguentemente, quello "passivo" dell'uditorio. Il retaggio di tale approccio col mondo

45Sempre Besseler, nel suo *L'ascolto musicale nell'età moderna*, mette splendidamente in risalto alcuni elementi della sintassi compositiva romantica che favorirono questo atteggiamento "passivo" dell'ascolto musicale. Il "ritmo unitario" del Lied schubertiano, "prodotto con figurazioni e motivi d'accompagnamento ostinati", le conquiste tonali di Weber, in particolar modo la scoperta del valore timbrico degli strumenti, la gestualità pianistica di Chopin e Schumann e il trattamento wagneriano dell'orchestrazione: tutti questi momenti costituiscono le tappe che porteranno la musica ad essere il linguaggio vago e indistinto tanto esaltato e idolatrato dalla filosofia e dalla letteratura coeva. «In Schubert la corrente musicale prodotta dai moduli esecutivi - commenta Besseler - è funzionale all'atmosfera e al simbolismo della natura, è un mezzo per realizzare l'incantesimo. L'ascoltatore si lascia pervadere da questa corrente e accordare come l'opera esige» (HEINRICH BESSELER *L'ascolto musicale nell'età moderna*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1993, pp.889, 94-95).

dell'arte viene così, almeno in parte, a spiegare quella tendenza, ancor oggi non completamente superata, che circoscrive in modo piuttosto ristretto la possibilità di ricaduta dell'espressione artistica (tra cui ci interessa in primo luogo quella musicale) presso la società, o meglio, nel tessuto del reale umano.

Non solo si viene a definire nel pubblico un ruolo sostanzialmente passivo all'ascolto, come già visto, ma si rischia di precludere, quasi, all'esperienza musicale un valore educativo, allontanandola pericolosamente dall'orizzonte pedagogico. Infatti, fondamentale in tale ambito si connota il riferimento ad un soggetto attivo, consapevole: non esiste educazione senza la volontà del soggetto educando di mettersi in atteggiamento di disponibilità al cambiamento, condizione irrinunciabile per qualunque atto educativo. Un soggetto passivo, a confronto con un contenuto remoto, spesso affondato nella sfera dell'inconscio, riferibile al vissuto dell'emozione irrazionale, tende a sfuggire, per così dire, all'atto educativo e, comunque, risulta oggetto di un'esperienza incontrollabile, spesso irrisolvibile.

Senza negare (anzi, per restituire) all'arte implicazioni profonde che a livello soggettivo possono portare a vissuti assai diversi e comunque non facilmente definibili, in ambito pedagogico l'idea della passività del soggetto e dell'eccezionalità dell'esperienza musicale, ostacola lo stesso configurarsi dell'occasione educativa esperita attraverso il momento creativo. Emerge come vitale la necessità della partecipazione attiva, nel nostro caso all'atto dell'ascolto, da parte del fruitore, e della non eccezionalità, peraltro, di tale evento. Si potrebbe dire, anche, non occasionalità, opponendo una quotidianità che nega di fatto alcuni fondamentali presupposti dell'esperienza artistica di matrice romantica.

Si consideri, ad esempio, il ruolo dell'artista. Nella cultura borghese, nell'evo in cui si sono espresse, tra le altre, l'estetica, la filosofia e la cultura romantiche, l'artista costituisce eccezione: una figura che esprime la creatività della società permettendo a quest'ultima di mantenersi *normale*, ossia conforme alle norme[46]. Arte e artista assumono un ruolo determinante ma "deragliato" rispetto ai canoni della quotidianità sociale, esprimono, con la creatività, il dissenso, l'irrequietezza, la sregolatezza, ciò che, per intenderci, non riguarda l'uomo della strada. Così l'ascolto assume una dimensione di "distacco" dal sociale, l'evento artistico si disancora dal quotidiano, esprime valore di punta, l'osare di una società che nel suo complesso non osa. L'arte può diventare sorta di valvola di scarico che, tuttavia, agisce in virtù dei suoi *vati*, dei suoi sacerdoti, figure vagamente maledette, quasi quegli antichi veggenti che si guadagnavano, per le loro doti eccezionali, reverenziale timore e stupito rispetto. Ma di fatto, l'arte si stacca dall'uomo comune, da colui che non ne può pienamente fruire, si delinea categoria degli eletti, paradossalmente le viene negata la possibilità di far partecipare chiunque dei propri valori e di farsi, così, patrimonio collettivo (quando al contrario lo è). L'idea di dovere fa soccombere quella di piacere, tentazione confinata in un inconscio ribelle i cui slanci irrazionali, le cui pulsioni profonde, non possono affiorare alla luce della coscienza e della conoscenza. La musica come mistero è luogo dell'insondabile, del diverso, del mostruoso, spazio di piacere ed estasi ormai scissi dalla vita di ogni giorno, ove imperano norma e adeguamento. Qui la musica viene ridotta a "sapere-potere" di pochi, i suoi arcani diventano oggetto pauroso e allontanante per "chi non sa".

A questo punto ci si è allontanati dall'idea che l'arte possa costituire prezioso veicolo di educazione, al punto tale da segregarla in ambiti assai circoscritti sotto l'etichetta di esperienza meramente *estetica*, intendendo con quest'ultimo aggettivo che detta esperienza non fa parte di tutti ma solo di chi possiede, a livelli ottimali, gli strumenti di tale forma di fruizione e gestione. Il periodo borghese non valorizza l'approccio con l'esperienza musicale come strumento educativo, non esprime la prospettiva dell'arte come *scelta quotidiana*, allontana di fatto la figura dell'artista da un ruolo pedagogico o educativo. L'arte diviene qualcosa *in più*, che sta al di fuori; si chiude nei propri santuari ove accedono solo coloro che sono in grado di "capire" e di coglierne i valori profondi, quasi imperscrutabili.

L'oggetto artistico non è più prodotto dell'uomo e nato in sua funzione, ma esprime una sorta di mondo iper-umano dove la perfezione si cristallizza in movimenti di idee e mutamenti dello spirito. Così l'uomo quotidiano si allontana dall'idea stessa dell'espressione artistica come evento nato e giustificato in sua funzione; talora mette a tacere la musica che ha in sé, circoscritta in sede educativa a momento transitorio, eventualmente distensivo, ricreativo, fra un'occupazione "seria" e

46I concetti di *creatività* e di *normalità* secondo la prospettiva pedagogica borghese, trovano efficace trattazione in FRANCO BLEZZA *Un'introduzione allo studio dell'educazione*, Venosa (PZ), Osanna Venosa, 1996, cui si rimanda.

l'altra. L'arte si fa oggetto di cultura ma di quel tipo di cultura elitaria che non raggiunge, attraverso l'educazione, ogni individuo. L'ufficialità della musica viene appaltata allo specialista, mentre colui che non lo è può solo tentare, timidamente, di spiarne in silenzio gli inafferrabili misteri, o, quel che è peggio, può rifiutarla.

Il passaggio tra Ottocento e Novecento ha già visto incrinarsi quest'ottica, ma anche oggi, per molti ancora, ricorre come veritiera e attendibile una concezione dell'arte come espressione di pochi, dove il bello vive, spesso, ancora una funzione fine a se stessa, non si contestualizza nella vita dell'uomo. Peraltro, la potente accelerazione dei ritmi di vita in questa fine secolo rischia di allontanare ulteriormente la dimensione dell'ascolto dalla formazione e dall'arricchimento dell'individuo. Ciò potrebbe significare che non è ancora del tutto superata quella visione che privilegia la dimensione conforme e produttiva dell'inserimento del soggetto nel tessuto sociale.

E se almeno parte della scuola, oggi, tende alla reintroduzione dell'esperienza artistica a livello primario come esperienza formativa, le applicazioni non sono ancora del tutto diffuse e convincenti. Il quadro, a distanza di un secolo dalle intuizioni pedagogiche dalcroziane (uno dei capostipiti di un movimento di rivalutazione del ruolo educativo della musica), si presenta in Italia ancora assai disomogeneo. Le notevoli risorse dell'esperienza musicale cominciano a essere valorizzate, per l'evolversi in senso adattativo del soggetto in rapporto al cambiare della società, dove si sta incrinando l'idea della normalità, della conformità alle regole come valore assoluto e inconfutabile. Nell'odierno mondo accelerato, l'arte può riacquistare valenza formativa anche se le applicazioni necessitano ancora di tempo poiché il mutamento sociale è sempre lento e non coincide di fatto con gli eventi che lo hanno determinato. L'arte può restituire, almeno in parte all'uomo *faber* i tempi della sua produzione e il senso della produttività stessa, contrappuntando l'insterilirsi del ruolo produttivo di respiro industriale opponendo il piacere del fare, esprimere direttamente, creare propri spazi. Questo *fare*, determinante per ogni bambino nell'apprendimento e nella sua evoluzione complessiva, esprime, in generale, oggi più che mai un ancoraggio contro la disumanizzazione del processo produttivo e le frustrazioni che spesso vi conseguono. Ritorna, in questo modo, accanto all'uomo *faber*, il vitale e creativo *homo ludens*.

L'altra componente educativa dell'esperienza musicale risiede nella sua connaturata non fissità, ossia in quella necessaria creatività (da quella del fruitore a quella dell'interprete o del compositore) che da sempre la caratterizza. La disciplina del fare musica, del pensare in musica, dell'ascoltarla, a qualunque livello, infatti, sfugge alla logica di una "passiva" replicazione, richiede sempre in una qualche misura l'intervento diretto della soggettività e il rispetto di quest'ultima. Al di là di ogni criterio valutativo nel concepire l'assoluto artistico, l'espressione musicale rivolta a tutti salva l'individualità, il punto di vista e le soluzioni originali. Proprio qui, pur nel rispetto dei suoi codici referenziali, peraltro molteplici per epoche, civiltà, culture e funzioni, che ne disciplinano in svariate forme la comunicazione, la musica si pone come esperienza dell'individuo oltre che momento di interazione di questo col proprio o altrui ambiente (la musica esprime non solo l'oggi ma anche un rapporto col passato e col lontano). Essa sul piano culturale tende all'ampliamento degli orizzonti individuali e su quello espressivo (dove includiamo anche l'ascolto) tende a sviluppare la capacità di proporre soluzioni personali, attraverso un piacere che, già dalle prime età, non deve essere sacrificato alla ricerca del risultato assoluto, quanto adattato al bisogno di esprimere un *proprio relativo*. L'elasticità stessa dell'esperienza musicale unitamente alla varietà delle sue forme, può rappresentare un terreno ideale per l'esercizio della creatività, dove con tale termine si indica la volontà di operare scelte motivate, criticamente valutate e liberamente espresse pur nel rispetto di valori, convenzioni e codici comuni.

L'ascolto attivo

Il misticismo propugnato dall'estetica romantica aveva condannato inevitabilmente l'ascolto alla passività, relegando in secondo piano le facoltà razionali del pubblico ormai incapace a comprendere e ad analizzare sinteticamente la sintassi del linguaggio musicale. La mancanza di equilibrio fra le parti che costituiscono i poli attorno a cui si realizza la comunicazione musicale è però un fenomeno tipico dell'età romantica. Come tale è, di conseguenza, circoscritto storicamente e non ascrivibile a tutte le età della cultura musicale europea, al cui interno più volte si sono realizzate delle autentiche civiltà dell'ascolto.

«L'equilibrio delle funzioni dell'artista e dell'ascoltatore - come ricorda giustamente Friedrich Blume - è tipico invece dell'età classica»[47], dove l'ascolto, lontano da ogni velleità teoretica e da ogni tensione di misticismo religioso, assume la valenza di strumento di comprensione della sintassi che regola i meccanismi del linguaggio musicale. Se da un lato il musicista sublima simbolicamente l'esperienza umana servendosi del materiale sonoro, dall'altro il pubblico interpreta questi stessi simboli seguendo la naturale predisposizione del proprio animo ad accogliere determinate idee e contenuti. Non più voce dell'io soggettivo, che sarà tanto caro alla speculazione romantica, il linguaggio musicale richiede all'ascoltatore un atteggiamento ermeneutico attivo, sorretto da facoltà sintetiche e raziocinanti e inoltre dalla fantasia e dalla creatività. «Ogni musica che si proponga di orientare in modo troppo determinato, troppo individuale il sentimento dell'ascoltatore ... e ogni musica che è o asservita a scopi posti al di fuori di essa, oppure mira ad esprimere determinati contenuti direttamente per mezzo dell'imitazione e della descrizione»[48] viene pertanto virtualmente esclusa dall'orizzonte compositivo. L'ascoltatore, infatti, è un soggetto che deve saper operare una sintassi dei diversi elementi di un brano cogliendole il senso globale, la cui ricerca e messa a fuoco è la grande pregiudiziale di tutta l'estetica classico-romantica. Nel far questo egli non tollera né l'aleatorietà ermeneutica romantica, né la naturale predisposizione oggettiva dell'*Affektenlehre*, comun denominatore dell'estetica musicale del secolo diciassettesimo.

Giustamente Dahlhaus nota che «*affectus exprimere* significava nel sei e nel primo settecento descrivere gli affetti, per così dire, dall' "esterno"»[49]; un atteggiamento imitativo lontano dal moderno principio d'espressione, sorto nel secolo seguente, che prevedeva che il compositore sublimasse la propria anima in musica. Il riconoscimento di questi segni, di quelle effigie musicali raffiguranti gli affetti era compito precipuo dell'ascoltatore che nei *Trattati* di Quantz e Carl Philipp Emmanuel Bach poteva trovare anche una loro classificazione. Già Cartesio, però, nel suo *Compendium Musicae* del 1618 aveva iniziato ad attribuire all'ascolto una valenza attiva e una funzione prioritaria nell'ambito della comunicazione musicale prima ignota. Besseler nota come «nella storia della teoria musicale Cartesio sia il primo a muovere non direttamente dalla musica ma dall'ascoltatore»[50]. Parimenti alla funzione gnoseologica esercitata in sede filosofica dal *cogito*, è l'ascoltatore che realizza l'attività unificante all'interno del decorso musicale servendosi dell'immaginazione.

Questo atteggiamento diverrà il tratto distintivo del pubblico del secolo seguente che affolla le nuove sale concertistiche e i teatri per assistere agli spettacoli musicali, ora divenuti pubblici e non più confinati nell'ambito della corte e della chiesa. Questo nuovo pubblico, moderno e non più identificabile semplicemente con la massa de fedeli o con le persone che fanno parte della vita di corte, vuole esercitare una parte attiva all'interno dello spettacolo musicale. Aiutato dalla nascente critica musicale, che ora inizia a raccogliersi in vere e proprie riviste specializzate nell'intento di fornire un sostegno alla comprensione dei repertori presentati durante una serata concertistica, esso va alla ricerca degli elementi che stanno alla base di un brano musicale e che concorrono a creare la sua unitarietà, molte volte configurata dalla coeva riflessione estetica come un vero e proprio organismo. La ricerca del tema, baricentro unificante del decorso musicale, nella sua articolazione interna in semifrasi e nei suoi procedimenti d'imitazione implica così un atteggiamento attento e vigile e, in ultima istanza, autenticamente ermeneutico.

«Nel classicismo l'ascolto attivo-sintetico del Settecento tocca il vertice - conclude Besseler al termine della sua trattazione - L'ascoltatore, ora non più solo soggetto, ma individuo, persona, salda di regola in una unità, grazie alla sintesi, il periodo di otto battute, e compie così, passo passo, la costruzione musicale. In pari tempo egli comprende il tema principale che domina il movimento di sonata come un contentato di senso, che possiamo definire con il termine 'carattere'»[51]. Individuo e non più soggetto, sottolinea attentamente il musicologo tedesco, in quanto nell'età classica proprio il principio individuale diviene il presupposto, il saldo ancoraggio, della soggettività creatrice. E' ovvio che tale soggettività si mantiene ben lontano dal solipsismo di matrice romantica, che configurerà l'io quale referente ultimo del reale, e prevede sempre la possibilità di rapportarsi ad un orizzonte di comprensione universale. Non a caso, in tanti momenti della trattatistica del secolo, troviamo il gusto eletto a luogo primario d'accesso al linguaggio musicale.

47FRIEDRICHE BLUME Il classico in *Storia della musica*, trad. it., Milano, Mondadori, 1984, p.352.
48Ibidem.
49CARL DAHLHAUS *Il realismo musicale*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1987, p.35.
50H. BESSELER, op. cit., p.49.
51H. BESSELER, op. cit., p.81.

La ricerca di un canone del gusto, universale (!) per quanto paradossale possa apparire tale affermazione, diventa così una delle principali preoccupazioni della riflessione estetica, anche di quella musicale[52]. Momento d'indagine razionale, il gusto diviene così la privilegiata via d'accesso riservata all'ascoltatore nel mentre si rapporta al mondo sonoro, di cui cerca di cogliere attentamente le componenti strutturali, senza per questo rinunciare al piacere che ogni atto della fruizione artistica comporta. Questo vasto pubblico è ben lontano dalla cittadella ideale degli adepti e degli iniziati a cui sarà rivolta l'intenzione romantica, che volutamente a pochi eletti fa riferimento con le sue figurazioni musicali allusive, i sottesi rimandi ad esperienze autobiografiche e il voluto ordito di significati criptici e metaforici. Solo in questo modo la musica potrà diventare iridescente metafora, voce dell'assoluto, lontana dalla sfera dell'umano e del quotidiano a cui i compositori dell'età classica avevano sempre fatto riferimento nell'atto di "esalare la propria anima in musica", com'ebbe a dire Daniel Schubart in suo celebre adagio.

Dopo essere passato attraverso le intemperie filosofiche che hanno attraversato l'Europa a cavallo tra i due secoli, l'estetica musicale ha rinunciato definitivamente ai miti e alle tensioni della *Romantik*. Questa rinuncia, se ha comportato un ridimensionamento delle pretese teoretiche del linguaggio musicale, elevato a vera e propria *Weltanschaung* della speculazione romantica o a voce dell'ineffabile dal simbolismo francese d'inizio scolo, ha permesso via via all'ascolto il recupero di una dimensione autentica. In questo di notevole aiuto è risultato essere la prospettiva filosofica aperta dalla fenomenologia, in particolar modo di Husserl e poi di Heidegger, dalla progressiva affermazione degli studi sulle tradizioni musicali orali, con la conseguente nascita e costituzione a scienza dell'etnomusicologia, e dalla riflessione musicale operata da diversi compositori.

II. 2 L'ascolto nella prospettiva fenomenologica

L'ascolto come atteggiamento fondamentale dell'esistere. Riemann, Husserl, Heidegger

L'ascolto come esperienza fondamentale dell'uomo, che solo in tal modo pone e definisce se stesso all'interno dell'orizzonte linguistico e del pensiero, è un tratto comune della riflessione greca, già a partire dalle sue radici presocratiche. Già le antiche parole di Eraclito parlano dell'ascolto come progetto originario del vivere, come radice autentica dell'essere mortale. Colui che parla, e il cui pensiero appartiene alla dimensione del *logo*, è colui che prima ha ascoltato: «che cos'è dunque per l'uomo abitare il linguaggio, se non stare in ascolto e pensare e parlare avendo, ascoltato?»[53]. Accogliere la realtà del mondo senza alcun atteggiamento precalcolante, e aprendo la dimensione del proprio esistere al senso delle cose, è stato uno dei punti chiave della riflessione fenomenologica. E' stato giustamente detto che la fenomenologia ha operato un cambiamento di direzione dell'interrogazione filosofica sulla base del celebre "ritorno alle cose stesse". Non più preoccupato dell'esistere delle cose - preoccupazione tipica della precedente tradizione filosofica - ma piuttosto del loro senso - all'interno di questo cambiamento di rotta va pensata la riduzione fenomenologica e trascendentale aperta da questo metodo - , Husserl scopre che la percezione diviene lo strumento primario del conoscere, la via d'accesso al mondo sensibile. In questo processo la coscienza occupa un ruolo primario; essa si dirige intenzionalmente verso gli oggetti (la coscienza è sempre coscienza di qualcosa!) percependo la realtà come oggetto che si manifesta ai suoi occhi. La funzione del soggetto viene pertanto ribadita nella prospettiva fenomenologica, dove il senso del mondo e delle sue oggettualità, i cosiddetti *noemi*, viene costituita e definita a partire dagli atti intenzionali, dalla noesi, della coscienza pura.

Una "trasposizione musicale" di questo metodo è stata operata da Riemann e dalla sua *teoria delle rappresentazioni sonore* che gli ha permesso di superare tutti i limiti della psicologia del suono

52Secondo Edmund Burke, seguendo il suo breve saggio *Sul gusto* del 1758, è necessario affermare una "logica del gusto", basata su costanti certe ed universali, che possieda al proprio interno criteri di giudizio analoghi a quelli della ragione. Evitare il relativismo delle opinioni diviene la preoccupazione anche di David Hume che, ne *Il Canone sul gusto*, sottolinea la necessità di trovare una "legalità del gusto". Questa capacità, pur muovendosi in antitesi con l'oggettività delle formulazioni scientifiche, deve trovare ugualmente dei parametri certi e universali su cui formulare il proprio giudizio. Su questa linea si muove anche il pensiero di Rousseau - nel suo *Dictionnaire de musique* definirà il gusto come un paio di occhiali per la ragione, riportando il suo statuto al consenso unanime degli uomini - , di Winckelmann e di Kant, intento a scrivere la sua terza critica in seguito alla sorpresa intellettuale di scoprire, nell'ambito di ciò che è soggetto al gusto, un momento a priori che trascende la semplice universalità empirica.

53Mario Ruggenini *Volontà e interpretazione*, Milano, Franco Angeli, 1985, p.31.

formulato dalle diverse scuole a cavallo tra i due secoli. La teoria helmoltziana delle sensazioni sonore, ad esempio, condotta sulla base del naturalismo fisiologistico, ha ceduto così il passo al metodo fenomenologico delle rappresentazioni sonore per cui l'ascolto è diventato il tramite tra il soggetto e l'oggetto, strumento di appropriazione del secondo da parte del primo. Attività logica, quindi, e attiva, l'ascolto in questa prospettiva non è semplicemente una ricezione fisica del suono, ma un'attività in cui la fantasia esercita un ruolo determinante nell'appropriazione gnoseologica della realtà.

E' per questo che la fenomenologia ha inaugurato una nuova via, ricca di spunti estremamente interessanti, anche nell'ambito che stiamo indagando. Ancor più significativi sono stati suoi esiti nella filosofia di Martin Heidegger. L'idea di ascolto come orizzonte globale dell'essere, che abbiamo elevato a comun denominatore del presente lavoro e che vedremo essere alla base di tutte le civiltà musicali orali, nella riflessione del filosofo tedesco viene posto quale momento centrale dell'analitica fondamentale dell'*esserci*. L'originarietà dell'ascolto, *Leitmotiv* di *Essere e tempo*, posta a priori di qualsiasi atto del pensiero diviene così la matrice filosofica per qualsiasi progetto che interpreti antropologicamente il linguaggio musicale, sottraendolo agli angusti orizzonti delle sale concertistiche ed elevandolo, d'altro canto, a comune denominatore del vivere umano. Un modello di musicalità originaria che una qualsiasi riflessione sull'ascolto deve tener presente.

© Proprietà letteraria riservata degli Autori ➪ Cristina Fedrigo - Roberto Calabretto, *La porta incantata. Introduzione alle problematiche dell'ascolto musicale, Libreria Al Segno, Pordenone, 1998*

Gakuraku: unione di musica e vivere quotidiano: la musica nella quotidianità della vita.

Capitolo III
La cultura musicale orale

Introduzione

I battipali della laguna di Venezia, tempo addietro, erano soliti servirsi del canto per accompagnare i movimenti con cui alzavano e abbassavano le pesanti travi delle fondamenta delle abitazioni della città lagunare. Gli scaricatori del porto di Genova intonavano invece il *trallalero*, un genere di canto caratterizzato da melodie molto fiorite e da un movimento contrappuntistico altrettanto ricco in cui potevano intervenire anche cinque o, addirittura, sette voci. Con i canti di *Maggio*, tipici della Toscana e dell'Italia centrale, la popolazione contadina un tempo cercava di propiziarsi un buon raccolto, secondo una consuetudine che risale alle antiche cerimonie tenute in onore della primavera. I carrettieri siciliani, sino a poco tempo fa, intonavano motivi musicali che esprimevano passioni fortemente irrequiete: il loro stile «arabizzante» accompagnava i versi endecasillabi raggruppati in ottave a rime alterne, secondo i moduli poetici tramandati dalla scuola siciliana. La Sardegna, regione che più delle altre della nostra penisola ha conservato e mantenuto inalterate le proprie tradizioni musicali popolari, possiede ancor oggi numerose testimonianze depositarie di vita vissuta, di storia comunitaria e di abitudini in genere.

Questo elenco potrebbe continuare a lungo e arricchirsi dei contributi che tutte le regioni e le diverse comunità sono state, e in parte lo sono ancor oggi, in grado di offrire nell'enorme quadro del folclore musicale italiano. *Ballate*, *villotte*, *strambotti*, *stornelli*, *tarantelle*, repertori di cantastorie, *ninne-nanne* etc. attraversano l'Italia e la sua storia in un ininterrotto *continuum* musicale. Testimonianza della dimensione ludica della vita, questi generi musicali, così diversi nei loro

elementi costitutivi, presentano una caratteristica comune che consiste nel loro essere elemento onnipresente nella globalità dell'esperienza umana. Il canto e la musica in genere scandiscono i diversi momenti del calendario, le diverse fasi della giornata e dell'attività lavorativa per giungere ad essere vero baricentro delle feste e di tutti i momenti dedicati al riposo e allo svago[54]. La ricchezza di tutte le forme culturali, nella fattispecie quella musicale, appartenenti al dominio dell'oralità consiste proprio nel loro presentarsi quale elemento integrante della realtà umana. La continuità-circolarità dei flussi espressivi e comunicativi di cui è costituita ogni espressione culturale della tradizione orale nega, infatti, quella parcellizzazione di atteggiamenti che le tradizioni cosiddette "colte" hanno elevato a loro tratto distintivo. La musica, grazie questo modo distorto di vedere le cose, nella topografia dell'esperienza umana si pone quale momento a sé stante, rigidamente delineato all'interno delle pareti di un sala concertistica, di un teatro o di uno studio. Sublimata come esperienza di un "totalmente altro", con il concorso di utopie estetiche che hanno propugnato una concezione metafisica del linguaggio sonoro, la musica molte volte è stata relegata ai margini. Ai margini della realtà della vita, delle sue pulsazioni, dei suoi moti. Ed è così che l'ascolto, innalzato ad esperienza mistica a tal punto da sconfinare con l'ascetismo religioso, ha sempre più perso ogni forma di contatto con il complesso di situazioni che sta a monte di ogni manifestazione musicale: quelle situazioni che vedono protagonista l'uomo. Ed è proprio questo il fine verso cui ci muoveremo in questa prime battute del nostro intervento, fermamente convinti della necessità di emancipare l'ascolto musicale da qualsiasi atteggiamento settoriale per elevarlo invece a comune denominatore dell'esperienza umana.

III.1 Le culture musicali orali

Volutamente abbiamo iniziato il nostro discorso dalle culture musicali orali, magnifico esempio - sublime simbolo, verrebbe da dire - dei valori di tutta la cultura orale in genere e testimonianza della loro superiorità nei confronti di quelli appartenenti alla civiltà della scrittura. La *querelle* fra oralità e scrittura ha radici molto remote: spesso è entrata a far parte della storia della filosofia coinvolgendo la riflessione di molti suoi esponenti.
Dunque chi crede di poter tramandare un'arte affidandola all'alfabeto - troviamo nel *Fedro* platonico - e che a sua volta l'accoglie supponendo che dallo scritto si possa trarre qualcosa di preciso e di permanente, deve essere pieno d'una grande ingenuità, e deve ignorare assolutamente la profezia di Ammone se s'immagina che le parole scritte siano qualcosa di più del rinfrescare la memoria a chi sa le cose di cui tratta lo scritto[55].

Già a Platone, pertanto, era ben noto come la scrittura rappresentasse un impoverimento della filosofia, i cui valori erano coglibili solamente dallo spirito. Queste parole, che vedremo riecheggiare - ovviamente con modalità e finalità differenti - nella riflessione di Carpitella quando parla del "prosciugamento della grafia" con cui la notazione sopraffà i materiali musicali popolari, ben mettono in evidenza l'importanza che la tradizione orale ha avuto all'interno della civiltà greca. Nei dialoghi platonici assistiamo ad un continuo rincorrersi di momenti in cui viene decretata l'ambiguità della scrittura e la necessità del suo oltrepassamento per giungere alla contemplazione della verità. Ermes, padre del linguaggio, oltre ad essere messaggero degli dei infatti è anche

54E' il caso di insistere come il canto, nelle tradizioni sopraccitate, sia costantemente presente all'interno della vita dell'uomo e come non accompagni solamente alcuni momenti della sua giornata quali quelli dedicati all' attività lavorativa. «I contadini delle Marche e dell'Umbria orientale - scrive Carpitella a proposito del *Canto a batoccu* dell'area umbro-marchigiana -, durante il lavoro, cantano in modo tutto particolare: l'uomo inizia proteso verso la donna, la mano ad un lato della bocca per concentrare il suono; la donna si piega verso di lui per fondere armonicamente la voce» (Diego Carpitella-Alan Lomax *Folklore musicale italiano vol.1*, Pull QLP 107 Stereo). «A prescindere dal fatto che non è per niente facile - sottolinea Piero Arcangeli - mietere cantando, se non altro per la posizione obbligata del corpo, per cantare *a vatoccu* (o *a' recchia*, nel ternano reatino) bisogna che almeno un uomo e una donna, necessariamente, smettano di lavorare, si avvicinino l'uno all'altro/a, e rispettino una gestualità che, oltre ad essere funzionale alla ricerca della fusione fonico-timbrica sull'ultimo prolungato suono, non manca di una sua ritualità. Una proposta: e se parlassimo, per il *vatoccu*, di *canto "di sosta"*, di interruzione del lavoro, in tempi più vicini a noi con funzione trasgressiva nei confronti sociali di produzione (segnali testuali in questo senso sono rintracciabili in molti stereotipi verbali); ma forse radicato in un remoto rituale di festa finale del ciclo annuale del grano, con funzione di liberazione dal lavoro e dalle norme etico-sessuali?» (*Marche 1 Musica tradizionale del maceratese, I suoni musiche di tradizione orale*, a cura di Piero Arcangeli, registrazioni di Dario Toccaceli, Fonit Cetra SU/5006). Quale migliore conferma per sostenere il valore estetico ed edonistico del *canto a batoccu*, e per relegare in secondo piano il tradizionale accostamento con la mietitura, di cui esso costituirebbe l'accompagnamento musicale.
55Platone *Fedro* [275 c-d] trad.it. Piero Pucci, Bari, Laterza 1979, p.283.

ingannatore, mercante e ladro. La sua doppia natura testimonia, di conseguenza, lo statuto bifronte e antinomico dell'esperienza linguistica. Non dalle parole, pertanto, ma dalle cose è necessario partire, potremmo dire parafrasando Platone, per giungere alla verità.

La dicotomia oralità-scrittura, che Havelock elegge quale tratto caratterizzante la civiltà greca[56], in musica viene ulteriormente accresciuta e resa problematica. La definizione dello statuto della presenzialità estetica dell'opera musicale non a caso costituisce uno dei problemi maggiormente dibattuti da parte dell'odierna musicologia, al cui interno più voci stanno sostenendo i limiti del consueto atteggiamento con cui sono state delineate le età storiche e la claustrofobia re-centrica di cui gli studi storici stanno soffrendo.

III.2 Dall'etnofonia all'etnomusicologia e all'antropologia musicale

Questi limiti, invece, non sono vincolanti nelle culture musicali orali di cui si occupa l'etnomusicologia. Lo statuto di questa disciplina, oggi sempre più alla ribalta nel suo essere inevitabile punto di riferimento per tutti gli studi di carattere demologico e antropologico, è stato definito agli inizi del secolo ventesimo da quel vero e proprio pioniere degli studi sulla musica popolare che fu Béla Bartók. E' grazie all'operato del musicista ungherese, e a quello di Zoltan Kodály, l'altro grande artefice dell'etnomusicologia, che tutti i fraintendimenti operati nei confronti del "popolare" e del "folclore", perpetrati poi per diversi decenni in particolar modo anche all'interno della vita culturale italiana, sono stati chiariti dalla profondità del suo pensiero e dalla sua colossale attività di ricerca del canto popolare dell'Europa dell'est. Sulla base di questa sua riflessione, maturata nei notissimi *Scritti sulla musica popolare* - indispensabile premessa per chiunque voglia addentrarsi nel mondo della musica popolare - che è stato possibile superare i limiti dell'etnofonia, di quell'atteggiamento vago e impreciso con cui la cultura romantica aveva guardato al popolo e alle sue manifestazioni musicali[57]. Limiti che l'antropologia musicale ha sempre più superato al fine di far rientrare il fenomeno musicale «dal regno intangibile dell'arte o da quello algido dei reperti nella realtà della vita, consentendo di riannodare i rapporti fra gli uomini e le innumerevoli espressioni musicali che essi hanno prodotto e fruito nelle più diverse epoche e latitudini»[58]. E' per questo che sempre più oggi viene avvertita la necessità di elevare le manifestazioni musicali di ogni cultura a strumento per la comprensione di quella straordinaria *performance* che è la vita di ogni uomo e di ogni comunità. Non è più infatti sufficiente stabilire la centralità della musica nella realtà umana, nella sua cultura e nella sua vita sociale - constatazione che va assunta come premessa irrinunciabile per una qualsiasi discorso sull'oralità -; bisogna invece approdare ad una visione globale per cui il mondo dei suoni è esso stesso artefice di determinati comportamenti e di universi mentali che costituiscono i percorsi del vivere umano[59]. Una simile operazione l'ha avviata Ernesto De Martino che in alcuni "atteggiamenti" musicali ha trovato la chiave d'accesso per una riconsiderazione critica dei modi con cui viene osservata la realtà umana[60]. I risultati a cui De Martino, con la collaborazione di uno psichiatra, uno psicologo, un sociologo e un musicologo (Carpitella), è giunto nelle sue indagini sul tarantismo pugliese, la celebre cura rituale del morso della mitica 'taranta', stanno infatti a testimoniare l'imprescindibilità del riferimento alla musica in ogni studio di carattere antropologico.

A questa consapevolezza è giunta anche la musicologi italiana che, rispetto agli anni immediatamente seguenti al secondo dopoguerra, ha compiuto dei passi da gigante. «Allora - scrive Carpitella nelle sue note introduttive alla seconda edizione degli *Scritti sulla musica popolare* di Bela Bartók - nel 1955, si era quasi agli inizi della ricerca, raccolta e registrazione della musica popolare (alias contadina) italiana...»

E, dopo aver ricordato l'esperienza compiuta con Alan Lomax e quella di De Martino («fautore della prima edizione di questi scritti»), riporta come gli scritti di Bartók siano ancora validi dal

56A tal fine si veda l'illuminante saggio di Eric A. Havelock *Cultura orale e civiltà della scrittura Da Omero a Platone* trad. it., Bari, Laterza 1983.

57Non a caso i primi etnomusicologi italiani fanno riferimento a questo termine nelle loro ricerche.

58Tullia Magrini *Introduzione* in Aa.Vv. *Antropologia della musica e culture mediterranee* a cura della stessa, Bologna, Il Mulino 1993, p.9.

59Sulla base di queste considerazioni Tullia Magrini sostiene la necessità di superare il modello antropologico proposto da Merriam (Alan P. Merriam *Antropologia della musica* trad. it., Palermo, Sellerio editore 1983) per approdare alla visione globale dell'antropologia musicale teorizzata da Anthony Seeger.

60A tal fine si veda il fondamentale Ernesto De Martino *La terra del rimorso*, Milano, Il Saggiatore 1961.

punto di vista teorico e metodologico e come possano ancora continuare a guidare la ricerca folclorica italiana.

III.3 La ricerca di Bartók e Kodály[61]

Introduzione

Si è a lungo discusso, in ambito educativo musicale, sul valore, sui limiti e sui caratteri di una proposta operativa come quella, realizzata in Ungheria, di Kodály. Infatti, il nome del musicista e pedagogo ungherese è generalmente associato a quello di un "metodo", soprattutto corale, noto e diffuso un po' ovunque. Ma l'opera di Kodály, anche nel settore educativo, ha preso avvio da una prospettiva ben più ampia rispetto a quella che solitamente viene considerata. Prima di essere un fautore dell'educazione musicale applicata su scala nazionale e, quindi, ideatore di un percorso educativo, Kodály è stato un ricercatore che, assieme a Bartók, si è dedicato con rigore alla riscoperta e rivalutazione di un patrimonio popolare d'inestimabile valore. Quest'opera ha una storia che qui, sinteticamente, viene proposta per restituire a luce diversa e, riteniamo, più equilibrata, il pensiero, anche pedagogico, dell'autore.

Bartók e Kodály sono due figure emblematiche, e il loro insegnamento resta attuale ed esemplare, di quell'ambito di studi che collocano a buon diritto la musica nella vita dell'uomo. Questo fatto non può essere trascurato nel valutare le proposte e i materiali ad indirizzo educativo che i due ungheresi hanno lasciato nella convinzione, oggi sempre più accettata, che alle radici dell'espressione musicale anche più evoluta (e alle radici della nostra storia musicale stessa) stia la volontà dell'uomo, e di un popolo, di comunicare. La ricerca dei due autori costituisce un documento fondamentale a dimostrazione che la cultura popolare è cultura, non una sorta di suo sottoprodotto e che, quindi, con nuovo rigore e attenzione vada trattata. Ciò che è popolare, nella riflessione di Kodály e di Bartók, non rappresenta fatto marginale, spesso addirittura remoto, rispetto alla vita di ogni individuo appartenente ad una data epoca, civiltà, cultura, società. Al contrario ne è elemento fondante, ne costituisce l'imprescindibile eredità di partenza, il punto di avvio per ogni forma profonda di evoluzione. Non si intende, in questa sede, stilare l'apologia dell'operato dei due autori: al contrario si vorrebbe che il pensiero che ne ha animato l'opera costituisca esempio efficace per meglio pesare il ruolo della musica nell'economia dell'educazione e dello sviluppo della personalità umana. Quello che si sostiene, pertanto, non è un "metodo" ma un principio: che l'arte dei suoni, patrimonio di ogni popolo nelle forme che gli sono precipue, non sia considerata fatto opzionale ma saliente in ogni forma di comunicazione e apprendimento.

I due autori, peraltro, hanno posto in rilievo un altro valore fondamentale, quello dell'oralità come forma di espressione avente caratteri propri, non sostituibili con la scrittura. Il loro lavoro di etnomusicologi si è rivolto, infatti, ai problemi del rapporto con la cultura orale, al rispetto delle sue peculiarità che non sono, per intenderci, raggrumabili nell'asettico ambito dei segni codificati. Questo fatto di non secondaria importanza, restituisce la musica all'ambito dei gesti, delle azioni, delle prestazioni immediate dell'uomo e a quanto, giustamente, deve concorrere, assieme alle forme scritte e codificate, all'arricchimento degli orizzonti culturali dell'individuo.

Due motivi, quelli sopra indicati, che si ritengono tanto importanti da rileggere l'esperienza dei due ungheresi con più attenta visione dei principi animatori della loro opera, con più chiara consapevolezza dei valori cui si sono richiamati, soprattutto, in relazione ad un "modo" di intendere la musica e ciò che essa può rappresentare.

E' grazie a Béla Vikár, che con l'ausilio del fonografo aveva realizzato e pubblicato alcune raccolte di materiale popolare in Ungheria, che Kodály entra, nel 1896, in contatto col canto popolare della sua terra. Nel 1903 egli incontra lo stesso Vikár e intraprende un lavoro di raccolta sul campo di circa 150 canti popolari nell'Ungheria settentrionale, di cui pubblica 15 melodie col titolo *Raccolta di Mátyusföld* nella rivista «Ethnographia».

E' di questo periodo il maturare dell'interesse "scientifico" per la musica popolare di Béla Bartók (presentato a Vikár dallo stesso Kodály), le cui prime trascrizioni risalgono al 1904. Esce nel 1906 un fascicolo di melodie arrangiate da Bartók col titolo *20 canti popolari ungheresi.* Ed è in

61Per la stesura della presente parte e per le citazioni dagli scritti si è fatto ampio riferimento a: Erzsébet Szönyi *Zoltán Kodály indagatore della musica popolare* e *Zoltán Kodály il pedagogo*, fascicoli corsi estivi Dunakanyar Müvészeti Nyári Egyetem, Esztergom, Ungheria

quell'anno che Bartók si dedica alla raccolta sistematica di canti popolari nella zona di Vésztó; nel 1907 egli si reca, inoltre, una prima volta in Transilvania allo scopo di ampliare il lavoro di raccolta di canti popolari.

Dal canto suo, Kodály si era già interessato da studente dello studio sistematico dei canti popolari attraverso le raccolte del tempo, quali quelle di Limbay, Káldy, Bartalus, nonché di quelle di canti popolari slovacchi. L'incontro tra Vikár, Kodály e Bartók segna l'inizio della collaborazione tra gli ultimi due e l'avvio di una ricerca che destinò Kodály all'Ungheria settentrionale e Bartók nuovamente alla Transilvania. Al rientro, essi verificarono la presenza della scala pentatonica nel repertorio raccolto e documentato in entrambe le regioni. Ma la scoperta fu data alle stampe solo nel 1917, dopo attento e vasto lavoro di verifica dei documenti.

Le operazioni sul campo, peraltro, non erano state affatto prive di ostacoli: la resistenza e la timidezza della gente richiesta di cantare davanti al fonografo, il pionierismo di spostamenti e insediamenti fortunosi, le competenze di svariato genere richieste per potersi muovere nei diversi ambiti (tra cui la conoscenza di diverse lingue, Kodály parlava lo slovacco e Bartók il rumeno).

Raccolta e pubblicazione si realizzarono secondo differenti canoni. La versione scientifica richiedeva un'organizzazione del tipo dizionario, procedeva catalogando per ordine alfabetico e tenendo presenti vari criteri (verso iniziale e incipit melodico, finale e struttura strofica venivano evidenziati). Per presentare, poi, il materiale ad un uditorio, procedettero, invece, nella forma della voce accompagnata col pianoforte o in arrangiamento corale, necessario, come evidenziò Kodály, per completare «il campo e il villaggio perduti». La prima pubblicazione del genere si ha, quindi, nel 1906: *20 canti popolari ungheresi*, per voce accompagnata al pianoforte, di cui 10 trascritti da Kodály e altrettanti da Bartók.

In un articolo del 1925, intitolato *La musica popolare ungherese*, Kodály scrive: «La musica popolare ungherese è come un organo a cento registri, ha la sua propria voce per tutto: dallo scherzare mite sino alla tragedia». Si evidenzia, inoltre, come ciò che è contenuto nei monumenti musicali scritti dell'Occidente medioevale, in Ungheria abbia riscontri nell'antica tradizione orale. Nello stesso 1925, Kodály tratta in uno studio dal titolo *La musica ungherese* di tre lavori significativi: ci si riferisce ai *150 canti popolari della Transilvania* compilato assieme a Bartók, del *Canto popolare ungherese* dello stesso e della raccolta *Nagyszalonta* di Kodály. I tre lavori contemplano, circa, 500 melodie e varianti che risulteranno, più tardi, tutti riferibili ad un modello pentatonico tipico, non della sola Ungheria, ma di tutto il bacino dei popoli affini a quello ungherese.

Un altro fatto rilevante nella ricerca di Kodály, sta nel legame che questa mantenne con la letteratura (la tesi di laurea dell'autore era stata intitolata "Struttura strofica del canto popolare ungherese") e nei riferimenti costanti ad una letteratura universale. Nel canto popolare, infatti, si stabilisce un profondo e reciproco raccordo tra l'elemento strettamente musicale e quello linguistico, pertanto la "maternità" del repertorio assume, nel pensiero di Kodály, una duplice e fondamentale valenza. L'autore scrive nel 1929:

> Esiste una tale opinione secondo la quale il canto popolare non è nulla più che il canto dello strato meno colto e più rozzo della nazione...Il villaggio conservò assieme a ciò che gli era proprio anche quello che riceveva dall'alto. Tanti frammenti delle opere dei poeti dell'aristocrazia furono conservati tra il popolo e, quanto alla loro melodia, non c'è altra fonte che il canto del popolo. Comunque nel villaggio si sente anche oggi la presenza di certi giri di frase della lingua ungherese che ritroviamo nelle lettere dell'aristocrazia di due, trecento anni fa. Poco prima, tali giri di frase erano presenti nel linguaggio dell'aristocrazia e della classe media. Le melodie pure dovevano essere, per la maggior parte, comuni. Il canto popolare ungherese non è soltanto l'eco della vita contadina, non è soltanto "l'espressione dei sentimenti primitivi della gente del paese" (è interessante osservare che i più generali sentimenti umani risuonano al liuto dei maggiori poeti nell'intonazione "primitiva" dei canti popolari tanto più quanto più forti sono i sentimenti), ma è lo specchio dell'anima ungherese integrale. Tutti i ruscelli della vita emozionale degli Ungheresi correvano e confluivano nel canto come in un serbatoio enorme, da molti secoli, e vi lasciavano la traccia di tutte le esperienze spirituali degli Ungheresi, fin dalla culla: quindi non c'è dubbio che il canto ungherese è così vecchio come la lingua ungherese.

Bartók e Kodály avviarono assieme l'opera di raccolta e pubblicazione dei canti popolari in seno all'Accademia delle Scienze d'Ungheria. L'edizione iniziò nel 1950, il cui corpus generale

prevedeva un totale di 20 volumi, di cui due già pubblicati. Dalla prefazione di Kodály al primo volume, contenente 1200 canti infantili e di gioco, si legge: «La poesia folclorica ungherese è come il ruscello di montagna nel cui letto è rotolata una pietra enorme e il ruscello può correre avanti solo se aggira la pietra, ma davanti ad essa si allarga in un lago e in apparenza smette di correre. Il compito principale della nostra educazione pubblica, della nostra politica scientifica e artistica è di togliere via questa pietra perché niente impedisca il corso libero e l'evoluzione». Dopo la morte dei due pionieri della ricerca, il lavoro di completamento del Corpus, dove devono rientrare canti per vari raggruppamenti tematici (giorni memorabili, costumi, canti nuziali, lamenti, etc.), viene proseguito dal gruppo per la ricerca della musica popolare presso l'Accademia delle Scienze.

Il primo tentativo di analisi e raggruppamento dei canti popolari ungheresi era stato firmato da Bartók nel 1924, *Il Canto popolare ungherese*, un corpo di 320 melodie che l'autore suddivide individuando quattro zone dialettali: regione pannonica, Ungheria settentrionale, regione della pianura e del fiume Tisza, Transilvania. Bartók viene a distinguere tre stili: il vecchio, il nuovo e quello misto. In quest'ultimo egli incluse le melodie non appartenenti al primo o al secondo gruppo. Nelle melodie del primo gruppo (antico) sono caratteristici la scala pentatonica, la linea melodica discendente, il trasporto della melodia alla quinta inferiore, l'indicazione di rubato e parlando per melodie in tempo lento, ritmo invariato giusto per quelle in tempo veloce, inoltre, la struttura strofica a quattro incisi nella maggior parte dei casi. Scrive Kodály: «Che la scala pentatonica sia all'origine della musica di tanti popoli e che essa vive e fiorisce anche da noi, lo sappiamo dal 1907 quando Béla Bartók scoprì per la prima volta una quantità relativamente grande di questo tipo di canti nel territorio di Székely».

Per i canti appartenenti al secondo gruppo (nuovo) è caratteristico che la scala non sia più pentatonica ma di sette gradi, spesso maggiore o minore, talora modale. Nella musica popolare sono riscontrabili scale modali di tipo dorico, frigio, misolidio ed eolico.

I canti dello stile misto mostrano una stratificazione complessa. Per parte contengono formule antiche, per altra due versi invece dei quattro abituali, a volte di tre versi. Non sono rari modo maggiore, minore e scala modale, con particolare interesse per la scala frigia che dimostra l'influsso turco o arabo, vestigia di un dominio su territorio ungherese di circa 150 anni. Ecco la ragione, nella musica del verbunkos (di reclutamento), di influenze tedesche o slovacche e del sistema tonale frigio-turco.

Con riferimento a tre canti popolari dei Ceremisi, inclusi nell'opera sopra citata di Bartók del 1924, Kodály scrive dieci anni dopo uno studio, intitolato in particolare alla musica popolare dei Ceremisi. Da una ricerca comparativa egli scopre che la tonalità e la struttura somiglia molto a quella del materiale ungherese: melodie pentatoniche, a quattro versi, architettate col trasporto in giù come quelle ungheresi. Egli richiama peraltro l'attenzione sulla singolare "sesta vicaria", ossia dell'intervallo che si ritrova, in caso di ripetizione puntuale, al posto della quinta giusta. Procedimento analogo si riscontra nella produzione del Barocco in Occidente, nelle risposte delle fughe tonali: anche in questo caso si ha la sesta (o la quarta) invece della quinta per mantenersi nella tonalità. Il fenomeno è determinato da Kodály come pentatonia a singolo e doppio sistema. Mentre nelle melodie pentatoniche ungheresi i suoni estranei occorrono in qualità di toni di transizione (il *pien* nella musica cinese), nelle melodie dei Ceremisi anche gli abbellimenti sono costituiti da suoni appartenenti alla scala pentatonica.

> E' ben probabile che conoscendo sempre più la musica dei popoli affini troviamo sempre maggiori legami con la nostra.

L'attività di ricercatore della musica folclorica di Kodály si estese anche all'analisi e allo studio della storia musicale ungherese: i numerosi titoli di studi e conferenze ne offrono testimonianza[62].
Il valore che assume, nel pensiero pedagogico di Kodály, la musica popolare è efficacemente espresso nella prefazione al quarto fascicolo dei *Bicinia Hungarica*[63] apparso nel 1942 (il primo

62*Il disegno di una nuova collana generale di canti popolari, 1913. Canti di Natale antichi, 1916. La scala pentatonica nella musica popolare ungherese, 1917. La melodia di Argirius, 1920. Erkel e la musica popolare ungherese, 1921. Il tesoro di canti popolari della regione di Nagyszalonta, 1923. L'evoluzione del folclore musicale, 1923. La Musica popolare ungherese, 1931. Il folclore musicale ungherese 100 anni prima, 1943. Il futuro della ricerca di musica popolare, 1952. Etnografia e storia della musica, 1933. Musica popolare e musica colta, 1941.*

apparve nel 1937), contenente musica popolare dei Ceremisi (il secondo e il terzo contengono prevalentemente canti popolari ungheresi):

> Alcune melodie suonano ugualmente oggi sia lungo il Danubio che lungo il Volga nonostante millecinquecento anni e tremila chilometri di distanza... Per quanto si possa conoscere bene la musica popolare, non sono percepibili la prospettiva e la profondità del quadro se non avendo nel proprio orizzonte i popoli affini. Tutto ciò ci insegna che non siamo soli al mondo. La nostra cultura è il rampollo di una grande e antica civiltà orientale che trasferita all'Occidente vi prese radici e si conservò miracolosamente sino ai giorni nostri[64].

Per Kodály la musica popolare costituisce, infatti, un prezioso bacino linguistico e musicale "materno", originario, cui è fondamentale attingere a scopo educativo. La pratica musicale svolta su materiale del genere contribuisce allo sviluppo del soggetto restituendogli l'apporto basilare dell'espressione che sta, per così dire, alle radici della sua identità etnica e che costituisce, nel contempo, la base di un'espressione caratteristica ad un ben più vasto bacino culturale. E', in altri termini, attraverso un percorso di riappropriazione di ciò che autenticamente esprime un popolo, che l'educazione coltiva gli stilemi di una cultura musicale ampia, matura, in grado di fruire della migliore produzione musicale di ogni epoca e stile.

> Ascolta con attenzione ogni canto popolare, è la miniera d'oro delle melodie più belle, attraverso il canto popolare puoi conoscere il carattere di un popolo.

La materia base che deriva dalla musica popolare, dopo averla conosciuta tra le pareti scolastiche, serve ad orientarsi nella letteratura musicale. Con la musica si educa e, lungi dal credere esaurito il suo ruolo in ambito emozionale, si incentiva il pieno sviluppo dell'allievo. Nel 1964, si tenne la prima conferenza internazionale a Budapest per opera dell'ISME (International Society for Music Education). L'occasione aprì la conoscenza e la diffusione del metodo all'estero, nonché al contenuto e alla struttura di tale modello educativo. Per Kodály, per il quale l'insegnamento della musica deve cominciare con la lingua materna musicale, può essere realizzato in qualsiasi paese.

63*Bicinia Hungarica* costituisce una raccolta di canti a scopo pedagogico, il cui titolo richiama, su riferimento dello stesso autore, alla raccolta di Georgius Rhauus, Bicinia Gallica, Latina et Germanica, del 1345, modello che Kodály utilizzò scrivendo brani a due voci per i ragazzi ungheresi.

64si riporta, a questo punto una generale bibliografia sull'autore:

G. Mangione *La pedagogia della Musica secondo Zoltán Kodály*, Roma-Firenze, Pro Musica Studium, 1974

Erzsébet Szönyi Quelques aspects de la methode de Zoltán Kodály, Budapest, Ed.Corvina,1976

Zoltán Kodály's pedagogic activities. His musical creations for youth. In International Music Educator, n. 13 (marzo), 1966

1. *Zoltán Kodály indagatore della musica popolare*
2. *Zoltán Kodály il pedagogo*
3. *Zoltán Kodály il compositore* (1.2.3-fascicoli Dunakanyar Müvészeti Nyári Egyetem, Esztergom, Ungheria)

K. Rudiger *Einfuhrung in die Chor-Schule von Zoltán Kodály*, Bonn

I. Gabor Musical Education for children in Budapest, in International Music Educator, n. 3 (maggio), 1961

Music Education in Hungary, in International Music Educator, n. 9 (aprile), 1964, parzialmente riportato in Educazione Musicale, n. 3, 1964

E. Kraus Music Education in Hungary, in International Music Educator, n. 11 (aprile), 1965

F. Imre Il progresso nella diffusione della musica in Ungheria, in Educazione Musicale n. 1, 1966

J. Ribière-Raverlat L'Education musicale en Hongrie, Paris, Leduc, 1967

Erzsébet Hegy Stilistic knowledge on the basis of the Kodály concept, Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music, Kecskemét, 1984

Il materiale che costituisce il Metodo Corale dell'autore è stato pubblicato in originale da Editio Musica Budapest e da Zenemükiadó; in edizione London, Boosey & Hawkes (e su concessione di questa in edizione italiana Carisch) sono reperibili i seguenti titoli:

Musica Pentatonica (4 volumi), *50 Canti per bambini, Bicinia Hungarica* (2 volumi), *Tricinia, 15 Esercizi a due voci, Cantiamo in modo corretto, 333 Esercizi di lettura, 24 Piccoli canoni sui tasti neri*.

Inoltre, Zoltán Kodály in:

F. Ferrari, M. Spaccazocchi *Guida all'esame di educazione musicale*, Brescia, La Scuola, 1985

Gino Vianello *Elementi di Pedagogia e Didattica dell'Educazione musicale*, Padova, G. Zanibon, 1983

R. Allorto-V. D'agostino Schnirlin *La moderna didattica dell'educazione musicale in Europa*, Milano, Ricordi, 1967

III.4 Le ricerche di Béla Bartók. Alcuni "echi" nella cultura musicale italiana

> [...]Contemporaneamente mi andavo convincendo che le canzoni ungheresi ritenute autentici canti popolari non erano in realtà che dei canti popolareschi più o meno volgari e non offrivano pertanto molto interesse. Così decisi di compiere io stesso delle ricerche sulla musica contadina ungherese, che fino allora era rimasta praticamente sconosciuta. Zoltan Kodály mi venne in aiuto e mi fu preziosissimo collaboratore grazie al suo straordinario acume e alla sua capacità di giudizio[65].

Con queste parole, contenute nella sua *Autobiografia*, Bartók indica quali furono i motivi che lo spinsero nel 1905 ad iniziare le ricerche sul canto popolare esplorando l'Ungheria e le altre regioni dell'Europa orientale fino ai Carpazi orientali e alle Alpi Transilvane. A Bartók, uno dei padri più significativi della musica del nostro secolo, va riconosciuto, da un lato, il grandissimo merito di aver focalizzato gli elementi che contraddistinguono il canto popolare, e dall'altro di aver messo in risalto i principi su cui si deve basare la ricerca etnomusicologica.

Agli inizi del secolo, infatti, non era ancora chiaro cosa fosse il "canto popolare". Se solamente pochi anni prima Brahms pensava di aver conosciuto l'autentica musica tzigana da alcune orchestrine ambulanti che attraversavano la Germania e di aver composto egli stesso "musica popolare" con i *Deutsche Volkslieder* o le *Danze ungheresi*, era evidente che tutta la cultura musicale europea aveva un'idea fortemente distorta dell'universo musicale popolare. Era necessario, pertanto, liberarsi da queste idee astruse e delineare con chiarezza e con rigore scientifico i parametri attorno a cui doveva muoversi la ricerca etnomusicologica. A Bartók spetta il merito di aver intrapreso questa difficilissima impresa.

> Esiste una confusione notevole - aveva esordito Bartók in uno dei primi capitoli dei suoi *Scritti sulla Musica Popolare* - intorno ai concetti di musica popolare e di canto popolare. [...] Infatti, la musica popolare si compone di due generi di materiale musicale: la musica colta popolaresca (in altri termini la musica popolare cittadina) e la musica popolare dei villaggi (cioè la musica contadina). [...] Possiamo chiamare musica popolare cittadina, o musica colta popolaresca, quelle melodie di struttura piuttosto semplice, composte da autori dilettanti appartenenti alla classe borghese e perciò diffuse soprattutto nella classe borghese. [...] Per musica contadina in senso lato si devono considerare tutte quelle melodie che sono o sono state diffuse nella classe contadina di un paese e che sono espressioni istintive della sensibilità musicale dei contadini[66].

Popolare e popolaresco

Questa distinzione operata da Bartók fra popolare e popolaresco, che poi diventerà la premessa irrinunciabile per ogni ricerca di carattere etnomusicologico, fa *pendant* alla più volte dichiarata necessità di rifarsi al canto popolare nella sua verginità espressiva, priva di tutte quelle contaminazioni provenienti da matrici colte e urbane di cui la borghesia si era servita per frenare la dirompenza questa espressione sorgiva del popolo.

Anche Giulio Fara, pioniere dell'etnomusicologia italiana agli inizi del secolo con Alberto Favara e Francesco Balilla-Pratella, aveva messo in risalto il pericolo per la cultura musicale popolare italiana di venire sommersa «in quel mare di sciroppo sentimentale alla viola e al lampone che va pel mondo sotto il nome di 'canzone napoletana'[67]. Una riflessione che, se da un lato rivela delle macroscopiche affinità con quella di Béla Bartók, dall'altro sorprendentemente anticipa una convinzione maturata molti anni dopo nella coscienza musicale italiana. Una situazione che Carpitella ha poi efficacemente sintetizzato in *Musica popolare e musica di consumo*[68], dove ha messo in risalto le deformazioni subite dall'idioma popolare nel momento in cui viene inserito nell'orbita dei mass-media e, di conseguenza "consumato"[69]. Da un lato la musica popolare, quindi, sinonimo di genuinità espressiva del popolo (da Bartók identificato con la classe contadina) non

65Bela Bartok *Autobiografia* in *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Boringhieri 1977, p.44.
66Bela Bartok *Che cos'è la musica popolare* in *Scritti sulla musica popolare*, cit., pp.74, 75.
67Giulio Fara *Bricciche di etnofonia marchigiana Saggio sul maceratese*, «Musica d'oggi», anno XI n°1, 1929, p.347.
68Diego Carpitella *Musica popolare e musica di consumo* in *Conversazioni sulla musica*, a cura dello stesso, Firenze, Ponte alle grazie 1992.
69Particolarmente significativa la tabella di p.49 del sopraccitato testo in cui Carpitella riporta momenti positivi (autentici quindi) e negativi (di consumo) del canto popolare.

contaminata da alcun idioma urbano; dall'altro la musica popolaresca, assunta superficialmente come popolare dai primi ricercatori, che invece è la risultante di questo processo di contaminazione e che trova nella musica da consumo la sua logica conseguenza. E, «quando tutti gli elementi della musica popolare 'si consumano' - come sottolinea Carpitella - , tutto si uniforma, si pulisce, si aggiusta, difficilmente conservando i caratteri tipici, originari, bensì perdendoli, per la maggior parte dei casi, nella loro totalità»[70].

Tonale o modale?

Altri parametri concorrono a delimitare il canto popolare. Tra questi, uno di particolare importanza è lo statuto della sua sintassi: **tonale**, come appariva agli occhi della musicologia colta, oppure **modale**, come ribadiranno giustamente tutti gli esponenti dell'etnomusicologia? Questa *querelle*, non a caso nata in coincidenza con la pubblicazione degli *Scritti sulla musica popolare* di Bartók a cura di Carpitella - è stata alla base di uno tra i più interessanti dibattiti vissuti dalla musicologia italiana nei primi anni del secondo dopoguerra che ha visto come protagonisti Massimo Mila, esponente di maggior prestigio della nostra *Musikwissenschaft*, e Diego Carpitella, padre della nascente etnomusicologia italiana. La posizione di Mila, nel rivelarsi fortemente propensa a negare l'esistenza di un idioma musicale popolare nella nostra penisola, è emblematica della generale diffidenza e del sospetto con cui allora si guardava alla musica popolare e, ovviamente, all'opera intrapresa da Carpitella[71]. Dopo aver sostenuto con lunghe argomentazioni la sua tesi, Mila era giunto alla seguente conclusione:

> Allora: antico canto popolare *tonale*, come suppongono i luminari della musicologia, che ci avrebbe liberati della vecchia sensibilità *modale* del canto gregoriano, e col Rinascimento ci avrebbe fatto il dono della moderna armonia *tonale*? Oppure, come vuole Carpitella, antico canto popolare modale, nel quale oggi sarebbe possibile trovare una via maestra per uscire dalla crisi dell'armonia tradizionale, secondo l'esempio dato appunto da Bartók ?[72].

Quest'accesa polemica, i cui toni rivelano il delicato momento in cui l'etnomusicologia italiana muoveva i suoi primi passi, riflette emblematicamente la forte incomprensione con cui la musicologia ha guardato alla musica popolare. All'oscuro delle modalità con cui questo complesso universo è entrato a contatto ed ha influenzato le altre sfere della produzione musicale, *in primis* quelle appartenenti alla tradizione colta, la musicologia ha spesso manifestato dei fraintendimenti nei confronti della musica popolare, giungendo talvolta al paradosso di assimilarla a quella di consumo[73]. L'universo della modalità ecclesiastica e quello del canto popolare non hanno invece

---

70DIEGO CARPITELLA *Musica popolare e musica di consumo*, cit., p.44.

71Secondo la sua autorevole opinione, contrariamente a quanto si è verificato nelle regioni dell'est europeo, in Italia si è verificata una situazione anomala, per cui «il canto popolare [è stato] per così dire sopraffatto dalla luminosa tradizione della musica d'arte, e non se [n'è differenziato] sostanzialmente, riducendosi praticamente a sottoprodotti e derivati di quell'opera lirica che, in pratica, l'ha così largamente soppiantato fra noi» (D. CARPITELLA *Musica e tradizione orale*, cit., p.262). Le modalità con cui questo processo si è verificato sono molto semplici. La musica popolare profana, per capirci quella portata in giro da giullari, buffoni e saltimbanchi, era caratterizzata da un ripudio dei modi gregoriani e da una sensibilità tonale che prima fu assunta dalla tradizione trobadorica e poi nella pratica polifonica, a partire dalla produzione frottolistica, dai generi popolari come la villanella e altri. Di lì aveva iniziato ad infiltrarsi nella polifonia dotta del cinquecento e, dopo essere stata teorizzata da Zarlino, era giunta ad essere «sostanza e fondamento della nuova arte musicale colta, quella che ci dà Bach e Beethoven, Rossini e Verdi» (*Ibidem*, p.264). L'organizzazione modale, che invece aveva governato la tradizione musicale colta medievale, attraverso il canto gregoriano e la polifonia, fino al rinascimento era stata così lentamente soppiantata dal sistema tonale che proveniva dal mondo musicale popolare.

72*Ibidem*, p.265.

73Parimenti a Mila anche gli esponenti della generazione dell'ottanta avevano identificato i modi ecclesiastici con la modalità in genere, pensando inoltre al ripristino degli antichi modi chiesastici come possibilità - se non addirittura come condizione !- per il recupero della tradizione musicale autenticamente italiana In questo errore era caduto Casella - uno dei musicisti maggiormente rappresentativi di tale generazione - quando, negli stessi anni in cui Fara pubblica le proprie ricerche di etnofonia, parlando *Della nostra attuale «posizione» musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea*, era giunto a sostenere che «la rinascita dei modi chiesastici costituisce oggi [...] il maggior fenomeno della vita musicale italiana». E dopo aver ribadito il pericolo di un'arte musicale internazionale, e di tutte le sollecitazioni provenienti dall'estero (dodecafonia e impressionismo in particolar modo) a cui lo stesso Casella aveva prestato attenzione nei suoi anni parigini, aveva anche parlato della necessità di un recupero del ricchissimo folklore nazionale italiano, che già aveva assunto quale fonte ispiratrice della sua *Rapsodia Italia* e della celebre *Giara*, unendo l'idioma musicale popolare e il suo credo nazionalistico all'insegna del "ritorno all'ordine" di cui la musica italiana doveva farsi portavoce. .

alcun elemento in comune. Il primo, anzi, si rivela essere risultante di un processo di scolasticizzazione, generalizzante quindi, che ha ridotto la complessità delle costellazioni melodiche dell'universo modale popolare in alcune tipizzazioni. Un'operazione fortemente riduttiva[74], quindi, che lo stesso Carpitella metterà in discussione quando interpreta nei termini dell' 'equivoco' l'equazione fra patrimonio etnico-musicale e modi chiesastico-medievali operata anche dai musicisti appartenenti alla 'generazione dell' '80'. Equivoco nato dalla pregiudiziale di assimilare la cultura musicale popolare a sottoprodotto di quella 'colta' da lui smascherata per conferire al popolare stesso una sua autonomia e un codice linguistico diverso da quelli delle altre tradizioni.

La trascrizione dei repertori popolari

Un altro problema ritrovabile nella riflessione bartókiana, e ancora una volta decisivo per la delimitazione dell'universo musicale popolare, investe il problema della trascrizione dei suoi repertori. E' noto che i problemi del *Come raccogliere la musica popolare* e del *Metodo di trascrizione*[75] hanno costituito uno dei momenti centrali del metodo di ricerca bartókiano, elevato anche da Carpitella a problema fondamentale della ricerca etnomusicologica[76]. In più luoghi della loro ricchissima produzione scritta ambedue non dimenticano di sottolineare come l'apparato tecnologico sia di estrema importanza negli studi di carattere etnomusicologico. Nei *Criteri per lo studio delle culture musicali*[77] Carpitella sostiene l'importanza della fissazione su nastro delle testimonianze musicali popolari al fine di una loro comprensione[78], altrimenti pregiudicata da una loro trascrizione sul pentagramma che, per quanto possa essere fedele, si rivela sempre riduttiva. Un problema ch'egli aveva già affrontato nella sua *Introduzione* agli *Scritti sulla musica popolare* di Bartók, dove aveva messo in risalto come «l'unica possibilità di avere nel canopo delle ricerche sul folklore musicale dei documenti obiettivamente validi è data dall'incisione sonora dei canti e dalla trascrizione e dallo studio di essi attraverso queste registrazioni»[79]. Conscio della contraddizione insita nell'uso della tecnologia nello studio delle tradizioni popolari («l'aumento di tecnologie sofisticate ti consente di cogliere cose che prima non potevi cogliere; ma, al tempo stesso, la scomparsa di alcune tradizioni è direttamente proporzionale allo sviluppo delle tecnologie sofisticate»[80]), egli ne diviene un sostenitore nell'intuire come solo dalle registrazioni, e dalle visualizzazioni[81] della tradizione musicale popolare si possa cogliere la ricchezza di un'esperienza **globale**, tale è quella della musica popolare, che «il prosciugamento riduttivo della grafia» invece nega. Sulla base del medesimo atteggiamento scientista, Bartók e Carpitella potranno mettere sotto accusa le modalità con cui venivano operate le trascrizioni dei repertori folclorici dai musicisti della tradizione colta e dai primi raccoglitori d'inizio secolo che riducevano la complessità del canto popolare forzandolo all'interno dei parametri del sistema tonale. Un atteggiamento tipico di un 'folclorismo da *week-end'*, dove il folclore veniva ridotto a puro intrattenimento - e dove la

74Può essere utile ricordare come Marco De Natale citi alcuni momenti dell'*Orfeo* monteverdiano (Racconto della Messaggera atto II°) al fine di mettere in risalto l'interpretazione nel profondo che i formalismi modali hanno subito nel momento della loro eclissi, ossia del Rinascimento maturo. «Interpretazione nel profondo nel senso che il modalismo non viene più ridotto alle tipizzazioni che la tradizione chiesastico-medioevale aveva operato nel corso della sua storia, ma diviene piuttosto scelta onnicomprensiva, non identificabile, pertanto, con uno o più modelli. Nella scrittura di Monteverdi «si nota che la composta osservanza delle regionalità modali, il rapido e nervoso trapassare da l'una a l'altra di esse [...] se per un aspetto fa pensare al pan-modalismo, nel senso stesso per cui oggi si parla di pan-tonalismo per l'altro aspetto dice come un musicista di genio riprenda e restituisca *al suo senso di originario attivismo simbolico* ogni schema semiologico codificato» (Marco De Natale *Strutture e forme della musica come processi simbolici*, Napoli, Morano Editore 1978, p.92).

75Sono questi i titoli di due importanti capitoli degli *Scritti sulla musica popolare* del compositore ungherese.

76«E' nota la grande esattezza, la precisione, la minuziosità di Bartòk nel trascrivere le melodie popolari: anche questo fu un lavoro di lenta, graduale conquista, di scavo in profondità, in cui i più particolareggiati e numerosi segni diacritici servono a supplire alle insufficienze e ai sistemi della normale grafia musicale 'colta' e cercano di 'tradurre' il documento obbiettivo che si trova allo stato brado della registrazione» (D. Carpitella *Introduzione* a B. Bartok *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Boringhieri 1977, p.14).

77D. Carpitella *Criteri per lo studio della culture musicali* in *Conversazioni sulla musica*, op. cit., pp.13-25.

78Le registrazioni sonore saranno sempre considerate da Carpitella come il primo passo per un lavoro scientifico sul canto popolare; solo partendo da esse si possono infatti condurre delle concrete ed efficaci elaborazioni dei dati. Attorno a questo punto Carpitella ha creato una precisa tassonomia nel compilare la *Rassegna bibliografica degli studi di etnomusicologia in Italia dal 1945 ad oggi* in Acta Musicologica, 1960 n.2-3, pp.109-113.

79D. Carpitella *Introduzione* in B. Bartok *Scritti sulla musica popolare*, cit., p.6.

80D. Carpitella *Un ritratto dal vivo* in *Conversazioni sulla musica*, cit., p.220.

81«E' altrettanto importante vedere la mimica dei contadini che cantano, dobbiamo partecipare alle loro feste da ballo, alle loro feste nuziali, natalizie, assistere ai loro funerali ...», aveva già sottolineato Bartók.

piacevolezza doveva essere uno dei suoi requisiti - e privato di tutta la sua carica dirompente e alternativa nei confronti della tradizione colta e borghese[82]. E' per questo che il problema della trascrizione dei canti popolari, nell'essere uno dei punti cruciali di tutta l'etnomusicologia, va necessariamente condotto sulla base delle registrazioni con quell'esattezza, quella precisione e minuziosità che il musicista ungherese aveva adoperato nel suo lavoro di raccolta. Contrariamente a quanto avevano fatto le riduzioni ottocentesche e d'inizi secolo, tese ad accomodare le cosiddette 'stonature' degli interpreti di tali repertori entro la consueta sintassi diatonica.

L'influsso della musica popolare su quella colta

Un ultimo punto arricchisce la riflessione bartókiana sul canto popolare. Nei suoi *Scritti* Bartók dedica un interessante capitolo a *L'influsso della musica contadina sulla musica colta moderna*, dove mette in risalto la dirompenza e la carica rivoluzionaria dell'idioma musicale popolare nel momento in cui l'Europa tardo romantica di fine secolo stava vivendo un momento particolare di crisi.

> Insomma - afferma Bartók -, non si poteva immaginare un punto di partenza più fortunato per coloro che volevano ridare vita alla musica del geniale insegnamento implicito nei moduli musicali e poetici della musica contadina in senso stretto[83].

La musica contadina può essere la linfa vitale della musica colta solo qualora venga rispettata nei suoi elementi costitutivi che abbiamo elencato. Una simile operazione non è stata compiuta dai musicisti romantici, da Brahms e Liszt in primo luogo, non a caso bersagli polemici di gran parte della riflessione del musicista ungherese, che al popolare si sono rivolti in termini edulcorati e *naif* privandolo della sua forza e della sua valenza alternativa nei confronti dei canoni e delle tradizioni consolidate. Una valenza che invece Stravinskij, Manuel de Falla, lo stesso Bartók e tanti altri musicisti dell'Europa orientale avevano ben colto ed elevato a comun denominatore della loro esperienza compositiva.

III.5 Gli stilemi dell'oralità e il loro valore educativo

Stile orale e comunicazione musicale

Come Kodály sottolineò e documentò attraverso il percorso di ricerca, raccolta e analisi compiuto assieme a Bartók sul canto popolare dell'Est europeo, la tradizione musicale orale è intimamente connessa alla lingua e costituisce una vera e propria letteratura avente caratteri e valori peculiari e inestimabili. Forse, quello del canto popolare è uno degli esempi più efficaci di perfetta simbiosi e complementarità tra parola e musica. Peraltro, dal più ampio punto di vista della comunicazione umana, è interessante individuare i moduli emblematici dell'oralità, mondo avente, in musica come in letteratura, autonomia e dignità artistiche tali da farne un modo fondamentale e profondamente contestuale di espressione e comunicazione. In altri termini, si possono rintracciare nello stile orale modelli espressivi di grande valore educativo che ora si andranno ad analizzare.

La **comunicazione orale**, diretta e spontanea, è l'unica capace di conservare «tutti i significati originari»[84]. Ciò che lo stile orale rimanda immediatamente all'ascoltatore è un messaggio compiuto in cui l'espressione vive del reciproco rinforzo di molteplici componenti espressive, non escluse, accanto a musica e testo letterario, quelle di ordine motorio e mimico gestuale. Arte contestualizzata, si diceva, arte che si arricchisce del rituale, dell'azione, del gesto che la produce e che la integra. Non potrebbe risultare più appropriata l'osservazione di Desmond Morris: «Dai primordi al presente, egli [l'uomo, n.d.s.] è rimasto una creatura d'azione: un gesticolante mobile, espressivo primate.»[85]. L'arte musicale, in particolare, non può sfuggire all'azione, al movimento,

---

82Questo folklorismo da *week-end*, unito alla *pruderie* nazionale del secolo scorso, aveva impedito ai raccoglitori di canti popolari di «pubblicare la poesia popolare, diciamo così, scatologica: che è forse la più gran parte e la più autentica della poesia popolare: e non è mai oscena, tanta è l'allegria o la malinconia che le dà vita poetica, tanta è la naturalezza della sua metafore» (PIER PAOLO PASOLINI, *Canzoniere italiano vol.1*, Milano 1972, p.42).

83B. BARTOK *Scritti sulla musica popolare*, cit., p.101.

84C. HAGÈGE L'*uomo di parole. Linguaggio e scienze umane*, Torino, Einaudi, 1989, p 74. (L'homme de paroles. Contributions linguistique aux sciences humaines, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1985)

85D. MORRIS *L'uomo e i suoi gesti. L'osservazione del comportamento umano*, Milano, Mondadori, 1992, p.11. (Manwatching-A Fied Guide to Human Behavior, London, Oxford and J. Cape Limited, 1977)

dato che è, di per se stessa, intrinsecamente dinamica, fluente, inarrestabile. Tale aspetto diviene, tuttavia, macroscopico in quegli ambiti ove la musica non vive, per così dire, da sola ma rientra a pieno diritto nel vissuto umano. L'integralità dell'espressione popolare ne è illuminante esempio. Non solo la cultura musicale orale, quindi, fonda in una simbiosi strutturale, perfettamente immediata, comunicativa ed intellegibile (verranno chiariti tra poco alcuni fondamentali caratteri dell'espressione orale) parola e musica, ma anche suono e rituale comunicativo, ove, appunto, per rituale s'intendono il contesto in azione, i modelli comportamentali in cui l'espressione si cala e di cui essa è frutto. Una forma di espressione totale (cara a Carl Orff), in cui gesto, intonazione, ritmo, fraseggio, forma, respiro, mimo, varianti posturali e movimento, valori semantici e situazioni psicofisiologiche si integrano vicendevolmente. Musica in azione, frutto d'istinto e d'apprendimento, d'imitazione, emulazione, completa interiorizzazione, specchio immediato di un vissuto personale e collettivo[86]. Tutt'altra cosa rispetto alla visione per cui nella produzione colta e nella scrittura si crede di ravvisare gli unici valori compiuti ed immortali, nonché educativi, dell'espressione artistica, in un'arte "pura" che segrega l'oralità della cultura al ruolo di brutta copia di un prodotto artistico destinato e gestito da pochi.

Un atto di compiutezza espressiva è, peraltro, un atto di coinvolgimento completo e di altrettanto completa appartenenza al fruitore, ai destinatari. E come si avrà modo di vedere, tale fatto risulta di capitale importanza ai fini di un'educazione basilare. L'ascoltatore che può vedere, sentire ma anche **partecipare** del contesto ampiamente realizzato dell'atto espressivo, ne giunge a più alto livello di fruizione. Per due elementari ragioni: la prima è dettata dagli stilemi adottati nell'espressione di tipo orale per garantirsi la trasmissibilità immediata dei propri contenuti; la seconda è costituita dal fatto che l'adesione che si determina su stimolo multisensoriale è particolarmente coinvolgete e prossima ai comportamenti espressivi più connaturati all'uomo. E', ossia, naturale, spontanea, motivata dal ludico piacere del fare, comunicativa in quanto legata al presente in atto, a modelli che rispondono all'immediatezza. L'immobilità segregante di certe sale da concerto, l'impossibilità d'interlocuzione e partecipazione diretta, spesso la mancanza di spontaneità comunicativa, depauperano l'evento musicale di una parte notevole della sua portata, decontestualizzandolo, spesso, allontanando l'ascoltatore dai suoi messaggi più profondi ed emozionalmente coinvolgenti. Talora, i monumenti dell'arte musicale sono scambiati con oggetti solo "da capire", viene guardato con sospetto ogni atteggiamento che rifletta un approccio non solo razionale e si dimentica come, quando e perché quell'arte sia nata. Certamente, una simile forma di comunicazione è quanto mai lontana dai modi della comunicazioni dei più giovani.

I caratteri basilari dell'espressione orale e loro rapporto con l'educazione

Come accennato in precedenza, «lo stile orale fa ricorso ad ogni sorta di procedimenti simbolici, gestuali e articolatori che gli assicurino una sorprendente efficacia mnemotecnica: ritornelli, sillabe di apertura, parole di richiamo, nomi-graffa, espressioni di suggerimento, profusione di quasi sinonimi, assonanze, rime e allitterazioni e altri echi fonici e semantici, parallelismi lessicali e grammaticali, accoppiamenti di senso, scansione ritmata da gesti e movimenti della bocca»[87].

La ripetizione, peraltro, costituisce il procedimento principe delle forme dell'oralità. Essa è condizione indispensabile all'estemporaneità espressiva per garantirsi il miglior esito della comunicazione. La ripetizione, in effetti, è elemento fondante di ogni apprendimento che passi

86E' interessante qui sinteticamente riferire sinteticamente, la divisione operata da Morris (*Ibidem* pp. 10-23) in merito ad una classificazione delle azioni: esse vengono distinte in:

-azioni innate, perfettamente istintuali, mai apprese, reazioni che si rivelano adeguate in risposta allo stimolo fin dal suo primo presentarsi (ad esempio, il riflesso di suzione)

-azioni semi-innate, frutto di apprendimento ma legate ad una sorta di "suggerimento genetico", azioni legate a caratteristiche anatomofisiologiche, apprese ad un certo punto dello sviluppo con un processo prova-errore-riprova, spesso acquisite ed utilizzate inconsciamente (ad esempio, gesti o movimenti compiuti da qualunque essere umano, seppur con sfumature diverse, ma fondamentalmente in maniera analoga, come l'incrociare le braccia)

-azioni assimilate, acquisite senza saperlo da compagni, imitate inconsapevolmente da altri; variano da gruppo sociale, etnia, ambiente di appartenenza poiché in esso maturano e definiscono una sorta di appartenenza, identità precisa del soggetto che le accoglie (spesso si imitano gli individui al vertice della gerarchia del gruppo)

-azioni apprese, devono essere apprese attraverso l'apprendimento, l'osservazione auto-analitica e la pratica, volontaria, consapevole

-azioni miste, sono le azioni apprese attraverso più modi (per via genetica, per scoperta personale, per assimilazione sociale, per apprendimento deliberato), possono subire uno sviluppo nel tempo, acquisire varianti (si pensi all'evolversi del pianto da azione innata, in partenza, nelle sue successive sfumature).

87C. HAGÈGE *L'uomo di parole*, cit. p. 76

attraverso il canale imitativo[88]. La qualità non automatica della ripetizione in eventi che, associando e integrando più forme espressive a reciproco rinforzo, variano e arricchiscono il messaggio che ridonda, implica la trasmissione in termini di sicurezza, la garanzia a fondare una memoria personale[89] e collettiva. Fattori necessari, dato che, come osserva Hagège, la cultura orale si conserva senza portarsi dietro tracce materiali. Essa è realmente patrimonio dello spirito, capace di mantenere nel tempo valori propri.

A questo punto, forse, si iniziano a scorgere le motivazioni del recupero di materiali popolari a scopo educativo, quelle ragioni care a Bartók e Kodály i quali, come Orff per altri versi, individuarono negli stilemi dell'oralità musicale i mezzi utili alla formazione musicale di base, allo sviluppo di una reale capacità d'interlocuzione musicale, dove il momento della fruizione piena giunge per gradi seguendo un iter simile a quello dello sviluppo linguistico, dove il patrimonio più profondamente legato alla cultura integrale di un popolo costituisce la letteratura fondamentale per l'esperienza espressivo-musicale.

Una pratica musicale diretta, vissuta nella pienezza immediata delle modalità orali, sviluppata precocemente, ma in forma assolutamente graduale, per imitazione e memorizzazione di modelli elementari del linguaggio specifico, ha lo scopo di rendere qualsiasi individuo capace di acquisire le basi della comunicazione musicale secondo ritmi naturali, calando la musica in contesti che spontaneamente ne realizzano appieno la portata semantica, rituale e collettiva. Per i bambini, in particolare, la musica dei giochi cantati, delle nenie, delle filastrocche, i ritmi delle conte, le semplici forme delle marce e dei canti di movimento, hanno il potere di ricondurre la musica dell'infanzia alla sua più alta e compiuta espressione ludica, di inserirla nel contesto delle possibilità psicofisiologiche dell'infanzia, di motivare e rendere la comunicazione viva, immediata e disinibita. Un linguaggio comune, adatto a chiunque si identifichi in un dato gruppo etnico-sociale e ne esprima, attraverso gli stilemi dell'oralità, i modi, i tempi e i contenuti, diviene l'intelaiatura inossidabile della futura capacità di cogliere e di godere, anche attraverso forme superiori di ascolto, il messaggio musicale.

Come sosteneva Aristotele, sarebbe opportuno giungere all'ascolto musicale, quale momento ricreativo, arricchente e catartico, ossia come momento più alto della fruizione dell'arte dei suoni, attraverso la pratica di tale linguaggio in età formativa. Infatti, la pratica musicale fonda, presso il filosofo greco, l'auspicabile capacità di saper sfruttare con piena padronanza gli effetti della musica sull'uomo. In ambito educativo, il recupero dell'oralità, non solo in termini di contenuto ma anche di modi e forme dell'espressione musicale, coltiva la capacità di comprendere e vivere l'evento musicale anche più complesso, senza pregiudizi o inibizioni che derivino da un approccio privo di partecipazione e contestualizzazione. Sul piano educativo, inoltre, la valorizzazione dell'esperienza musicale come pratica diretta, modulata secondo il momento attuale ed evolutivo del soggetto inserito in una collettività, fatto quest'ultimo di non secondaria importanza nel bilancio della formazione di base, crea una relazione fortemente motivante con la musica, un rapporto che, con la giusta componente ludica, crea le strutture per la gestione del linguaggio musicale, fonda il senso di appartenenza soggetto-cultura che gli è propria. L'atto dell'ascolto, che nel bambino si può dire abbia luogo quando i contenuti veicolati dalla musica aderiscono e si identificano realmente con i suoi centri d'interesse , è un momento di immedesimazione e inserimento di sé in un dato evento espressivo i cui connotati devono essere propri e valenti. Ascoltare equivale, cioè, a partecipare.

La tesi aristotelica della pratica diretta per appropriarsi di un'espressione come quella musicale, rimane, in linea generale, certamente valida e lo è ancor più proprio quando si pensa ad un'ideale preparazione all'ascolto musicale come forma piena e padrona di fruizione dell'evento artistico. Ciò che della comunicazione orale, a questo punto, risulta particolarmente prezioso, è il modo, così prossimo alle comunicazioni dei bambini e così adatto a rendere detta pratica calzante con il loro mondo. Ciò che ha allontanato generazioni di malcapitati, giovani studenti di musica dalla musica

88Per quanto concerne il comportamento imitativo, si veda, più avanti, al paragrafo 3.7 e alla nota 13.

89Per la relazione tra ripetizione e memoria e, in genere per i problemi relativi alla ritenzione mnestica, vedasi in:

LUCIANO MECACCI *Introduzione alla psicologia,* Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 1989 (prima edizione 1985), al cap. I, par. 2. Ebbinghaus e la memoria.

Dizionario di psicologia dello sviluppo, diretto da SILVIA BONINO, Torino, Einaudi, 1994, pp. 436-445 e 729-732

Dizionario di Psicologia, *ad vocem* "memoria", a cura di ARNOLD-EYSENCK-MEILI, Cinisello Balsamo (Mi), Edizioni Paoline, 1986 (Lexikon der Psychologie, Freiburg im Breisgau, Verlag Herder KG, 1980), pp. 671-677.

stessa è stato, sicuramente il tipo di approccio, preoccupato della necessità assoluta dell'alfabetizzazione per poter cominciare a realizzare il momento espressivo. Come dire che bisogna imparare a scrivere prima di imparare a parlare. Un errore, questo, di approccio tanto fatale al futuro rapporto soggetto-arte dei suoni da portare troppo spesso al rifiuto, ad inutili frustrazioni, a inspiegabili, talora definitivi, allontanamenti. Ciò a discapito non solo della fruizione musicale in sé ma dell'educazione generale del soggetto, se si accetta come vero che dai tempi di Dalcroze la pedagogia musicale ha conquistato la certezza di intervenire attivamente in tutto il quadro dello sviluppo individuale e collettivo (per Kodály un popolo educato è un popolo musicalmente educato). Proprio in nome del valore educativo che l'esperienza musicale può assumere a fini ampiamente formativi, risulta basilare il recupero della comunicazione orale: la sua globalità ed efficacia si fonda sulle stesse strategie che, in sede educativa, è utile adottare per garantirsi le migliori condizioni all'apprendimento e la possibilità di realizzare continui riferimenti trasversali per strutturare in forma organica le acquisizioni del discente. L'oralità, peraltro, fonda la propria efficacia su quegli stessi meccanismi psicologici e, specificamente cognitivi, che caratterizzano le modalità di apprendimento e produzione nell'infanzia e prima fanciullezza, età in cui si creano, attraverso adeguata propedeutica, le basi per un positivo rapporto tra musica e soggetto.
In sintesi, si può osservare che:

- la comunicazione diretta, immediata e i comportamenti imitativi che possono farvi seguito stimolano alti livelli attentivi su tempi brevi (come è naturale per i bambini);
- la partecipazione in termini di coinvolgimento personale, concreto, garantisce, a livello mentale, una più chiara rappresentazione dei contenuti e dei modelli d'azione acquisiti;
- il coinvolgimento espressivo globale, oltre che sintonizzarsi perfettamente con le forme espressive e musicali dell'infanzia (percepite, vissute e sperimentate sincreticamente), interviene a rinforzo (ossia a reciproca azione di sostegno tra le varie componenti dell'esperienza) dell'apprendimento e attiva uno sviluppo su ogni fronte (cognitivo, socio-affettivo, psicomotorio);
- l'elemento ridondanza, cui necessariamente deve far riscontro la variazione dello stimolo per non automatizzare (e quindi abbassare il livello di consapevolezza nella prestazione) l'atto espressivo, tende a garantire una più efficace memorizzazione dei contenuti e sicurezza a livello psicologico
- l'inserimento dell'elemento musicale in un contesto ampiamente espressivo suggerisce un vissuto della musica a misura quotidiana d'uomo, senza segregarla nell'eccezionalità dell'evento puramente estetico e valorizzandone, al contrario, i contenuti di più ampia risonanza psicologica ed emotiva, culturale e sociale;
- il patrimonio popolare, fondato sulla comunicazione contestualizzata e sociale, fornisce modelli operativi di tipo tanto individuale che collettivo, bilanciando e regolamentando la relazione personale con l'ambiente, veicolando in forma ludica la trasmissione di valori sociali, oltre che personali;
- l'oralità come stile espressivo predilige l'udito e tutte le strategie utili a fare di questo canale percettivo il canale preferenziale; come tale trova profonde consonanze con tutte le forme espressive legate al suono;
- il ruolo attivo del soggetto nell'evento espressivo produce, in tutti i canali, una spinta alla disinibizione;
- il rituale ludico che caratterizza la realizzazione del repetorio popolare infantile aggiunge una nota di piacere all'attività stessa creando un tipo di spinta motivazionale immediata, garante di più profondo coinvolgimento.

© Proprietà letteraria riservata degli Autori ➪ Cristina Fedrigo - Roberto Calabretto, *La porta incantata. Introduzione alle problematiche dell'ascolto musicale, Libreria Al Segno, Pordenone, 1998*

III. 6 L'ascolto come imitazione

Ascolto a partire dal gioco e dall'imitazione

I mezzi della mimèsi sono il ritmo, il linguaggio e l'armonia.[90].

L'idea di arte musicale come imitazione (*mimèsi*) è assai antica. Trattazione fondamentale in merito è, tra le altre, quella aristotelica dove «l'imitare è un istinto di natura comune a tutti gli uomini fino dalla fanciullezza [...] Anche si noti che le sue prime conoscenze l'uomo le acquista per via di imitazione; e che dei prodotti dell'imitazione si dilettano tutti»[91].

Il comportamento imitativo, in effetti, è un fondamentale veicolo di apprendimento che durante l'infanzia e la prima fanciullezza concorre allo sviluppo delle funzioni rappresentative, specie in forma differita[92]. Il comportamento imitativo, infatti, fa sì che un dato modello perda l'iniziale carattere globale e generico attraverso «il tentativo di tradurlo in un insieme di atti eseguiti concretamente e secondo un certo ordine» con l'obbligo di prendere «coscienza dei singoli elementi di cui tale comportamento [il modello n.d.s.] si compone, dei loro rapporti reciproci, e delle eventuali lacune che la sommarietà della rappresentazione non permetteva di scoprire. Da qui anche uno stimolo ad una più accurata ed analitica osservazione (in successive occasioni favorevoli) del comportamento che si è cercato di imitare.»[93].

Ancora una volta, ci troviamo di fronte alla necessità dell'azione personale, partecipata, per lo sviluppo di un apprendimento tratto da modello esterno, per la miglior comprensione dell'ambiente, per un'appropriazione più profonda di nuove acquisizioni. L'imitazione, qualora poi si tratti di apprendimenti di tipo musicale, non può che coincidere con una pratica iniziale diretta, immediata che si sviluppa, successivamente, in forma differita e via via più consapevole; tuttavia, risulta prealfabetico l'approccio con l'utilizzo dell'espressione musicale già in forma compiuta. Apprendere un canto per imitazione, acquisire in questa stessa forma i modelli utili a elaborare strategie e sinergie necessarie per esprimersi musicalmente, con il suono, il gesto, il gioco musicale, strumenti di semplice utilizzo, costituisce un'imprescindibile propedeutica di diretto approccio con la musica, con le sue componenti estetiche, formali, tecniche ed emozionali. Permette, inoltre, l'interiorizzazione graduale di un modo di comunicare che integra soggetto e gruppo, che porta ad una rappresentazione globale, sinergica dell'arte dei suoni.

Per i bambini il rituale si chiama gioco («formalmente non vi è distinzione tra un gioco e un rito, e cioè il rito si compie con le forme stesse d'un gioco...»[94])e ci si riferisce a quella forma simbolica[95] che a sua volta stimola lo sviluppo dell'intelligenza rappresentativa[96]. Come osserva Huizinga[97], il gioco si fissa subito come forma di cultura, una volta giocato «permane nel ricordo come una

---

90ARISTOTELE La Poetica 1, 22-23 in *Opere, vol decimo: Retorica, Poetica,* Roma-Bari, Laterza, 1992

91*Ibidem,* 4,5-10

92in merito vedasi: G. PETTER *Lo sviluppo mentale nelle ricerche di Jean Piaget,* Firenze, Giunti Barbèra, 1984 (prima edizione 1961), capitolo secondo

93*Ibidem,* p. 75

94JOHAN HUIZINGA *Homo ludens*, Torino, Einaudi 1982 (prima edizione 1946), p. 13

95Il gioco assume carattere simbolico dopo i primi diciotto mesi di vita, circa. In questa particolare attività ludica, caratteristica dell'infanzia, gli oggetti utilizzati non rappresentano più solo se stessi, rimandando solo alle loro caratteristiche materiali e proprietà funzionali, ma possono acquisire valore simbolico, ossia essere utilizzati dal bambino come rappresentanti di oggetti non percettivamente presenti. Vengono, così, a costituire la base per l'evocazione di eventi vissuti e osservati dal bambino o per la narrazione, creazione di situazioni fantastiche (vedasi Petter, opera citata qui di seguito, cap. II, B), 5.b, p. 167).

Per una trattazione più approfondita sul gioco, vedasi:

JEAN PIAGET *La formazione del simbolo nel bambino. Imitazione, gioco e sogno. Immagine e rappresentazione.* Scancicci (Firenze), La Nuova Italia, 19 87, prima edizione 1972 (La formation du symbole chez l'enfant, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1945)

GUIDO PETTER *Fantasia e razionalità nell'età evolutiva*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1993

dello stesso autore, *Dall'infanzia alla preadolescenza. Aspetti e problemi fondamentali dello sviluppo psicologico,* Firenze, Giunti Barbèra, 1983 (prima edizione 1972)

ADA FONZI-ELENA NEGRO SANCIPRIANO *Il mondo magico del bambino*, Torino, Einaudi , 1979

delle stesse autrici, *La magia delle parole: alla riscoperta della metafora*, Torino, Einaudi, 1975

JOHAN HUIZINGA *Homo ludens*, cit.

96G. PETTER *Lo sviluppo mentale nelle ricerche di Jean Piaget,*cit. pp. 75-81

97JOHAN HUIZINGA, cit. pag. 13

creazione o un tesoro dello spirito, è tramandato e può essere ripetuto in qualunque momento [...]Vale non solo per il gioco come un tutto, ma anche per la sua struttura interna. In quasi tutte le forme più sviluppate del gioco si possono riscontrare gli elementi della ripresa, del ritornello, del cambio di turno». Il gioco par essere modello ideale per rendere l'idea di una ripetitività sempre motivata, non automatica. Ciò a vantaggio della sua efficacia come veicolo di apprendimenti stabili. Impossibile non osservare come i caratteri della comunicazione orale collimino con i modi dello sviluppo e dell'apprendimento nelle età prese in esame. Secondo quest'ottica, forse, appare più evidente il ruolo formativo generale dell'esperienza espressivo-musicale, la sua importanza nel bilancio formativo individuale proprio attraverso un approccio prealfabetico, diretto e fatico, calzante all'età e coerente con gli stilemi basilari dell'espressione musicale che, per antonomasia è patrimonio dello spirito di un popolo e della sua identità culturale. L'ambiente, delle cui sonorità tanto si discute, costituisce tanto a livello interiore che esterno, il terreno per lo sviluppo di un senso di appartenenza che fonderà, assieme ad altre componenti un futuro comportamento sociale. Le norme del rituale ludico, inizialmente, costituiscono in embrione, le basi direttamente sperimentabili per un comportamento di via via sempre maggior consapevolezza del rapporto tra sé e gli altri[98]. Questo è forse ciò che le migliori "firme" della pedagogia musicale del nostro secolo hanno intravisto nel ruolo socializzante, disinibente e comunque formativo della musica. Una musica che, per dirla con Aristotele, influisce sull'uomo tanto profondamente da dover essere conosciuta nella pratica e sfruttata per i suoi altissimi potenziali.

La lezione aristotelica sull'ascolto musicale e i ruoli della musica

Nella *Politica*, il filosofo greco riconosce alla musica un ruolo assai interessante. In primo luogo, quale modo per occupare i momenti di ozio[99], egli la contempla tra le attività educative. Aristotele, tuttavia, riconosce all'arte dei suoni ben tre ruoli fondamentali: di mezzo educativo, ricreativo e di strumento di riposo, valenze appartenenti alla natura stessa della musica. Il connubio tra musica e riposo, che dev'essere nobile quanto piacevole poiché entrambi detti attributi concorrono al raggiungimento della felicità, trova ideale giustificazione nella piacevolezza della musica stessa: «tutti riconosciamo che la musica è una delle cose più piacevoli, sia sola che accompagnata con il canto»[100]. Essa agisce introducendo una nota positiva di piacere per qualsiasi età e carattere nei momenti di riposo e concorre, in tal modo a rendere tale necessaria sosta dalle cure quotidiane un momento gratificante. Quanto al piacere, è opportuno qui chiarire che esso costituisce elemento fondamentale nella dinamica dello sviluppo e del comportamento di un soggetto, tanto come soddisfazione del bisogno, quanto come evitamento del dolore[101]. Nella *Politica*, quest'idea è espressa anche riguardo all'educazione dei giovani: essi, infatti, apprendono solo se l'apprendimento stesso è accompagnato dal piacere. Naturalmente, solo i piaceri non dannosi

98Sinteticamente, il gioco attraversa tre macrofasi di sviluppo, in età evolutiva: nella primissima infanzia esso privilegia una rapporto tattile, manipolativo, d'esercizio e d'esplorazione della varietà oggettuale nell'ambiente circostante. Con il ripetersi dell'esperienza e l'instaurarsi di una prima, basilare conoscenza di tale ambiente, vengono gradualmente scoperte e riconosciute negli oggetti le possibilità di utilizzo che possono offrire. Per il resto dell'infanzia il gioco assume valore simbolico (vedi nota 15) e grande importanza acquisisce nella condotta ludica una componente magica e fantastica che permette al bambino, attraverso l'esperienza del gioco, di allargare in modo considerevole lo spettro dei propri apprendimenti, sopperendo a livello mentale fantastico, per così dire, a certi limiti posti dalla relazione puntuale e presente con l'ambiente. Nella fanciullezza, il gioco assume, via via, carattere sempre più collettivo e organizzato, diviene gioco di regole, concorre ad organizzare e strutturare una relazione eteronomica con l'ambiente sociale, stabilisce ruoli di cui il bambino è cosciente e partecipe. In quest'ultima fase, il gioco diviene metafora sociale, forma di organizzazione autodisciplinante, modo per imitare e produrre, in piena consapevolezza, modelli comportamentali provenienti dall'esterno. Per approfondire l'argomento si venano i suggerimenti bibliografici della nota 15.

99In merito all'ozio, si ricorda che presso gli antichi detto termine non designava affatto un momento improduttivo nella vita umana, al contrario, l'*otium*, costituiva un'occasione fondamentale dove lo spirito e la mente potevano godere, unitamente al corpo, di una pausa rigenerante, di riflessione, di godimento estetico e culturale, di interesse intellettuale e di piacere, concetto non negativo, quest'ultimo, presso le popolazioni precristiane.

100ARISTOTELE *La Politica*, libro VIII, terzo paragrafo "La Musica", Bari, Laterza, 1963

101Al di là di ogni valutazione di tipo morale, possiamo schematizzare il comportamento umano secondo una dinamica bisogno-pulsione-comportamento-soddisfazione del bisogno. Ossia, il bisogno motiva l'azione dell'individuo alla ricerca della soddisfazione dello stesso. Tale processo naturale tende al mantenimento di un equilibrio interno o nelle relazioni con l'esterno (dato che le motivazioni possono agire, in quanto spinte, forze all'azione, tanto dall'interno quanto dall'esterno) costante, secondo il principio dell'omeostasi. Secondo questa prospettiva, caratteristica dei processi dinamici dell'uomo, si può meglio concepire un ruolo del piacere come principio vitale di pulsione all'azione, alla ricerca di quella che, con Aristotele, viene pure definita felicità. Per ulteriore chiarezza vedasi LUCIANO MECACCI *Introduzione alla psicologia*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1985.

risultano, presso il filosofo greco, auspicabili tanto per il riposo, quanto per l'ozio e l'educazione (in quest'ultima, la musica da usarsi avrà valore etico) . Ed è proprio l'esperienza educativa la base essenziale della capacità futura di un soggetto di gestire adeguatamente il raggiungimento del proprio piacere e della propria felicità: l'esperienza che ha saputo insegnare, attraverso la pratica diretta, come fruire appieno e con adeguatezza di ciò che l'ambiente può offrire. In quest'ambito si colloca anche la musica, come si è detto, naturalmente piacevole e come tale capace di accattivarsi al meglio la disponibilità ad apprendere dei giovani.

La musica, tuttavia, assume un ulteriore valore, dato che serve a ricreare (fornire un piacere naturale) e dato che può anche influire sul nostro carattere morale, con le parole di Aristotele: essa può «influire sul carattere e sull'anima». Il suo auspicabile utilizzo a scopi educativi si fonda su entrambe le precedenti considerazioni: infatti, la musica ben si adegua alla giovane età portata ad apprendere solo ciò che è reso anche piacevole, inoltre essa risulta per sua natura efficace nel «mutare il carattere morale dell'anima».

Tale influenza, che pone solo apparentemente la musica quale forza motivante esterna al soggetto, si fonda, ancora una volta sull'idea di imitazione, posto che la musica agisce, in realtà dall'interno, per affinità tra le immagini imitative, le situazioni reali rappresentate e le rappresentazioni interne al soggetto. E' naturale nella musica l'imitazione dei "costumi", cosa che permette ad essa di mutare il carattere dell'anima e che pertanto la inserisce ad ogni diritto nel processo educativo.

Aristotele, trattando della musica come imitazione, rappresentazione dell'anima, ci porta a ricordare un altro colosso del pensiero musicale più antico, quel Pitagora che rintracciava metafisiche affinità tra ritmo, armonia e anima stessa. Ma per riprendere lo stesso Aristotele:

> Inoltre, ascoltando le musiche imitative, si provano le emozioni rappresentate, anche se non sono eseguiti i ritmi e le melodie [...] Ma ritmi e melodie possono raffigurare con alto grado di somiglianza al modello naturale ira e mansuetudine, valore e temperanza e loro opposti e in genere tutti gli altri poli opposti della vita morale, come dimostrano i fatti, dai quali risulta che noi mutiamo il nostro stato d'animo ascoltando la musica. E la tendenza ad addolorarci o a rallegrarci che proviamo dinanzi alle immagini imitative è estremamente affine a quella che proviamo della situazione reale raffigurata[102].

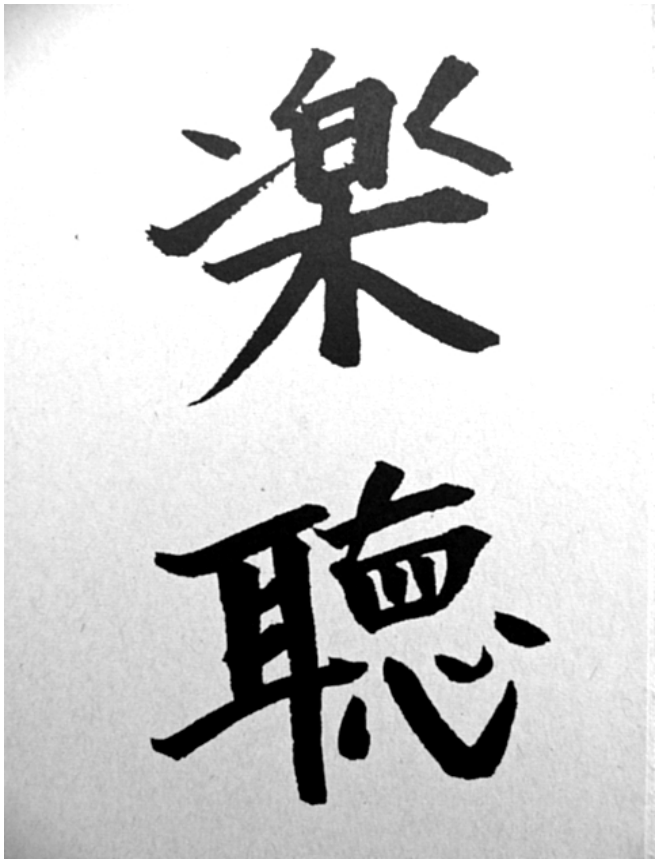
Aristotele, che tratta l'ascolto musicale come una sorta di immedesimazione, reciproca compenetrazione soggetto-oggetto, riconosce alla musica un potere fondamentale: la capacità di imitare e riprodurre stati caratteristici dell'essere umano. Come tale le riconosce un'efficacia che sta nella varietà delle armonie, nella duttilità del ritmo. Questa è la base, quindi, per la formulazione, così affine ad alcuni principi cardine della musicoterapia, del principio della catarsi. Vengono, peraltro, sottolineate: l'*identità tra soggetto e oggetto musicale*, tale da sublimare attraverso l'esperienza artistica il mondo interiore, equilibrandolo attraverso l'azione catartica di sollevamento, liberazione da tensioni e negatività; la necessità di far uso di tutte le possibilità della musica ma non tutte allo stesso modo (brillante intuizione sull'inutilità di pregiudizi nella scelta musicale che anche la musicoterapia deve escludere e introduzione di un'idea di *modo* nell'approccio con l'ascolto musicale); infine, dato che «ciascuno prova piacere a seconda di quello che è la sua natura»[103], il riconoscimento di una *profonda soggettività* nella fruizione musicale in quanto fonte di soddisfazione e gratificazione, cui risponde la libertà dell'artista di scegliere il repertorio più adatto ai diversi spettatori.

Compiendo una sorta di attualizzazione delle problematiche espresse da Aristotele, si possono trarre alcune considerazioni finali. La musica è arte imitativa in quanto in grado di riprodurre con grande varietà e duttilità gli stati dell'essere umano e di instaurare, in base a tale affinità, una comunicazione efficace a tutti i livelli, da quello educativo a quello catartico. La presenza della musica trova una propria fondamentale motivazione nel piacere, ludico, immediato di cui è naturalmente portatrice e in nome del quale risulta stimolo valente per l'uomo. La musica, inoltre, risulta funzionale alle esigenze umane poiché le esprime nelle differenze dei suoi potenziali e nella duttilità dei modi che la sua trasmissione può assumere. L'oralità, fondata sull'imitazione e la consonanza con l'uditorio, risulta, probabilmente, in più chiara correlazione col momento educativo

102 ARISTOTELE *La Politica*, cit. pp.160-166
103 *Ibidem*

e, in generale, umano, non solo in quanto ambito di repertorio ma, in primo luogo, in quanto *modo* della comunicazione che si realizza sui principi della pertinenza al soggetto ascoltatore. Nodo nevralgico delle problematiche sull'ascolto è proprio questo: la sintonia che dovrebbe instaurarsi tra le rappresentazioni del soggetto e del gruppo ascoltatore e l'evento musicale. In tal senso il principio di identità, qualora possa esprimersi in forma sonora, stabilisce un rapporto vitale tra fruitore e musica, tra bisogno e comportamento atto a soddisfarlo, tra valenza dell'oggetto musicale e motivazione del soggetto fruitore.

© Proprietà letteraria riservata degli Autori ➪ Cristina Fedrigo - Roberto Calabretto, *La porta incantata. Introduzione alle problematiche dell'ascolto musicale, Libreria Al Segno, Pordenone, 1998*



Gakuchio: unione di musica, orecchio e cuore. L'ascolto musicale.

Capitolo IV: alla base dell'ascolto

4.1 Caratteri della percezione e della risposta uditiva

Alla base di quello che, ampiamente, possiamo definire ascolto musicale si colloca un complesso di meccanismi e comportamenti che costituisce, peraltro, uno dei fondamenti della relazione tra uomo e suono. Detta relazione è oggetto di indagine inesaurita, la cui vastità comporta una estrema ricchezza di prospettive nell'avvicinare, da questo punto di vista, il problema stesso dell'ascolto musicale. E' evidente come il presente capitolo non possa rivolgersi alla molteplicità di tali esperienze e conoscenze, preferendo riferirsi sinteticamente a quegli studi che, in qualche modo, possono eventualmente fungere da introduzione alle problematiche dell'ascolto musicale. Si è scelto, pertanto, di rivolgersi sinteticamente a due ambiti: quello della risposta uditiva e quello della percezione, escludendo meccanismi "superiori" di ascolto. Per quanto concerne il presente capitolo, l'apparato di note e la bibliografia assumono, quindi, un valore fondamentale poiché forniscono il necessario riferimento alle fonti e indicazioni per un approfondimento. L'attenzione riposta su quelli che potremmo definire comportamenti basilari, infatti, non intende escludere prospettive di più ampio respiro d'indagine e confronto, quanto, piuttosto, introdurle.

Anche il rapporto tra musica e percezione, inoltre, non è fatto esaurito. La musica si presenta come un sistema troppo complesso per essere facilmente ridotto alle componenti utili per una indagine scientifica della sua relazione con il soggetto ascoltatore. Dati significativi, pur accettando variabili che dipendono dalle condizioni in cui le varie esperienze sono state condotte, si sono ottenuti in un ambito che, musicalmente parlando, può sembrare elementare, ossia semplice quanto basta per poter condurre esperienze significative secondo criteri rigorosi di indagine. Il problema basilare del rapporto musica e percezione, infatti, sta nella non osservabilità dei meccanismi che

esso innesca e nella non facile possibilità di isolare i vari fenomeni da un contesto interattivo che implica il coinvolgimento di molte sfere dell'attività umana, non della sola sfera percettiva.

Per definire la percezione

Da un punto di vista psicologico, la percezione è definita un meccanismo, che, tramite gli organi di senso, fornisce costantemente l'individuo di informazioni sullo stato e sulle modificazioni dell'ambiente in cui questi si trova; essa costituisce una finestra primaria di informazione immediata sul mondo circostante. A livelli basilari, la percezione è un'attività costantemente in atto che permette al soggetto di vivere nell'ambiente e di ricevere stimoli indispensabili alla propria interazione con l'ambiente.

Nel bambino come nell'adulto, il meccanismo percettivo è sempre attivo, la differenza dei comportamenti di risposta allo stimolo nell'uno e nell'altro soggetto sembra determinata non tanto (o non solo) da differenze di carattere percettivo (differenze che non permettono allo stato attuale delle conoscenze di essere perfettamente delineate e quantificate) ma da differenze sul piano delle condotte acquisite con l'esperienza e l'apprendimento, nonché sul piano delle attività mentali (a differenti livelli di articolazione e complessità) impegnate nelle elaborazioni superiori.

Consideriamo, ora, alcune definizioni: la percezione è un processo con cui un organismo, a seguito dell'eccitamento dei recettori sensoriali e con l'intervento di altre variabili, acquista consapevolezza dell'ambiente, così da poter reagire adeguatamente rispetto a oggetti, qualità o eventi che lo contraddistinguono. La percezione è sempre selettiva nel senso che degli oggetti, qualità o eventi, che possono in un dato momento agire come stimoli, ne è avvertita soltanto una parte. E la selezione è legata non soltanto a caratteristiche degli stimoli, ma anche a fattori personali. Operano come fattori personali tendenze e motivi, fisiologici e sociali. D'altra parte, l'apprendimento influenza anche tendenze e motivi a base fisiologica. L'intensità dei motivi, e quindi delle emozioni in genere, ha certamente una grande importanza, ma a volte nella scelta percettiva prevale l'abitudine. L'apprendimento più recente (impressioni recenti) ha in genere preponderanza rispetto a esperienze meno recenti. L'abitudine rende più cospicua la distinzione dei particolari degli oggetti ed influisce essenzialmente sulla loro significatività[104].

La percezione è una funzione psicologica che permette all'organismo di recepire (per mezzo degli organi di senso) ed elaborare le informazioni sullo stato e le modificazioni dell'ambiente esterno. Nella teoria della conoscenza[105] la percezione ha un ruolo che non si può sottovalutare: infatti il rendimento dell'apparato percettivo determina ampiamente l'immagine del mondo dell'organismo e anche i limiti immediati della conoscenza [106]

La percezione è una forma di attività cognitiva. Attraverso di essa noi giungiamo a conoscere direttamente una certa "realtà" che è presente, per così dire "hic et nunc"[107].

In realtà, la percezione non è una riproduzione esatta della situazione stimolante e anzi può fondamentalmente contraddire i dati fisici che la determinano (cfr. le illusioni). I messaggi sensoriali vengono elaborati, codificati, registrati nel sistema nervoso centrale, fino a poter divenire fondamentalmente diversi dagli stimoli fisici originali[108].

Alcuni concetti e definizioni di base

Per meglio introdurre al problema del rapporto tra uomo e suono e, più precisamente, a quello della relazione tra stimolo sonoro e sensazione uditiva, può risultare utile definire e chiarire alcuni termini e concetti che costituiscono una sorta di vocabolario basilare nella trattazione di detti argomenti.

104A. Dalla Volta *Dizionario di Psicologia*, Firenze, Giunti-Barbèra, 1974, (prima edizione 1961), *ad vocem* percezione, pp. 518-522

105Complesso di dottrine filosofiche che cercano di spiegare la natura, i meccanismi e il valore della conoscenza, indagando sul rapporto generale tra soggetto e oggetto, tra pensiero e mondo. L'espressione si trova per la prima volta in K.L. Reinhold *Tentativo di una nuova teoria della capacità umana di rappresentazione*, Jena, 1789, ma il problema è altrettanto antico quanto la filosofia stessa.

106AA.VV. *Dizionario di Psicologia*, Torino, Edizioni Paoline, 1986, (Lexikon der Psychologie, Freiburg im Breisgau ,Verlag Herder KG, 1980), *ad vocem* percezione, a cura di R. Droz

107G. Petter *Dall'infanzia alla preadolescenza*, Firenze, Giunti Barbèra, 1983 (prima edizione 1972), p. 84; per approfondire vedasi capitolo I, «L'attività percettiva e il suo sviluppo»

108L. Ancona *Dinamica della percezione*, Milano, Edizioni scientifiche e tecniche Mondadori, 1976 (prima edizione 1970), pp. 20-26

In primo luogo, è necessario ricordare, in sintesi, le modalità della relazione stimolo-risposta, secondo quanto deriva dal fondamentale contributo della Psicofisica, per cui si è sviluppato un ambito che studia le relazioni che intercorrono tra una sensazione (*output* =raccolta di informazioni sul mondo esterno attraverso i sensi) e lo stimolo fisico (*input*) che induce tale sensazione. Il tramite dei due eventi è rappresentato dagli apparati sensoriali. La psicofisica ha preso origine dai lavori di Weber e Fechner, le cui leggi, (e successivi aggiornamenti) presentate qui di seguito, costituiscono un riferimento basilare nello studio del rapporto tra stimolo e risposta.

Legge di Weber • La minima differenza percettibile sta in un rapporto costante con la grandezza originale dello stimolo, ossia, quanto più intenso è uno stimolo, tanto più grande dev'essere il suo aumento per poterne percepire la differenza. $R/R = k$[109].
Fechner portò avanti i risultati di Weber sulle minime differenze di stimolo percettibili (riportandole in forma matematica).
Legge di Fechner (o di Weber-Fechner) • L'intensità di una sensazione soggettiva è proporzionale al logaritmo dello stimolo fisico. $S=k \log R$ [110].
Stevens ha ulteriormente perfezionato queste formule utilizzando un valore esponenziale che varia a seconda della modalità sensoriale considerata. Esiste, quindi, una relazione tra stimolo e sensazione, ma questa relazione varia a seconda del senso (vista, udito, etc.) considerato.

Queste leggi, considerate classiche, esprimono la relazione corrente fra l'intensità della stimolazione sensoriale e quella dell'esperienza percettiva, dimostrando che l'aumento progressivo, aritmetico, della seconda dipende da un aumento scalare, geometrico, della prima (legge di Fechner); dimostrando, inoltre, che l'aumento minimo di uno stimolo necessario per avvertire un cambiamento percettivo, *soglia differenziale*, sta in rapporto costante con l'intensità dello stimolo di partenza (legge di Weber), e stabiliscono per ogni energia stimolante l'entità della minima quantità di stimolo necessaria per suscitare un contesto percettivo, *soglia assoluta* (legge delle soglie). In realtà, le leggi di Weber e Fechner valgono solo per stimoli di intensità media, e le soglie non rappresentano relazioni puntuali ma di natura statistica anche per un singolo individuo[111].

Una prima osservazione sorge, quindi, spontanea: come già accennato, non è possibile, se non entro certi limiti, rintracciare un comportamento omogeneo nel binomio stimolo-sensazione, rapporto che intercorre tra l'ambiente fisicamente inteso (quello oggettivo e misurabile dello stimolo esterno al soggetto) e quello soggettivo, interno, dell'ambito psicologico, quest'ultimo tutt'altro che facilmente misurabile e indubbiamente condizionato da variabili interne o esterne. Dalle leggi sopra enunciate si può ricavare, tuttavia, un'osservazione fondamentale: tanto maggiore è la quantità di uno stimolo (ad esempio intensità di un suono), tanto maggiore è la quantità necessaria per produrre una differenza percettibile. In altri termini, se siamo esposti ad uno stimolo sonoro poco intenso, saremo in grado di percepire come più intenso un secondo stimolo di poco più forte. Ma se, al contrario, siamo immersi in un ambiente rumoroso, sarà notevole la quantità utile perchè un secondo stimolo risulti percettibile.

Questo fatto diverrebbe far riflettere sull'importanza delle condizioni in cui avviene un ascolto: la capacità di cogliere eventi che differiscono sottilmente tra loro, è legata al contesto in cui ogni evento si presenta. Inoltre, le precedenti considerazioni sottolineano l'attuale problema dell'immersione incontrollata tra suoni e rumori del nostro ambiente, condizione in cui si necessita di stimolazioni sempre più intense, marcate e differenziate per essere apprezzabili. L'ascolto musicale predilige, quindi, situazioni in cui il silenzio, per così dire, fa da giusto contrappunto al mondo dei suoni e soffre, inevitabilmente, di tutte quelle situazioni di disturbo che portano ad una necessità di incremento degli stimoli stessi. Questo vale anche in sede educativa: è bene ricordare che, oltre a regole di igiene nell'utilizzo del nostro apparato acustico, esistono condizioni che favoriscono, un felice, rispettoso e naturale rapporto coi suoni, mentre esistono pessime abitudini che, è provato scientificamente, non portano ad un miglioramento delle prestazioni richieste a posteriori di un ascolto.

Come si era già potuto constatare riguardo la percezione in generale, l'atto percetto non costituisce riproduzione fedele della realtà, né tantomeno risulta facilmente quantificabile e

109AA.VV. *Dizionario di Psicologia*, cit., *ad vocem* Weber/legge di, p.1267, a cura di G.D. Wilson
110*Ibidem, ad vocem* Fechner/legge di, p. 412; in merito si veda anche:
Ibidem, ad vocem psicofisica, pp.912-915, a cura di S.S. Stevens
111L. Ancona *Dinamica della percezione*, cit., p.15

definibile. Ciò porta come conseguenza la difficoltà di ridurre il complesso comportamento uditivo di un ascoltatore a poche azioni ben circoscritte e facilmente analizzabili.

Per meglio accedere, ora, alla definizione di alcuni meccanismi che stanno alla base di tale comportamento, è necessario, introdurre un minimo vocabolario tecnico, con una prima serie di definizioni utili.

Stimolo adeguato • S'intende un determinato tipo di energia in grado di suscitare una reazione sensoriale.

Soglia • Con questo termine si indica il confine tra una condizione percettiva e un'altra. Quando uno stimolo varia di una quantità sufficiente (quantità sogliare o liminare) ciò può essere percepito, mentre quando la variazione è insufficiente (sottosogliare o sottoliminare) non viene percepita alcuna sensazione o differenza di questa, almeno a livello cosciente. Si può, quindi definire la soglia come l'entità di una variabile quantitativa (per es. volume di suono) in cui uno stimolo è ancora percettibile (soglia assoluta), oppure la differenza minima tra due stimoli, di una variabile quantitativa o qualitativa (per es. colore) che sia ancora riconoscibile (soglia differenziale). E' anche detta *limen*, abbreviato AL per *limen* assoluto e DL per *limen* differenziale[112]. La soglia, infatti, si differenzia in:

- soglia assoluta, che separa la percezione dalla non percezione;
- soglia differenziale, che viene raggiunta con la minima variazione in grado si suscitare una variazione della percezione già presente; o, con altri termini: minima differenza percettibile (Just Noticeable Difference = JND) tra due stimoli della stessa modalità sensoriale. La soglia differenziale assoluta indica la quantità di energia necessaria a modificare lo stimolo affinché il soggetto senta la differenza. Essa non è una grandezza costante, dipendendo di volta in volta dal valore di partenza. Se si mette la soglia differenziale assoluta (dR=differenza d'intensità) in rapporto con la forza dello stimolo di partenza (R) si ottiene la soglia differenziale relativa dR/R, che, secondo la Legge di Weber, è approssimativamente costante dR/R=k[113]. Abbiamo, inoltre:
- soglia terminale, quando un ulteriore incremento dello stimolo non porta ad una variazione della sensazione; essa è l'opposto della soglia assoluta. Solitamente essa viene definita dall'insorgenza del dolore[114].

Le soglie riguardano anche la percezione di eventi in rapporto alla loro distribuzione nel tempo, ossia quegli eventi che, in ambito musicale, percepiamo come ritmici. In tal caso si parla di:

- soglia cronoestesica (time threshold): se assoluta, definisce la distanza cronologica minima tra due stimoli uguali che permette di percepirli come separati (e non come unica impressione). Nell'udito essa è di circa 0,002 secondi; se relativa, esprime la differenza tra due brevi periodi di tempo, percepiti come di diversa durata; se tale durata è di alcuni secondi, tale soglia differenziale comporta valori che vanno da 1/20 a 1/30 di secondo[115].
- soglia simultanea: separazione cronologica di due stimoli brevi che, nella misura in cui la distanza cronologica tra di essi viene ampliata, possono essere percepiti come successivi l'uno all'altro[116].

Queste soglie mettono in risalto entro quali limiti siamo in grado di raggruppare una serie di eventi sonori (ad esempio una serie di colpi di tamburo) giungendo a rappresentarceli come ritmici: essi non possono essere né troppo vicini (soglia cronoestesica assoluta), né troppo distanti (soglia simultanea); inoltre, non bisogna sottovalutare la difficoltà di percepire una differenza di durata tra due stimoli che, cronologicamente, si diversifichino in misura ridotta (soglia cronoestesica relativa) .

Risulta ora utile definire anche i seguenti termini:

- sensibilità: in generale, ci si riferisce all'indice di ricettività per le influenze esterne. Nella percezione sensoriale e nella psicofisica indica l'influenzabilità o ricettività di fronte agli stimoli sensoriali[117]. Maggiore è la soglia, ossia lo scalino da superare per avere percezione, minore è la sensibilità. L'inverso della soglia dà, quindi, la sensibilità. Soglia=1/ sensibilità; sensibilità=1/soglia;

112AA.VV. *Dizionario di Psicologia*, cit., *ad vocem* soglia, pp. 1093-4, a cura di G.D. Wilson
113*Ibidem*, *ad vocem* differenziale/ soglia, p. 314, a cura di F. Mattejat
114A. Rossetti *Manuale di optometria e contattologia*, Bologna, Zanichelli, 1993, p. 119
115AA.VV. *Dizionario di psicologia*, cit., *ad vocem* soglia cronoestesica, p. 1094, a cura di W. Traxel
116*Ibidem*, *ad vocem* soglia simultanea, p. 1094, a cura di A.B. Kristofferson
117*Ibidem*, *ad vocem* sensibilità, p. 1044, a cura di A. Hajos

• adattamento: nel nostro ambito, con il termine adattamento ci si riferisce a una riduzione della sensibilità dell'organo di ricezione causata da una stimolazione, ad esempio, prolungata nel tempo.
• rimbalzo o rebound è, infine, il fenomeno per cui una sensazione, dopo la variazione di adattamento indotta da uno stimolo e al cessare di questo, si porta temporaneamente a un adattamento ancora inferiore o superiore di quello indotto dallo stimolo[118].

La risposta uditiva

Il presente paragrafo intende solo introdurre termini e problemi relativi alla risposta uditiva. Non potrebbe essere una trattazione esauriente di questo campo in cui confluiscono innumerevoli e diversi apporti. Pertanto, per specifici approfondimenti si rimanda alla bibliografia, avendo qui inteso proporre una sorta di vocabolario che può risultare interessante come introduttivo, appunto, per coloro che non abbiano già dimestichezza con tal genere di argomenti e, in tal senso, il paragrafo si propone in forma orientativa. Il lettore già edotto in tale ambito, anche a livello terminologico, può saltare questa parte.

Intensità, risposta alla pressione acustica • Con il termine ampiezza dell'onda sonora si esprime la quantità di energia che caratterizza il suono fisicamente inteso. Detta quantità di energia, sotto forma di pressione acustica, sollecita il nostro orecchio ed è responsabile della sensazione di intensità, all'ascolto. E', tuttavia, utile precisare che ampiezza e intensità non sono sinonimi e che i fenomeni cui si riferiscono appartengono rispettivamente a eventi del mondo fisico e a caratteri della risposta uditiva. E' in particolare al secondo ambito di osservazione, anche per quanto concerne altri caratteri della riposta uditiva, che in questa sede ci si rivolge, riferendosi, quindi, al concetto di intensità principalmente come di una grandezza che riguarda uno stimolo sonoro dal punto di vista del suo riscontro a livello di risposta uditiva.

Soglia di intensità • Esprime, se *assoluta*, la minima quantità di pressione acustica necessaria per avere percezione sonora; se *differenziale*, l'incremento pressorio minimo necessario, perchè cambi la percezione dello stimolo sonoro.
Entrambi gli effetti si producono variando l'ampiezza di un'onda sonora, fatto che produce il variare della sonorità dello stimolo stesso, che determina, a sua volta, la sensazione di intensità. Il livello di sensazione di intensità è espresso in decibel al di sopra della soglia[119]. E' necessario precisare che tra pressione acustica e sensazione di intensità non c'è un rapporto "uno:uno", ma (come risulta dalla procedura di stima della magnitudo di sonorità di Stevens) al contrario, accade che con l'aumentare dell'intensità dello stimolo la sensazione, pur crescendo, aumenti in modo proporzionalmente minore.

Le soglie d'intensità si possono misurare sia in termini della minima pressione udibile alla membrana timpanica, sia ponendo l'ascoltatore in un campo sonoro e determinando la minima intensità udibile di questo campo. L'orecchio è così sensibile, cioè risponde a pressioni così piccole, che non è possibile ottenere una misura fisica diretta delle minime pressioni udibili. La stimolazione biauricolare rivela una soglia di circa 3 dB più bassa che nella stimolazione monoauricolare; ciò significa che siamo più sensibili ascoltando in forma binaurale. Con scala d'intensità a riferimento standard -73,8 dB la regione di massima sensibilità è compresa tra 2000 e 4000 Hz e le soglie aumentano al di fuori di questa regione [120].

118A. Rossetti *Manuale di optometria e contattologia*, cit., p. 120

119Decibel (dB, abbreviato)= 20 log(p/p°) dove p è l'ampiezza dell'onda sonora e p° è una pressione di riferimento scelta dello sperimentatore. Il decibel è definibile come 1/10 del logaritmo naturale del rapporto di due energie, una prima è quella che viene misurata, una seconda è quella assunta di riferimento.

Il fatto positivo circa la scala in decibel è che essa converte un'area di pressione acustica che va da 1 a 10 milioni (che si estende da 0.0002 -la pressione sonora prossima alla soglia- fino a 2000 -la pressione sonora di un jet al decollo-) nell'area scalare più facilmente gestibile che va da 0 a 140 dB. Molti ricercatori hanno, inoltre, stabilito la pressione di riferimento a $2x10^{-5}$ Newton/m^2, una pressione prossima al limite che separa la sensazione dalla non sensazione, nella zona di massima sensibilità (1000-4000 Hz). Per indicare che questa pressione è quella di riferimento scelta, si usa il termine *Sound Pressure Level (SPL)*, dove SPL è una quantità fisica che dipende dalla pressione acustica, mentre la sensazione d'intensità costituisce una risposta psicologica. Quindi, nell'esempio: SPL 0 dB = suono appena udibile (soglia); SPL 140 dB = motore di un jet al decollo. Si veda: E. Bruce Goldstein *Sensation and Perception*, Third Edition 1989, Belmont, California, Wadsworth Publishing Company, 1980, p.390 e segg.

120Sivian e White «Journal of the Acoustical Society of America», cit. in F.A. Geldard *Psicofisiologia degli organi di senso*, Milano, Aldo Martello Editore, 1973 (The Human Senses, New York, Wiley, 1972), si vedano p. 219 e segg.

• Perdita della sensibilità uditiva: alcune ricerche hanno messo in rilievo un'ampia e significativa perdita della sensibilità uditiva con il passare degli anni; maggiori sono le perdite nelle donne rispetto agli uomini per basse frequenze (al di sotto dei 2000 Hz); maggiori risultano, invece, le perdite negli uomini che nelle donne per alte frequenze (al di sopra dei 4000 Hz). Con riferimento a simili valori di frequenza, si è riscontrato che uomini di 60 anni hanno una perdita media di 31 dB in confronto a individui giovani. Vari studi, comunque, portano a un risultato concorde: col passare degli anni si hanno perdite di sensibilità nelle alte frequenze per quanto concerne l'intensità di uno stimolo sonoro.
• Sensibilità differenziale: la nostra capacità di percepire una differenza in ordine al parametro dell'intensità, risulta essere massima nella regione dei 2500 Hz; è peraltro risultato che l'intervallo di frequenze corrispondente alla massima sensibilità assoluta coincide con quello a cui l'orecchio risponde con la massima efficienza.

Altezza, riconoscimento delle frequenze • La caratteristica dell'esperienza sonora che indichiamo come altezza del suono, è legata alla frequenza di quest'ultimo, dove con *frequenza* si indica, con riferimento alla vibrazione della sorgente sonora, il numero di vibrazioni nell'unità di tempo (in questo caso al secondo). L'altezza aumenta all'aumentare della frequenza o diminuisce al diminuire di questa, tuttavia, il comportamento del nostro orecchio risulta ancora una volta non lineare, rispondendo in maniera non costante al variare, in ordine alla frequenza, dello stimolo sonoro.

I limiti del riconoscimento dei suoni, per un orecchio giovane e in buone condizioni, si trovano tra i 20 e i 20.000 Hz. Questi risultano essere, approssimativamente, i limiti del nostro orecchio; quello superiore sembra determinato dalla massa degli ossicini[121], il limite inferiore presenta, invece, un'ambiguità interessante. Secondo alcuni, il carattere di suono inizia a 20 Hz, per altri, a 25 Hz, per tutti, comunque, si definisce con intensità varianti tra 15 e 20 dB. Il limite inferiore di riconoscimento tonale dipende, quindi, anche dall'intensità dello stimolo tonale. Quando esso viene mantenuto a intensità inferiore ai 10 dB, nulla viene udito al di sotto di 20 Hz; poi si sentono rumori, mentre il carattere di suono non appare finché non si raggiunge una frequenza di 60 Hz. Altri esperimenti hanno individuato il limite inferiore di un suono a 18 Hz.
• Altezza in funzione dell'intensità. L'apparato uditivo risponde a cambi d'intensità effettuando spostamenti dell'altezza. Aumentando d'intensità i suoni bassi diventano per il nostro orecchio "più bassi" e i suoni alti "più alti". Vi è un *punto invariante* che si colloca nella regione di massima sensibilità uditiva sulla scala delle frequenze: ancora una volta il nostro orecchio dimostra di essere più preciso nella zone ove risulta più sensibile.
Gli esperimenti che dimostrano tale fenomeno consistono nel presentare due suoni di frequenza leggermente diversa. L'intensità di uno dei due suoni viene quindi regolata finché i due suoni appaiono di altezza uguale. Con esperimenti simili, Stevens derivò curve indicanti le corrispondenze che devono esistere tra frequenza e intensità per mantenere un suono costante (contorni di uguale altezza).

Un fatto importante è, comunque, da sottolineare: tale fenomeno si registra soltanto con suoni relativamente *puri*. Perciò, gli strumenti musicali, coi loro timbri complessi, producono suoni la cui altezza viene percepita come molto più stabile, a qualunque valore di energia venga suonato lo strumento.
• Conformazione dell'area uditiva: Stevens e Davis hanno calcolato (sulla base dei dati di Riesz per dI e quelli di Shower e Biddulph per df) che nell'area uditiva esistono approssimativamente 340.000 suoni discriminabili. E tali valori possono essere inferiori alla realtà [122].

Il tempo • E' un fattore essenziale per quanto riguarda l'udito dato che questo è un senso temporale. Il tempo di esposizione a uno stimolo sonoro è un fattore che interviene nella valutazione dell'altezza come dell'intensità del suono.
Un suono di breve durata (es: inferiore ai 0,2 s) perde carattere di ricchezza tonale e assume un po' quello di rumore. Se il tempo viene ancora ridotto (ca. 0,1 s) il suono non apparirà più di un "click". Il tempo (come si vedrà più avanti) rientra tfa le variabili importanti nei fenomeni di adattamento uditivo.

121F.A. GELDARD *Psicofisiologia degli organi di senso*, cit., p. 230
122*Ibidem*, p. 237.

Nota: come nella sensazione visiva, anche in quella uditiva esiste un *tempo di azione*, ossia il tempo che intercorre tra l'inizio dello stimolo e il raggiungimento del massimo di eccitabilità (nel caso dell'orecchio la sensazione uditiva è caratterizzata da un intervallo di tempo che segue la stimolazione iniziale nel quale si ha un aumento di volume).

Volume e densità • Sono aspetti correlati all'intensità, ma non coincidono con questa, come, a livello intuitivo, si potrebbe pensare. Per volume s'intende la larghezza, massività o sottogliezza di un suono. Esso potrebbe sembrare una pseudo-dimensione ma risultati sperimentali confermano che a parità di frequenza e d'intensità si possono registrare cambi di volume non associabili a fattori tipo: suono d'organo, grave e largo, organo grande strumento.

Con densità si considera la dimensione di compattezza o rarefazione dei suoni. Gli aumenti d'intensità possono in entrambi i casi (volume e densità) compensare variazioni delle due componenti qui introdotte. Si pensa che volume e densità rappresentino, peraltro, aspetti reciproci dell'esperienza uditiva: all'aumentare della frequenza il volume diviene più piccolo mentre la densità aumenta. E' stata proposta un'unità di volume, *vol*, definita come il volume apparente di un suono di 1000 Hz a 40 dB SPL. Come unità della densità è stato proposto il *dasy* (dal greco=spessore), definita come la densità uditiva di un suono di 1000 Hz a 40 dB SPL.

Timbro • Può essere definito quell'attributo della sensazione in base a cui un ascoltatore può giudicare che due suoni della stessa intensità e altezza sono diversi. E' la forma dell'onda sonora che determina il timbro, o qualità tonale del suono. La qualità tonale di una nota, quindi, dipende dal suo *contenuto armonico*. Tale contenuto armonico può essere rappresentato mediante il sistema di analisi del matematico francese François Marie Charles Fourier (1772-1837), per cui un'onda periodica può essere descritta mediante una somma di onde sinusoidali aventi ampiezze, frequenze e fasi appropriate. Le frequenze delle onde componenti (armoniche, parziali, sovratoni) sono correlate tra loro: esse, infatti, sono multiple di una frequenza (f) definita fondamentale (quella che dà il nome al suono). Il suono degli strumenti musicali, i suoni e anche i rumori presenti nel nostro ambiente, non sono generalmente *puri* (il suono puro, o onda sinusoidale, è usato e prodotto generalmente in laboratorio: esso definisce il crescere e decrescere della pressione dell'aria sinusoidalmente in funzione del tempo), quanto, piuttosto, fenomeni complessi e ciò che noi percepiamo come qualità timbrica di ognuno di essi è il risultato di un insieme di elementi che elaboriamo sincreticamente; a questi fattori, nella percezione della differenza timbrica di due suoni, pare si aggiungano anche le fasi di attacco e di estinzione del suono stesso, ossia il tempo in cui il suono all'inizio viene a formarsi e quello in cui il suono va ad estinguersi[123].

Suoni di combinazione e battimenti (stimolazione multipla) • Si è osservata la distorsione auricolare[124] quando a un orecchio viene presentato un suono puro. Quando i suoni sono due, la natura della risposta dipenderà dalla natura dei due suoni:

- se hanno frequenze molto diverse, oltre alle armoniche aurali di ogni stimolo compariranno nuovi prodotti d'interazione detti suoni di combinazione
- se le frequenze sono vicine ne risulterà il fenomeno dei battimenti.

Per quanto riguarda i *suoni di combinazione*, se ne distinguono due tipi, ossia i suoni *di differenza* (cfr. il terzo suono di Tartini) e quelli *di somma* (cfr. ricerche di Helmholtz nel 1856). L'altezza di un suono di differenza è determinata dalla differenza fra le frequenze dei due suoni componenti; quella di un suono di somma dalla somma delle frequenze. Se ne possono ottenere moltissimi ma pochi risultano direttamente osservabili poiché quando giacciono nelle vicinanze di un qualsiasi fondamentale o di un sovratono dominante, essi vengono mascherati, fino al punto di non essere più uditi.

I battimenti rallentano via via che le due frequenze si avvicinano. Essi testimoniano il fatto che l'orecchio non è un buon analizzatore di suoni. Battimenti e suoni di combinazione sono fenomeni differenti. I suoni di combinazione dipendono, infatti, dall'azione di distorsione dell'orecchio. I battimenti sono fenomeno d'interferenza.

123E. Bruce Goldstein *Sensation and Perception*, cit. pp. 396-399

124Distorsione nel meccanismo uditivo: l'orecchio distorce in modo non lineare i suoni che su di esso agiscono. La conseguenza principale è che tende ad introdurre armoniche, sovratoni della frequenza fondamentale ricevuta. In generale, quando la stimolazione è d'intensità moderata, la distorsione non è grande e l'ampiezza delle armoniche auricolari è decrescente. I vari metodi e studiosi non hanno, tuttavia, raggiunto un'unica tesi in proposito.

Consonanza e dissonanza • Secondo Helmholtz, si ha consonanza relativa quando i sovratoni dei toni che producono l'intervallo coincidono; la dissonanza risulta dal battimento dei sovratoni separati da frequenze troppo piccole per dare un'impressione unica. Ad esempio: l'ottava è consonante perché tutti i sovratoni di ordine pari coincidono e si rinforzano l'un l'altro. La seconda minore, invece, non solo produce battimenti tra i due toni fondamentali, ma anche tra le combinazioni delle armoniche più alte.

Tale teoria perse di credibilità quando si riscontrò che anche utilizzando suoni assolutamente puri permaneva la distinzione tra consonanze e dissonanze. Con la scoperta e lo studio delle armoniche auricolari si dimostrò che non lo stimolo ma l'orecchio è responsabile del fenomeno (in quanto fornisce da sé il battimento dei sovratoni). Di recente, la teoria di Helmholtz è stata rivalutata, con nuovi metodi e mezzi par si sia dimostrato che l'interferenza armonica è la vera base dell'asprezza della dissonanza[125].

Helmholtz spiegò quindi, il fenomeno della dissonanza in base ai battimenti: egli pensava che gli intervalli fossero consonanti quando non vi erano (o vi erano pochi) battimenti fra le parziali. Gli intervalli che risultavano dissonanti avevano, quindi, parziali di frequenza così vicina da produrre battimenti percepiti come dissonanza.

Il lavoro di Plomp (1976) ha aggiornato e corretto tale visione. Infatti, quando due frequenze sono assai prossime l'una all'altra, il battimento da esse generato fornisce la sensazione di alternarsi dell'intensità (tipo tremolo) non dissonante o aspro. Quando, invece, si distanziano troppo il battimento scompare.

La gamma di frequenze in cui avvertiamo battimenti o asprezza è chiamata, invece, *larghezza di banda critica*. Quando le componenti di frequenza sono separate da una distanza maggiore della larghezza di banda critica, allora le possiamo ascoltare separatamente, cioè le distinguiamo con l'udito. Le componenti di frequenza che ricadono all'interno della banda critica interagiscono e provocano sensazioni di battimento, asprezza o rumore. La larghezza di banda critica dipende dal modo in cui l'orecchio risolve le frequenze.

La larghezza di banda critica è stata stimata essere compresa fra una terza minore e un tono intero.

Buona regola è considerare dissonanti i suoni puri più vicini di una terza minore e consonanti quelli distanziati da un intervallo uguale o superiore ad una terza minore.

Altri dati distinguono i fattori incidenti dell'educazione musicale e dell'ambito culturale in cui in soggetto si trova.

Mascheramento • Quando un suono debole è oscurato da un suono forte si dice che esso è *mascherato* da un suono forte; il suono forte è detto *mascherante* e quello debole *mascherato*. Il mascherante alza la soglia di udibilità, ossia alza l'intensità che un suono deve avere per essere udibile. I battimenti riducono l'aumento della soglia di udibilità e attenuano il mascheramento. La struttura dell'orecchio medio può spiegare il fatto che mascheranti molto intensi provochino un sensibile incremento della soglia di udibilità relativa a suoni di frequenze superiori al mascherante. Un'onda di grande ampiezza e bassa frequenza, assieme alle sue armoniche, attraversa i punti della membrana basilare relativi alle frequenze alte e così interferisce con la nostra sensibilità dei suoni di alta frequenza.

Effetto cocktail-party • Si riferisce al percepire un suono nel brusio di una stanza. Detto fenomeno è dovuto all'attenzione. Il suono isolato, giungendo ad entrambi gli orecchi in fase si rinforza , mentre il rumore, che giunge di lato, no. E' un effetto biaurale. Ma non è stato ancora del tutto chiarito. Il mascheramento è molto importante nella percezione e riproduzione del suono, dato che le distorsioni non mascherate disturbano l'orecchio[126].

L'effetto di mascheramento è maggiore quando le frequenze dei due suoni sono adiacenti. In particolare, i suoni forti e bassi producono un effetto di mascheramento in un ampio intervallo dello spettro sonoro.

Il potere mascherante di una certa nota può essere valutato variando l'intensità delle note vicine sino al punto in cui possono essere appena udite. Tale intensità è nota come soglia uditiva. La soglia

125 F.A. Geldard *Psicofisiologia degli organi di senso*, cit., pp. 255-6-7.
per eventuali approfondimenti, si rimanda anche a:
E. Bruce Goldstein *Sensation and Perception*, cit. ai capitoli 11 e 12.

126 si veda, in proposito: John R. Pierce *La scienza del suono*, Bologna, Zanichelli ed. 1988 (The Science of Musical Sound, New York, Scientific American Books, Inc., 1983), pp. 132-139.

di note di altezza vicina a quella della nota mascherante viene notevolmente innalzata dalla presenza simultanea di quest'ultima. Peraltro, se l'altezza delle prime viene allontanata da quella della nota mascherante, si giunge a un punto in cui quest'ultima non ha più effetto sulla soglia, e si odono così le altre note con uguale facilità, ci sia o meno il tono di mascheramento. Per ogni specifico tono diventa allora possibile stimare l'*ampiezza di banda critica*, ossia la gamma di frequenza entro cui si hanno degli effetti di mascheramento sugli altri toni. In genere, nella musica i toni bassi agiscono con un'azione di mascheramento (dati di Scharf, 1970 e altri) più ampia dei toni alti. Due ottave sotto il do di mezzo, toni separati di un'ottava già si mascherano l'uno con l'altro. Due ottave sopra il do centrale, invece, i toni separati di una seconda maggiore non si mascherano reciprocamente[127].

Adattamento uditivo • L'orecchio come l'occhio si adatta in risposta a stimolazione continua. L'alterazione della soglia uditiva a causa di un processo di adattamento, è funzione di molte variabili: l'intensità, la durata complessiva dello stimolo, la distribuzione dell'energia nel tempo, la composizione spettrale del suono o del rumore usato nell'adattamento, specie in relazione a quella del suono «test», il precedente stato di adattamento, il metodo psicofisico usato nella misura della soglia, inoltre, variabili relative al soggetto (ad esempio, età, familiarità col compito sperimentale). Il sistema sensoriale richiede un po' di tempo per sviluppare il suo prodotto: è caratterizzato da un *tempo d'azione*. Analogamente, richiede anche un certo periodo di tempo per ritornare allo stato precedente alla stimolazione. La sensazione uditiva dura un pochino di più dello stimolo che la causa (persistenza)[128].

H. Helson ha elaborato una *teoria del livello di adattamento* (1948) mettendo in evidenza il fatto che il valore di un attributo percettivo (grandezza, forma, colore...) deriva in ogni momento dai corrispondenti valori degli stimoli che lo hanno preceduto; pertanto la sua valutazione è una funzione congiunta del livello di adattamento e del valore fisico dello stimolo. Secondo la teoria, gli stimoli che nel contesto percettivo soggetto/ambiente si collocano al di sopra del livello di adattamento suscitano un dato tipo di riposta; gli stimoli prossimi al livello danno risposte indifferenti, quelli che stanno al di sotto danno risposte di senso opposto alle prime. Il livello di adattamento non si limita agli stimoli di laboratorio, ma è presente in ogni attività umana[129].

4.2 Gestalt e percezione

Con ampio tributo dagli studi rivolti alla percezione visiva, sono qui presentate quelle leggi che concorrono a determinare il raggruppamento degli stimoli in *forma*. Secondo la *Gestalt-theorie* (teoria della forma), infatti, la forma è considerata primaria rispetto ad ogni altro aspetto del percetto. Alcuni di questi principi organizzativi dell'evento percettivo sono stati, in seguito, anche applicati all'indagine sulla percezione musicale. Ancora una volta, la presentazione, lungi dal voler essere esaustiva (si rimanda ai riferimenti bibliografici, in tal senso), ha lo scopo di introdurre i concetti basilari in merito, specie quelli che, come si vedrà poi, trovano applicazione in ambito musicale.

- La forma è caratterizzata dal fatto di essere una totalità delimitata e definita, coerente e chiusa, strutturata e organizzata, non ulteriormente riducibile e difficilmente scomponibile. In tal senso, può essere considerata l'unità elementare della percezione;
- il *campo percettivo* si riferisce alla distribuzione dinamica di forze interdipendenti, interagenti in sistema, inoltre, costituisce spazio ove un fenomeno ha sede. Esso non è spazio assoluto ma il *luogo psicologico* dei fenomeni percettivi, risultanti dall'interazione dinamica tra le componenti del campo stesso[130].

Secondo Koffka[131] si possono evidenziare due tipìi di forze operanti in campo percettivo:

127 JOHN A. SLOBODA *La mente musicale*, Bologna, ed. Il Mulino, 1988 (The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music, Oxford, Oxford University Press, 1985), pp. 270-272
128 F.A. GELDARD *Psicofisiologia degli organi di senso*, cit., pp. 264-274
129 L. ANCONA *Dinamica della percezione*, cit. p. 19
130 MARCELLO CESA-BIANCHI Sensazione Percezione in *Manuale di Psicologia* (a cura di S. Sirigatti), Torino, UTET, 1995, p. 253 e 259
131 K. KOFFKA, *Principi di psicologia della forma*, Torino, Boringhieri, 1970 (Principles of Gestalt Psychology, New York, Harcourt Brace, 1935)

• *di coesione*, di origine centrale, a funzione integrativa (omogeneizzante), per le quali i processi simili si attraggono reciprocamente, ossia, tendono a realizzare la distribuzione più omogenea e ordinata possibile;
• *di freno*, di origine periferica, a funzione disintegrativa (eterogeneizzante), quanto più prevalgono queste, tanto meno gli elementi si costituiscono in unità.

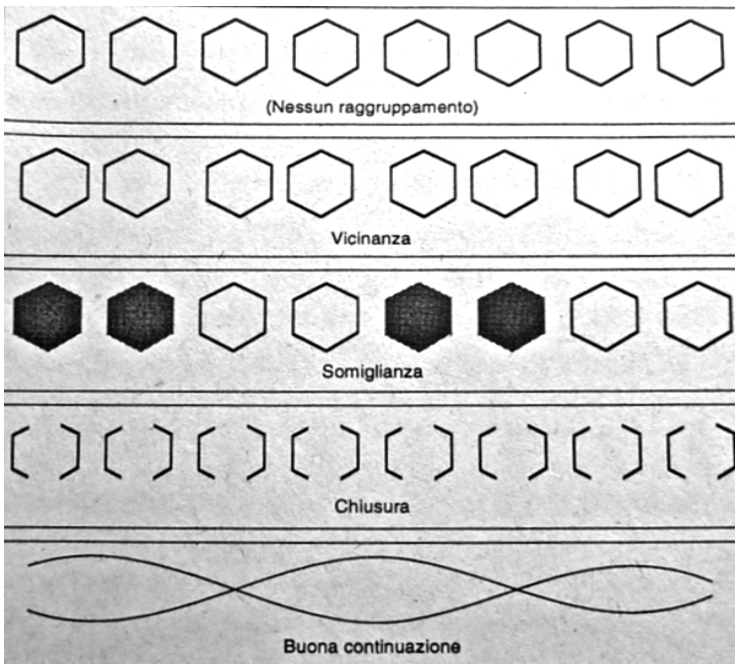


Figura 1: Le immagini visualizzano l'effetto di raggruppamento determinato, rispettivamente, da fattori di vicinanza, somiglianza, chiusura e buona continuazione.

I principali fattori (ne esistono altri per i quali si rimanda alla bibliografia per un eventuale approfondimento) di unificazione o organizzazione del campo percettivo, sono individuati dalle seguenti leggi di coesione /raggruppamento[132]:

legge della vicinanza • si unificano a dare forma percettiva le parti del campo che si trovano a minore distanza, ovvero, gli elementi vengono uniti in forme con tanta maggiore coesione quanto minore è la distanza tra loro.
legge della somiglianza • si organizzano in forma gli elementi somiglianti, ovvero, vengono uniti con tanta maggior coesione quanto maggiore è la loro somiglianza.
legge della chiusura • le linee che delimitano una superficie si percepiscono come unità più facilmente di quelle che non si chiudono, ovvero, le linee che formano figure chiuse tendono a essere viste come unità.
legge della buona continuazione o della direzione • le parti che sono poste su una linea continua tendono a essere unificate, ovvero, gli elementi vengono uniti in forme in base alla loro continuità di direzione.

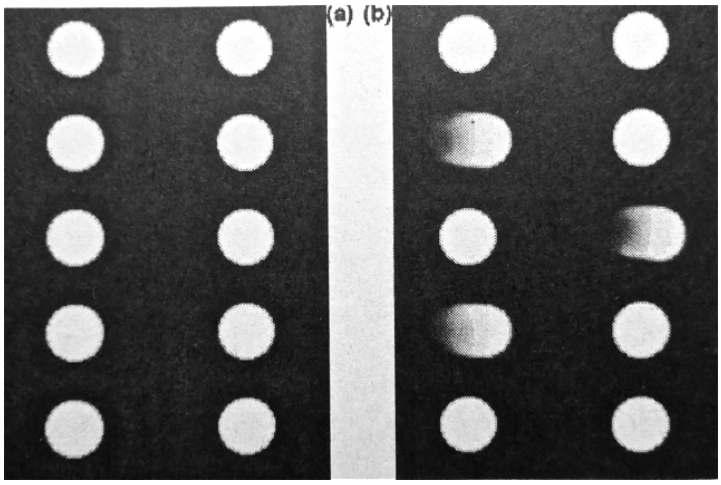


Figura 2: La simulazione del movimento in (b) visualizza l'effetto della legge del destino comune.

legge del destino comune • le parti che si muovono insieme, come un sistema, si organizzano fortemente in sottogruppo, ovvero, gli elementi che hanno un movimento solidale tra loro, differente da quello di altri elementi, vengono uniti in forme, si ha, quindi, somiglianza di comportamento.
legge della pregnanza • la forma che si costituisce è tanto più "buona" quanto le condizioni date lo consentono, ossia, coerenza strutturale degli elementi.

132 per approfondire si vedano: LEONARDO ANCONA, *Dinamica della percezione*, cit. pp. 22-24;
MARCELLO CESA-BIANCHI, Sensazione Percezione, cit. pp. 250-289;
GAETANO KANIZSA *Grammatica del vedere*, Bologna, Il Mulino, 1980, pp. 40-78;
IRVIN ROCK-STEPHEN PALMER L'eredità della psicologia della Gestalt, in «Le Scienze», febbraio 1991, XLVI:270

legge dell'esperienza passata • elementi che per la nostra esperienza passata sono abitualmente associati tra loro tendono a essere uniti in forme, ovvero, per ricondurre un gruppo di elementi ad una forma, il soggetto deve avere di quella forma già esperienza passata.

Alla *Gestalt-theorie*, si devono anche i principi del moto apparente e della segregazione (articolazione) della figura da uno sfondo.

Moto apparente • E' stato definito da Wertheimer (1912), come un movimento percettivo inesistente in realtà, il cinematografo ne è esempio eclatante.

Articolazione figura-sfondo • Quando percepiamo una forma, gli elementi del capo percettivo si organizzano in modo da definire un contorno che separa la figura dallo sfondo, essa risulta, quindi, una struttura rispetto ad uno sfondo relativamente astrutturato. Diventano figura le componenti del campo che hanno probabilità di diventare forma in funzione dei requisiti unificatori descritti dalle leggi sopra ricordate; ma quando le componenti dello sfondo hanno pari requisiti, la strutturazione figura-sfondo diventa instabile e la percezione può alternativamente modificarsi: diventa sfondo ciò che era figura e viceversa (cfr. vasi/profili di Rubin). Si generano così figure ambigue o reversibili. (cfr. cubo di Necker). In altri termini, si sviluppa una sorta di fluttuazione, spontanea e relativamente poco dipendente dalla volontà del soggetto, per cui i ruoli di figura e di sfondo si alternano, si invertono.

Figura 3: Esempio di figura illusoria, configurazione instabile (pavimento musivo nel quartiere ellenistico-romano di Agrigento): prolungando l'osservazione si può notare l'inversione (reversibilità) nella disposizione spaziale apparente dei cubi. Inoltre, possono essere percepiti altri effetti illusori.

Le leggi di unificazione formale, in generale, sono basate sul *principio della buona forma* di Wertheimer (1923): la forma che tende a realizzarsi più facilmente è la migliore di tutte quelle possibili, cioè la più semplice, la più regolare, la più simmetrica.

J.E. Hochberg ha ricondotto la legge della buona forma a un corollario dell'economia d'informazione, proponendo il *principio del minimo*, per cui quanto minore è la quantità d'informazione utilizzata per definire un'organizzazione, tanto più probabilmente la figura è vista come forma buona.

Per opera di C. Musatti, le leggi della forma hanno ricevuto una sistemazione unitaria, nella *legge della massima omogeneità, o della minima eterogeneità*: si percepiscono in unità quegli elementi del campo che presentino un denominatore comune, rappresentato di volta in volta dai vari principi considerati nelle singole leggi, in modo che gli elementi parziali presentino fra loro omogeneità rispetto ad un determinato aspetto qualitativo.

4.3 La percezione musicale e l'organizzazione percettiva

> La caratteristica principale della musica consiste nel fatto che i suoni si pongono in relazioni reciproche significative, e non hanno significato se isolati. Nella percezione della musica, quindi, gli ascoltatori devono prima di tutto rilevare tali relazioni, e identificare i raggruppamenti significativi[133].

Negli studi dedicati all'ascolto musicale un'attenzione particolare è stata rivolta all'approccio offerto dalla *Gestalt-theorie* sulla percezione, dove principi e leggi rappresentano tendenze primitive e innate al raggruppamento. A quanto pare, infatti, questi operano in soggetti di diverse età più o meno allo stesso modo. Tale attenzione si giustifica nell'impegno a cercar di comprendere il modo in cui l'ascolto, a livello basilare (e comune per tutti) si lega al relazionarsi degli elementi (più vicini o lontani nel tempo tra loro) che vanno a costruire la struttura del messaggio musicale.

Un'indagine di riferimento, in merito, è stata fatta da Deutsch[134], di cui si possono riprendere alcune fondamentali osservazioni:

- i principi di raggruppamento pare rivestano una basilare funzione nel permettere al soggetto di individuare oggetti sonori presenti nel suo ambiente;
- risulta probabile che i suoni simili provengano dalla stessa fonte, e che suoni diversi giungano da sorgenti differenti. E' probabile, inoltre, che una sequenza sonora che muti di frequenza in maniera continua emani da un'unica fonte. E' pure probabile che le componenti di un suono il cui spettro è complesso, che ascende e discende in modo sincronico, siano emesse da una stessa sorgente.

E' in base a queste probabilità che l'individuo si rappresenti la *scena* raggruppando in tal modo i suoni complessi[135].

Una funzione primaria dell'ascolto, potremmo dire la più diretta e "primitiva" è quella, quindi, di permettere un'immediata, quanto vitale, ricognizione dell'ambiente; ascoltando, l'individuo si colloca nel proprio spazio (anche sonoro), definisce e "misura" il proprio ambiente; i meccanismi che controllano tale azione sono alla base anche della nostra relazione percettiva con la musica.

Una prima forma di ordine, quindi, che l'ascoltatore dà al mondo dei suoni, posto che ogni sorgente sonora fisicamente possiede una localizzazione definita, può risiedere nel raggruppare i suoni stessi in base alla *localizzazione percepita*. Alla base di questa prima azione percettiva nei confronti del nostro ambiente sta la biauralità e, in particolare, la cosiddetta *asincronia d'attacco*. Quando un suono non giunge a noi frontalmente (per cui il moto ondoso che ne caratterizza la trasmissione nell'aria giunge contemporaneamente ai due orecchi, peraltro, in fase), arriva sempre prima ad un orecchio, il più vicino alla sorgente sonora, rispetto all'altro. Tale fenomeno prende il nome, appunto, di asincronia d'attacco e determina la capacità (facilmente verificabile anche nel bambino piccolo quando volge la testa verso la sorgente sonora) di individuare, localizzare una fonte sonora anche nascosta.

La localizzazione avviene anche nel caso di una stimolazione sonora continua, attraverso le differenze di fase tra un suono e l'altro. Il suono si muove con moto molecolare di velocità finita e se non raggiunge gli orecchi contemporaneamente (ossia frontalmente o da dietro) non giunge loro contemporaneamente in fase. Pertanto, nel momento in cui i picchi energetici vengono rilevati vi è una differenza temporale tra destra e sinistra. Tale differenza è stata definita *differenza di tempo interaurale* (massima di 0,6 s). Sono 680 i millesecondi impiegati per attraversare i 23 centimetri che dividono i due orecchi. E' interessante osservare che i suoni con transizioni (del tipo "click") vengono localizzati più accuratamente di quelli continui, e hanno, peraltro, maggiori effetti stereofonici (se veda, ad esempio, il suono delle percussioni).

Tuttavia, la localizzazione non esula da possibili ambiguità, dato che un numero di punti nello spazio possono risultare nella stessa differenza di tempo interaurale. Precisamente tutti i punti che giacciono su una superficie chiamata *cone of confusion* (cono di confusione), rispondono a detta

---

133 John A. Sloboda *La mente musicale,* cit. p. 244

134 Assai numerosi gli studi di D. Deutsch, tra cui:

Interference in memory between tones adjacent in the musical scale, in «J. Exp. Psychol.», 1973, 100; Two-channel listening to musical scales, in «J. Acoust. Soc. Am.», 1975, 57; The processing of structured and undstructured tonal sequences, in «Percept. and Psychophys.», 1980, 28; (a cura di) The Psychology of Music, New York, Academy Press, 1982a; Grouping Mechanisms in Music, N.Y., Acad. Press, 1982b; The Processing of Pitch Combination in (a cura di) The Psychology of Music, N.Y., Ac. Press, 1982c.

135 John A. Sloboda *La mente musicale,* cit., pp. 244-246

caratteristica e non sono, pertanto, di facile localizzazione. Esiste, inoltre, una differenza di intensità sonora del suono che giunge alle due orecchie. La magnitudo di quest'ombra misurata dipende dalla frequenza del suono. Esistono grandi ombre per le frequenze alte e praticamente nessun'ombra per quelle basse. Ciò dipende dalla lunghezza d'onda, dalla sua misura e da quella della testa dell'ascoltatore. Le frequenze acute, se la sorgente sonora si muove nello spazio, non sono percepite, pertanto, con la stessa intensità da entrambi gli orecchi; ciò non vale per suoni gravi, ossia a grande lunghezza d'onda. La localizzazione del suono, inoltre, è influenzata dalla conformazione del lobo dell'orecchio che sembrerebbe causare echi con *patterns* differenti per differenti distanze e direzioni della fonte sonora[136].

Il meccanismo di localizzazione ha, tuttavia, rivelato problemi e ambiguità e ulteriori risultati hanno portato a considerare più importante il meccanismo di *raggruppamento per altezze*. E' stato, infatti, osservato che:

- in natura i suoni provenienti da una stessa fonte tendono, almeno per le durate brevi, ad avere altezze uguali o simili;
- nel caso in cui l'altezza tonale cambi, è probabile che ciò avvenga in modo continuo o per piccoli intervalli;
- inoltre, l'altezza e la localizzazione percepite tendono spesso a rinforzarsi l'una con l'altra, confermando di appartenere ad uno stesso gruppo di suoni.

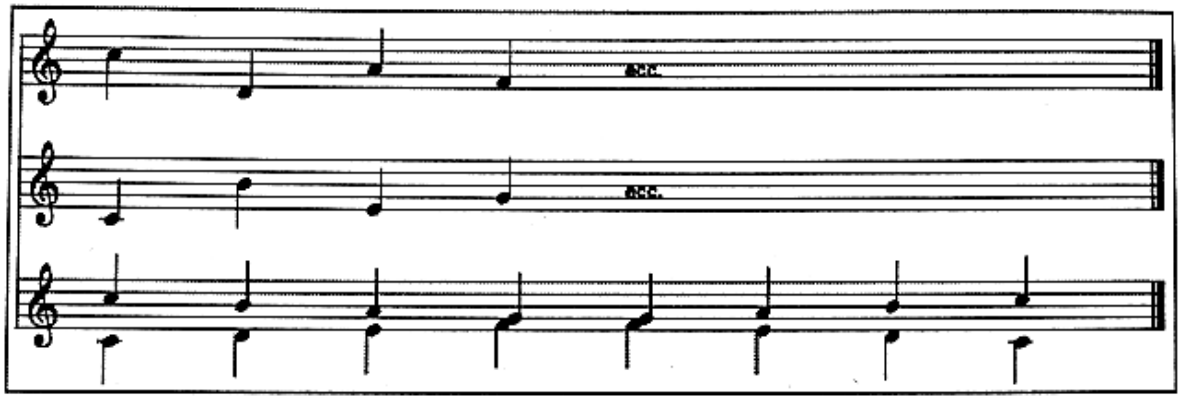
Per meglio comprendere le diverse forme di tendenza al raggruppamento e la loro importanza nella percezione musicale (come, peraltro, accade spesso anche per la visione) si sono studiate le *percezioni illusorie o ambigue*.

Diana Deutsch (1975): L'illusione della scala

Vengono presentate due scale simultaneamente: una ascendente e una discendente. Il soggetto ascolta i suoni in cuffia, dove sono presentate le note successive di ogni scala alternatamente all'orecchio sinistro e destro.

L'illusione della scala illustra il raggruppamento in base alla *legge della somiglianza* e il fatto che il nostro orecchio tende a raggruppare suoni con altezze simili. Il raggruppamento percettivo aiuta, in effetti, a interpretare l'ambiente dove, come già visto, è norma percepire suoni simili come provenienti da una stessa sorgente sonora.

Figura 4: Illusione della scala. Le note sul primo pentagramma sono ascoltate con l'orecchio destro, quelle del secondo con l'orecchio sinistro. La percezione globale è, però, quella di due scale per moto contrario.



Quando l'esperimento forza le modalità di presentazione dello stimolo rispetto all'ambiente, le leggi di raggruppamento percettivo entrano ugualmente in funzione[137]. La Deutsch ha chiamato il fenomeno illusione della scala perché l'ascoltatore percepisce lo stimolo come se si trattasse di due movimenti contigui lungo la scala, e non come i due contorni melodici alternanti effettivamente presenti. Studi successivi hanno confermato il fatto che tale fenomeno di raggruppamento di toni è

136E. Bruce Goldstein *Sensation and Perception*, cit., pp. 407-413
137*Ibidem*, pp. 403-405

assai resistente. A differenza della Deutsch, Butler[138] non presentò agli ascoltatori in cuffia suoni puri, ma suoni di veri strumenti, collocando separati nello spazio gli altoparlanti. Anche nel caso in cui le note provenienti da un altoparlante avevano un timbro distinto, gli ascoltatori le raggruppavano sempre in base all'altezza.

Raggruppamento o scissione per altezze • Per questo fenomeno, Sloboda[139], in analogia con l'illusione della scala ,riporta i seguenti esempi: Chaikovskij, Sinfonia n. 6, ultimo movimento, parti del primo e secondo violino; Rachmaninov, Suite per due pianoforti op. 17, secondo movimento.

Nei due esempi considerati due fonti sonore distinte producono simultaneamente suoni dando luogo all'illusione che il flusso sonoro provenga da uno stesso strumento. Ma il raggruppamento per altezze, o *scissione per altezze*, può anche generare l'illusione di ascoltare due strumenti mentre a suonare, in realtà, è uno solo. Tale fenomeno venne infatti ampiamente sfruttato dai compositori, assai spesso da quelli barocchi, il cui repertorio offre innumerevoli esempi in merito.

Il fenomeno del raggruppamento dei suoni per altezza, tuttavia, risente anche della *velocità d'esecuzione*, o meglio dall'intervallo di tempo che separa una nota dall'altra. Nel caso di due note che si alternano al ritmo di dieci al secondo, si è riscontrato che:

- con intervalli inferiori o uguali a un settimo di ottava si percepisce un flusso unico,
- con intervalli superiori i flussi sono distinti.

Piccoli intervalli (ad esempio di seconda, maggiore e minore) producono, cioè, *percetti fusi*, in tal senso, basti pensare ai trilli musicali. A partire dall'intervallo di terza minore le due note tendono, invece, ad essere udite separate, producendo una *scissione del flusso*, anche se ulteriori rallentamenti possono permettere di percepire come facenti parte di un flusso unico note maggiormente distanziate, fino all'ottava.

Il fenomeno della scissione per altezze risulta, quindi, influenzato da fattori di tipo temporale, o dalla distanza in altezza dei suoni, o anche dal fatto che l'ascoltatore sia o meno musicalmente preparato. Pare, infatti, che siano più facile preda dell'illusione della scala i musicisti rispetto ai non musicisti, presumibilmente perchè i primi sono tendenzialmente portati ad "aspettarsi" raggruppamenti significativi di suoni, in forma, cioè, motivica.

E', inoltre, anche risultato che all'interno di un unico flusso di altezze risulta più semplice rilevare relazioni temporali piuttosto che tra flussi diversi di altezze.

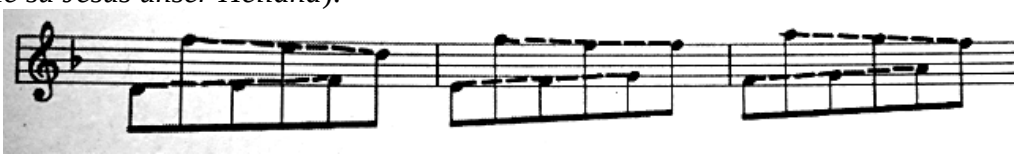
Per concludere, «la scissione per altezze è un reale fenomeno "pre-musicale", anche se le conoscenze possono interagire con essa e modificarne gli effetti.[140]».

Queste osservazioni, pur non determinando assolute generalizzazioni, dovrebbero far riflettere su frequenti non adeguate richieste da parte degli operatori educativi nei confronti dei loro alunni, specie nel caso di bambini. In particolare, ci si riferisce a molti test utilizzati per valutare le capacità di ascolto e soprattutto di discriminazione sonora utilizzati senza tenere sufficientemente presenti i caratteri dell'organizzazione percettiva qui esaminati. Per una valutazione più obiettiva delle risposte sarebbe necessario produrre richieste sempre adeguatamente formulate, cosa che talora non accade con riscontri negativi e conseguenti valutazioni che possono pesare negativamente sulla rappresentazione della proprie potenzialità di "ascoltatore" da parte del soggetto interrogato.

Legge di somiglianza

Suoni che sono simili/somiglianti tra loro tendono ad essere percepiti come appartenenti a un insieme/gruppo unico. L'altezza, come già visto, è la dimensione del suono che rende più facile il raggruppamento per somiglianza.

Il raggruppamento per somiglianza fu usato dai compositori ben prima che fosse studiato dagli psicologi. I compositori barocchi sapevano perfettamente che una linea del tipo (esempio da J. S. Bach, *Preludio Corale su Jesus unser Heiland*):



138D. Butler A further study of melodic channelling, in «Perc. and Psychophys», 1979, 25
139John A. Sloboda *La mente musicale*, cit. p. 249
140*Ibidem*, p. 255

in cui i suoni acuti e gravi si alternano velocemente, crea la percezione di una duplice melodia, una acuta e una grave. Questo effetto è chiamato dai musicisti *polifonia implicita* (o linea melodica combinata), e dagli psicologi Albert Bregman e Jeffry Campbell[141] è stata chiamata *"auditory stream segregation" (*segregazione di flusso uditivo) e dagli stessi dimostrata con l'esperimento illustrato in Figura 5.

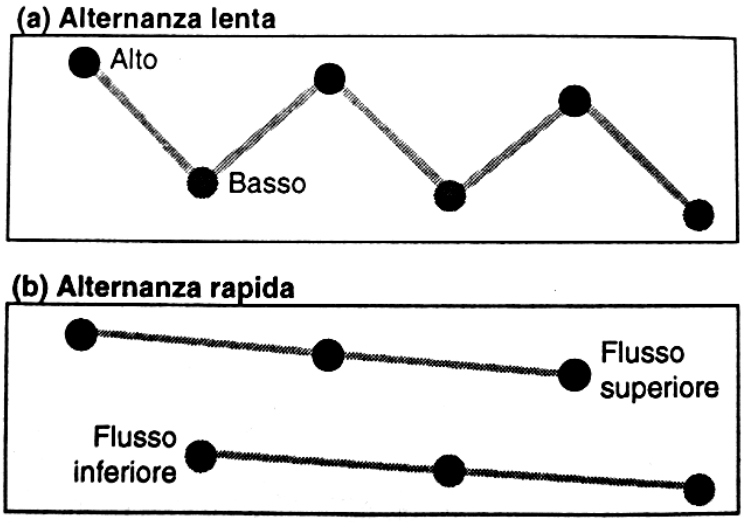


Figura 5: a) toni alternati lentamente = percezione: alto-basso-alto-basso-alto-basso
b) toni alternati rapidamente = percezione di due flussi separati.

Un altro esperimento proposto da Bregman e Alexander Rudnicky[142]. A una sequenza di due toni (basso e alto; o vicevera) si aggiungono i toni "distrattori": ora il giudizio sulla natura della sequenza è difficile. Ma se i toni "distrattori" sono "catturati" da una sequenza di altri toni che giacciono alla stessa altezza, il giudizio è nuovamente facile (Figura 6).

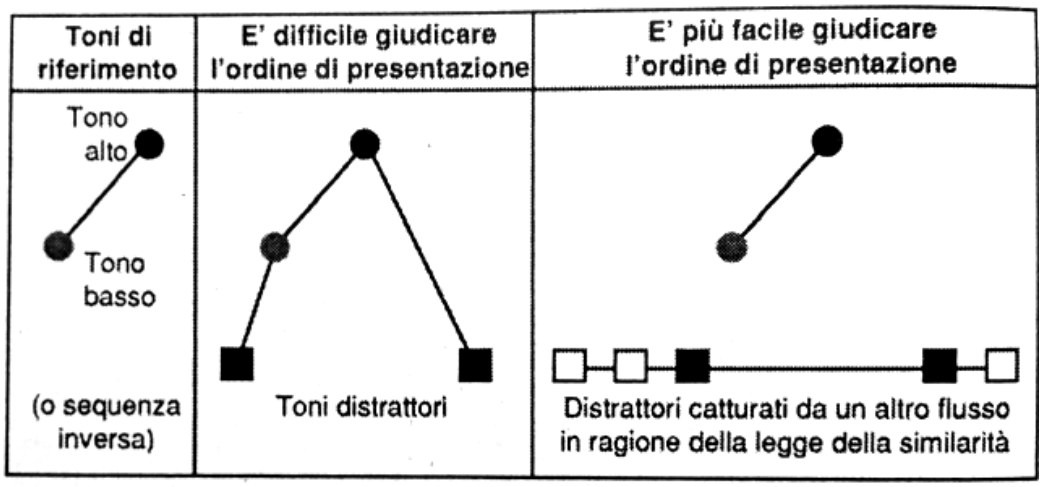


Figura 6: a) due toni standard (Alto e Basso); b) si aggiungono i toni "Distractors; c) I "Distractors" sono "catturati" da "Captor tones", che giacciono alla loro stessa altezza.

Legge di vicinanza
I suoni devono susseguirsi rapidamente per essere percepiti insieme.

Legge della buona continuazione
La buona continuazione uditiva è stata dimostrata da Warren, Obuseck e Acroff (1972)[143] con l'esperimento seguente.

141A.S. Bregman - J. Campbell Primary auditory stream segregation and perception of order in rapid sequence of tones, in «Journal of Experimental Psychology», 1971, 89
142A.S. Bregman - A.I. Rudnicky Auditory segregation: Stream or streams?, in «Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance», 1975, 1
143R.M. Warren-C.J. Obuseck-J.M. Acroff Auditory induction of absent sounds, Science, 1972, 176

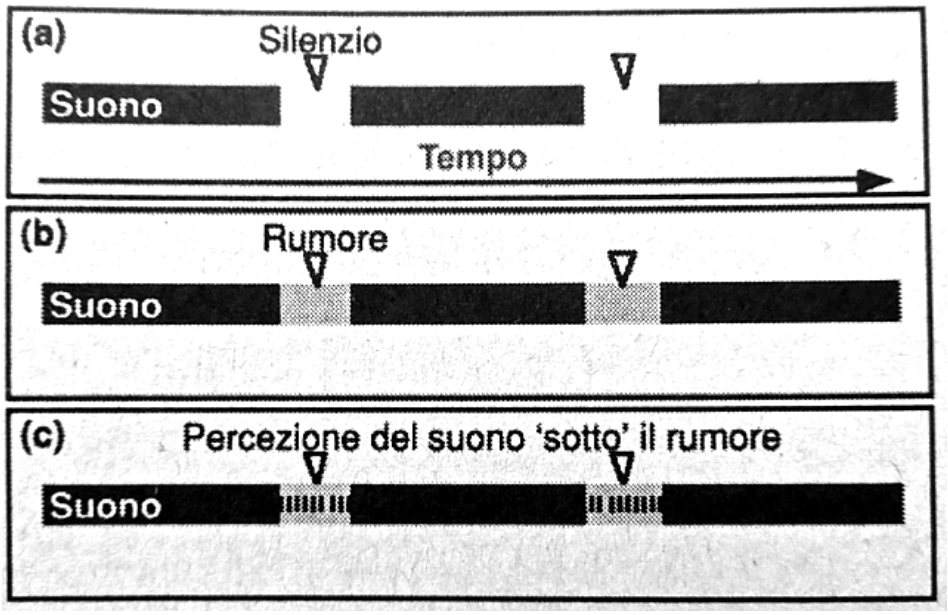
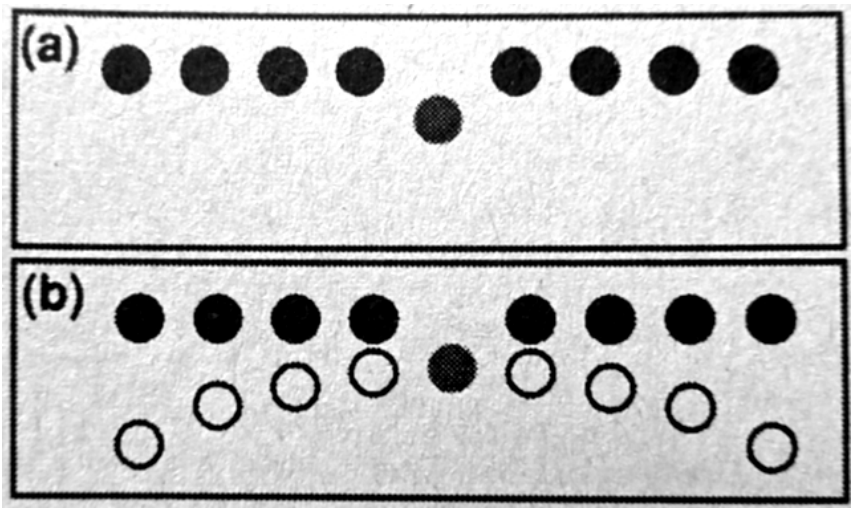


Figura 7: a) viene presentata una serie di suoni interrotti da pause di silenzio; b) le pause sono riempite con rumori, suoni sibilanti.
In a) l'ascoltatore percepiva suoni distinti, mentre in b) percepiva il suono come se continuasse sotto il rumore (c).
Un suono non continuo, quindi, può essere percepito come continuo anche se "interrotto" (in realtà alternato) da una serie di rumori.

Figura 8: visualizza il raggruppamento che si verifica in base alla legge della buona continuazione:
in a) il pallino inferiore appare congiunto ai vicini (prevale il principio della vicinanza)
in b) il pallino è "catturato" dalla sequenza curvilinea (prevale il principio della buona continuazione prevale).



Schema melodico

Gli effetti dell'*aspettativa* (causata dalle nostre esperienze) sulla nostra percezione di melodie, sono stati dimostrati dagli studi ed esperimenti di W. Jay Dowling (1973)[144]. Dowling presentò agli ascoltatori due melodie (popolari) combinate tra loro. Solo quando, però, ai soggetti veniva rivelata l'identità delle melodie, essi riuscivano a scinderle e a focalizzare l'attenzione su una delle due distinguendola dall'altra. Il riconoscimento delle due melodie note era quasi impossibile al sovrapporsi delle altezze, poiché ne risultava la fusione in un'unica sequenza irriconoscibile. Separando, via via, le due melodie per altezza, il riconoscimento, invece, poteva aver luogo. Se le due melodie non erano note, non potevano essere riconosciute neppure staccandole di un'ottava per altezza. L'uso della separazione per altezze non è, cioè, immutabile, ma può essere ostacolato o aiutato dalle conoscenze possedute.

144J.W. Dowling The perception of interleaved melodies, Cognitive Psychology, 1973a, 5; inoltre: Dowling - D.L. Harwood *Music cognition*, New York, Academy Press, 1986

Lo schema melodico • E' la rappresentazione di una melodia familiare che è immagazzinato nella memoria di una persona.
Se il soggetto non sa che la melodia a lui nota è presente, non ha la chiave d'accesso allo schema e non possiede nulla da comparare alla melodia ignota. Ma se alla persona è stato detto che la melodia è presente, può comparare e distinguere percettivamente le melodie.
Nell'esperimento di Dowling , a differenza di quanto accade nella musica contrappuntistica, le due melodie non avevano relazioni reciproche. La musica polifonica ha una propria coerenza melodica che non esclude una coerenza armonica, verticale. E' risultato che la *coerenza armonica* aiuta l'attenzione simultanea. Nell'esperimento di Sloboda e Edworthy (1981)[145], due melodie armonicamente coerenti contenenti un errore, venivano proposte simultaneamente, poi a distanza di quinta, poi di quarta eccedente. Il rilevamento dell'errore aveva successo decrescente man mano che la coerenza armonica diminuiva per effetto dell'esecuzione simultanea a distanza intervallare.

Articolazione figura-sfondo

Sembra che la musica polifonica sia percepita come una configurazione ambigua in grado di portare a inversioni della rapporto figura-sfondo e ciò costituisca, oltre che una peculiarità di certo repertorio, anche un fattore che rende l'analisi all'ascolto di tal genere di materiale particolarmente difficile. Ciò, ovviamente, non significa che tale materiale risulti scarsamente interessante, al contrario esso offre opportunità al rinnovarsi dell'interesse dell'ascoltatore attraverso più occasioni d'ascolto. Come si è visto, ad esempio, in campo visivo, le immagini possono risultare ambigue quando le componenti del campo che hanno probabilità di diventare forma in funzione dei requisiti unificatori descritti dalle leggi della *Gestalt* e le componenti dello sfondo hanno pari requisiti; pertanto la strutturazione figura-sfondo diventa instabile e la percezione può alternativamente modificarsi: diventa sfondo ciò che era figura e viceversa. Si suppone[146] che nella musica una sola linea melodica alla volta possa essere trattata da figura mentre le altre vadano a formare lo sfondo. Queste ultime vengono registrate ma non elaborate focalmente. L'attenzione, focalizzandosi sulla linea melodica, permette, invece, di rilevarne i rapporti al suo interno, in tal modo essa può venir riconosciuta e quindi messa in rapporto col resto. Le altre parti risultano frammentate come una serie di note udite verticalmente come accordi, a sostegno o accompagnamento della melodia "figura". Si hanno, così, da una parte, l'elaborazione melodica della linea focale e l'elaborazione armonica delle altre parti. Inoltre, ogni nota della melodia elaborata come centro d'attenzione, ha funzione armonica confermata dalle note delle altre parti, in tal modo processo melodico e armonico contribuiscono a costruire una rappresentazione strutturale unificata del brano.

Una composizione musicale familiare può permettere all'ascoltatore di passare da una parte all'altra sapendo sempre cosa troverà in ogni dato momento, confermando, per così dire, alla mente il già noto, le sue aspettative. Ciò porta a considerare che con l'apprendimento l'ascolto può divenire sempre più analitico e porre via via l'attenzione a particolari precedentemente non individuati. Come conseguenza, l'ascolto che si prefigga in qualche misura di analizzare una composizione dovrebbe mettere sempre in conto un numero sufficiente di ripetizioni, tener presenti anche fattori legati alla capacità di prevedere gli sviluppi del discorso musicale, o alle implicazioni [147] di una melodia.

Ad un primo ascolto, invece, a parità di condizioni la voce con la gamma di toni più alti tende a focalizzare l'attenzione; probabilmente ciò accade perché la voce risulta "esterna" non circondata di suoni, tende, cioè, ad emergere.
La ragione per cui una voce acuta vince la più grave (che, in effetti, è anch'essa per l'ascoltatore "esterna"), potrebbe risiedere nel fatto che le note alte si mascherino tra loro meno di quelle basse. Inoltre, nella densità di un tessuto contrappuntistico, oltre al fatto che le note acute sono più udibili

145J.A. Sloboda - J. Edworthy Attending to two melodies at once: the effect of key relatedness, in «Psychol. Mus.», 1981, 9, pp. 39-43
146Per quanto concerne questo argomento in particolare si fa riferimento all'ampia trattazione di Sloboda in *La mente musicale*, cit, pp. 263-272
147Secondo L.B. Meyer (*Explaining music*, Berkeley, University of California Press, 1973), una delle funzioni della linea melodica è creare implicazioni per gli eventi futuri. Per Meyer le implicazioni sono caratteristiche oggettive di una melodia e creano configurazioni o direzioni per le possibili continuazioni. Tuttavia, per molti ascoltatori è possibile che le implicazioni si creino gradualmente, col più ascoltare un brano.

di quelle gravi, si osserva che, in presenza di una ricca riverberazione dovuta al tipo di ambiente (basti pensare a certe chiese), la percezione delle note basse è pure resa difficile dalla loro tendenza a persistere nell'ambiente per un tempo maggiore rispetto a quelle acute, creando così una sorta di basso rumore di fondo che rende meno discriminabili proprio le parti gravi. A ciò si aggiunga che le parziali armoniche delle note gravi, spesso vengono mascherate dai suoni fondamentali di quelle acute.
Il prestare attenzione alle parti più acute che, nella maggior parte dei casi, la nostra esperienza ci insegna essere più importanti, se non sussistono segnali di senso opposto, potrebbe costituire una sorta di predisposizione appresa. Ma anche fattori legati ad una maggior intensità, alla particolare caratterizzazione timbrica, al tipo di movimento di una melodia rispetto allo sfondo, o fattori di novità (siamo, infatti, naturalmente attratti da elementi di novità nell'ambito di un determinato contesto noto), possono concorrere a portare il fuoco attentivo su una parte rispetto alle altre.

© Proprietà letteraria riservata degli Autori ➪ Cristina Fedrigo - Roberto Calabretto, *La porta incantata. Introduzione alle problematiche dell'ascolto musicale, Libreria Al Segno, Pordenone, 1998*

Gakuyaku: unione di musica e terapia: La musica guarisce.

Capitolo V
Ascolto come terapia

«Canzona di ringraziamento offerta alla Divinità da un guarito, in modo lidico» (didascalia del *Molto Adagio* dal *Quartetto in la minore* op. 132 di L. van Beethoven)

5.1 Dalla musicoterapia all'approccio con l'ascolto musicale

Prime considerazioni

> Parli, di grazia, il nostro Signore ai tuoi servi che sono alla tua presenza: Cerchino un uomo che sappia suonare la cetra e, quando lo spirito maligno da parte di Dio verrà su di te, egli suonerà con la sua mano e te ne verrà del bene[148].
> Così nel discorso dei servi a Saul. E ancora:
> Ora veniva che, quando lo spirito divino infieriva sopra Saul, Davide prendeva la cetra e suonava con le sue mani; ciò sollevava Saul e gli faceva del bene, poiché lo spirito malvagio si allontanava da lui[149].

A conclusione di quest'introduzione alle problematiche dell'ascolto musicale, non poteva mancare un riferimento al campo della musicoterapia, ossia a quello che, come suggerisce J. Alvin, si potrebbe definire *uso controllato della musica nel trattamento, nella riabilitazione, nell'educazione e nell'addestramento di bambini ed adulti che soffrono di disturbi fisici, mentali ed emotivi*[150].

148*La Bibbia concordata. Antico Testamento*, traduzione dai testi originali, Milano, Mondadori, 1982: Samuele, Libro I, cap. 16, versetti 14-23
149*Ibidem*
150J. Alvin *Terapia musicale*, Roma, Armando editore, 1981 (Music Therapy, London, Hutchinson, 1966), p. 14

L'episodio biblico citato testimonia solo uno degli infiniti esempi in cui la musica, o meglio l'ascolto della musica risulta, in sostanza, una *terapia* e conferma quanto sia antica l'idea di tale utilizzo del suono e della musica presso l'uomo. Per un primo approccio con le problematiche, la storia, le forme della musicoterapia si rimanda a interventi specifici, come quelli (tra gli ormai numerosi) indicati in nota[151]; in questa sede ci limiteremo a ricavare alcune osservazioni che da quell'ambito traggono spunto.

Le origini della relazione uomo-suono, come si è già avuto occasione di osservare, si perdono, per così dire, nella notte dei tempi. Dalle reminiscenze culturali di innumerevoli civiltà, dai miti della creazione alle teogonie, dal fiorire degli olimpi divini al loro comunicare con l'umanità, il suono e la musica assumono un ruolo determinante nella definizione di un rapporto che si estrinseca multiforme ma onnipresente nel rito, nella verità di fede come nella leggenda, nei simbolismi e nella tradizione, nella gestione della società politica e religiosa, nella cultura e nella speculazione filosofica, nel quotidiano, nel piacere, nel cerimoniale, in ogni occasione, insomma, della vita umana. Alle origini suono e mistero, natura e musica sembrano compenetrarsi e perfino confondersi, nei piani di una molteplice prospettiva di fruizione. Suono ed esperienza musicale, infatti, nel primigenio contesto che ha visto porsi in stretta relazione uomo e natura, assumono valenza di archetipo relativo all'esperienza prima della vita stessa: la rete profonda dell'immaginario collettivo arcaico porta alla quasi sovrapposizione del mondo sonoro col lato stupefacente e misterioso della natura, col caos e l'imprevedibilità di un orizzonte dove il vissuto del mondo permea le sue rappresentazioni, simboli del senso latente della realtà. Un universo assai vasto che, lungi dall'essere qui schematizzato, invita ad alcune forse proficue riflessioni.

Si profila, in primo luogo, il rapporto di *identità* che l'esperienza musicale concorre a definire, in qualche modo, con la divinità della natura o con l'idea del divino e la sua rappresentazione. In molte culture il suono, la musica sono traccia della divinità nell'esperienza umana e come tali diventano il tramite della comunicazione con questa; suono e ritmo pulsano, quindi all'unisono con la divinità nella natura.

E' opportuno precisare che, anticamente, ciò che noi oggi consideriamo possibile azione terapeutica del suono e della musica costituiva piuttosto azione inserita in un contesto magico o rituale. Il suono degli strumenti, il ritmo, l'uso della voce, agendo in un determinato contesto, permettevano una forma di comunicazione col divino (o allo stesso modo con uno spirito impossessatosi di un membro della collettività e ritenuto causa di *malattia*); ciò avveniva su base imitativa poiché «imitare è identificarsi, nel più alto grado possibile, con l'oggetto imitato e, fino ad un certo punto, conoscere le sue leggi intime, cioè dominare l'oggetto copiato.[152]».

151Si vedano, con diversa prospettiva, ad esempio:

J. Alvin *Terapia musicale,* cit.

R. McClellan *Musica per guarire, Storia, teoria e pratica degli usi terapeutici del suono e della musica,* F. Muzzio, 1993 (The Healing Forces of Musica, R.MacClellan PhD 1991, Element, Inc, Rockport, MA)

S. Halpern, L.M. Savary *Suoni e salute*, Como, Red, 1991 (Sound Health, San Francisco -Usa-, 1985)

S. Humeau *Le musiche che guariscono. Teoria ed applicazioni pratiche della musicoterapia*, Palermo, Nuova Ipsa, 1990 (Les musiques qui guérissent. Principes et pratiques de la musicothérapie, Paris, Retz, 1985)

G. Orff *Musicoterapia-Orff, un'attiva stimolazione del bambino*, Assisi, Cittadella editrice, 1982 (Die Orff-Musiktherapie, München, Kindler Verlag GmbH, 1974)

L.M. Lorenzetti *Dalla educazione musicale alla Musicoterapia*, Padova, Zanibon, 1989

Risultano, inoltre, di interesse e ampliamento:

G. Rouget *Musica e trance. I rapporti tra la musica e i fenomeni di possessione*, Torino, Einaudi, 1986 (La musique et la trance, Paris, Gallimard, 1980)

M. Schneider *La musica primitiva*, Milano, Adelphi, 1992 (Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes, Paris, Gallimard, 1960). Dello stesso autore:

Il significato della musica, Milano, Rusconi, 1970 (prima edizione nella collana "La Musica", 1979)

Gli animali simbolici e la loro origine nella mitologia e nella scultura antiche, Milano, Rusconi, 1986 (El origen de los animales-símbolos en la mitología y en la escultura antiguas, Barcelona, C.S.I.C. Instituto Español de Musicología, 1946)

C. Sachs *Le sorgenti della musica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, 1982 e 1991 (The Wellsprings of Music, Martinus Nijhoff, The Hague, 1962)

M.E. Rigobello «L'inconscio musicale. Musica, comunicazione e personalità», Milano, Riza Scienze, febbraio 1995, n.87

M. Delli Ponti, B. Luban-Plozza *Il terzo orecchio. Musica e psiche*, Torino, Centro Scientifico Torinese, 1986

G. Ansaldi *La «lingua degli angeli». Introduzione all'ascolto della musica*, Milano, Guerini e Associati, 1993

L. Bence, M. Méraux *Musicoterapia. Ritmi, armonie e salute*, Milano, Xenia, 1990

O. Franco, S. Zuffi *Musica Maga. Teoresi e storia della meloterapia*, Genova, Erga, 1996

152M. Schneider *Gli animali simbolici*, cit. p. 10

Il mondo del dominio dei suoni diveniva, così, quello della comunicazione con l'identità spirituale, con l'invisibile o con le forze della natura. In altri termini, l'alba della musicoterapia e dell'uso *terapeutico* di suono e musica, si fondano sul principio che per scongiurare l'influenza (negativa) di entità immateriali sull'uomo è necessario prendervi contatto, comunicare e, in qualche modo, averne dominio. Allo stesso modo, il rituale religioso stabilisce modalità di comunicazione atte a *parlare la lingua divina*, ossia a comunicare con la divinità, interna o esterna all'uomo che sia considerata, stabilendo come presupposto l'imitazione, l'identità delle modalità comunicative tra interlocutori o l'identità, almeno parziale, dei contenuti spirituali. Alla base del pensiero magico sta il principio della non distinzione tra Sé e Altro da sé, tra l'Io e il mondo, sta, peraltro, una configurazione del mondo che si delinea secondo i bisogni del soggetto (*egomorfismo*), un'identità, ai primordi, fatta di non distinzione[153], di immedesimazione totale, cui suono e musica concorrono in modo spesso assai determinante. L'azione dell'ingrediente musicale, ritmico e sonoro, concorre in tal senso anche all'induzione di stati individuali e collettivi predisponenti al contatto con la divinità[154].

La varietà dei modi in cui mondo sonoro e mondo divino si connetto da epoche anche assai remote, è tale da rendere superabile qualunque diatriba circa una componente specifica dell'esperienza musicale che si tenti di stabilire, con un rigido paradigma, cronologicamente prioritaria. Ciò vale a dire che è ben difficile stabilire se in principio fu il ritmo, il suono strumentale, quello vocale, una parola, un rumore, un respiro o qualsivoglia rappresentazione espressa in forma sonora o musicale: la molteplicità delle fonti restituisce altrettanta molteplicità di eventi *primi*, rappresentazioni che hanno improntato miti, culti e immaginario collettivo. E', piuttosto, interessante osservare che un numero vastissimo di questi è, in qualche modo, legato ad un'idea sonora o musicale. Il suono presso gli antichi riscuoteva rispetto, talora venerazione, timorosa deferenza e assai spesso era considerato la traccia divina che permane nel vissuto terreno dell'umanità, divenendo, in alcuni casi, l'emblema della parte più spirituale dell'individuo e, nel rituale, assumendo i connotati psicologicamente rassicuranti della protezione o compenetrazione dei misteri naturali.

L'evento sonoro primordiale, di qualsivoglia natura, tende, cioè, alla rappresentazione dell'idea prima della vita, agisce a livello simbolico e testimonia la natura intimamente simbolica dell'esperienza musicale. In questo senso, in quanto simbolicamente elaborato, il suono esprime il bisogno di dominare l'ignoto, la paura, attraverso rappresentazioni condivise socialmente e cristallizzate ritualmente. La componente psicologicamente rassicurante e consolatoria propria della ritualità, delle forme ripetitive, è presente in tanta musica, non solo destinata al culto, come carattere strutturale.

Suono e musica permangono nella memoria collettiva come sinonimo di unione, quella con la divinità, o con la natura, con la propria società e cultura, con l'eredità tradizionale, la filosofia, come risposta al pensiero della morte e ricerca di rappresentazioni che assorbano e sublimino l'ansia del vivere. Fatto che mette in risalto, una volta di più, la varietà di forme e il profondo innestarsi di tale ricchezza nel tessuto dell'esistenza e la sua valenza terapeutica, in senso lato.

Oltre l'identità a livello spirituale, di fede o credo, magica e rituale, l'esperienza musicale testimonia, infatti, identità sociale, culturale, ambientale, l'identità col *prodotto* umano. A tale livello, essa concorre ad esprimere l'uomo in relazione a 360° col proprio ambiente, inscrivibile con la propria storia personale nel percorso storico. La relazione uomo-suono contribuisce a definire il ruolo dell'individuo nel proprio contesto dove egli si esprime attraverso l'identità di cultura, tradizione, codici e convenzioni, divenendo elemento referenziale a sua volta, interattivo. Tale eredità del mondo sonoro *storicizzato* è sintesi di cambiamento e conservazione, esprime un prezioso tracciato evolutivo che permette, a nostro avviso, il superamento di ogni pregiudizio di repertorio nell'ascolto, ponendo l'accento sul prodotto musicale come prodotto dell'uomo e della sua storia, restituendo dignità alla manifestazione musicale come manifestazione dell'uomo e sottolineando la molteplicità di funzioni individuate nel tempo dalla musica, piuttosto che circoscriverne il raggio d'azione ad un ruolo unico, decontestualizzato, astratto.

153Un'interessante trattazione in merito, che riguarda questi aspetti del pensiero nel bambino ma che per parte contribuisce a chiarire il pensiero magico, più in generale, nell'uomo è quella di:

A. Fonzi, E. Negro Sancipriano *Il mondo magico del bambino*, Torino, Einaudi, 1979 Delle stesse autrici: *La magia delle parole: alla riscoperta della metafora*, Torino, Einaudi, 1975

154Si veda in proposito la cospicua trattazione di G. Rouget *Musica e trance.* cit.

Ad un ulteriore livello d'osservazione, la relazione uomo-suono s'instaura in termini di *identità sonora personale*, quella che pone in diretta comunicazione un ascoltatore ed un evento musicale. E' chiaro che esiste un raccordo trasversale tra i vari livelli di rapporto considerati, ma qui interessa sottolineare come quest'universo particolare sia espressione di ulteriori infinite variazioni del principio *il simile agisce sul simile* (antico principio magico riapplicato in sede musicoterapeutica). A tale livello, alle modalità di relazione uomo-suono sopra considerate, si aggiungono elementi evolutivi, situazionali relativi al soggetto specifico nel suo rapporto con un oggetto musicale specifico. E se agli altri livelli la comunicazione implica comunione di contenuti e di codici, a quest'ultimo si arricchisce anche di componenti soggettive, dettate da ogni storia individuale e da un uso che può essere personale e originale di norme referenziali, comuni a più individui. Rinnova, peraltro, l'attenzione a motivazioni, contenuti soggettivi, alla necessità di trovare congruenza, alla base dell'interazione, con l'essere umano.

Si delinea ora, forse più compiutamente, la moltitudine di prospettive relazionali uomo-suono, un rapporto antico e ben sedimentato che può esplicarsi in comunicazione, terapia, educazione. Nel primo caso, ancor oggi, non possiamo che riflettere sul potere del mondo sonoro per l'incidenza continua che esso assume nel nostro interagire comunicativo con l'ambiente. Negli altri casi, dalle forme magiche al rituale religioso, dagli usi popolari a quelli di più recente interesse scientifico, psicologico e medico, dall'educazione al bisogno di ricreazione, dalla catarsi al piacere, la musica ha dimostrato e dimostra di poter assumere ruoli svariati di terapia, di cura e sollevamento dal dolore, dall'ansia, dalla sofferenza, fisica e psichica, di stimolo all'evoluzione dell'individuo, di connessione di questo con il tessuto sociale, di poter creare oasi di meditazione e pace spirituale, di contestualizzarsi globalmente nell'espressione e nella cura del *male di vivere*. Il principio pare essere ancora lo stesso: la musica, con poteri per certi versi difficilmente spiegabili, quasi arcani, agisce sull'uomo e può influenzarne gli stati.

Ma affinché si possa parlare di influenza della musica sull'uomo è opportuno valutare l'efficacia delle strategie comunicative messe in atto e per far questo è necessario introdurre la considerazione di quelle variabili situazionali (interne ed esterne al soggetto) che liberano evento musicale e ascoltatore da un deterministico rapporto di causa-effetto. Proprio a questo punto alcune riflessioni mutuate dall'ambito della musicoterapia paiono particolarmente interessanti.

L'azione musicoterapeutica oggi si inserisce in un'azione più ampia e coordinata di differenti specialismi (un lavoro *d'équipe* dove diverse professionalità organizzano di concerto l'azione terapeutica) e stabilisce come atto fondamentale una prima forma di comunicazione col paziente, cercando di aderire inizialmente ai suoi ritmi ideativi, alle sue effettive possibilità di interazione, al suo stato. La necessità di questa prima comunicazione, porta a riconsiderare il più generale (e non necessariamente terapeutico) problema dell'approccio con l'ascolto musicale. Esso torna a non poter essere che attivo, se si preferisce, *attivante* l'ascoltatore, definibile proprio attraverso le funzioni che l'evento musicale può assumere nei confronti dell'utenza, in primo luogo. L'interrogativo che, in musicoterapia, pone l'accento sui possibili effetti di un certo evento musicale (è bene sottolinearlo, effetti mai concepiti come prodotto della sola, isolata azione musicale), trova, a livello di rapporto educativo un correlato nella riflessione sui possibili riscontri che l'esperienza dell'ascolto musicale può sortire nei confronti di ciascun individuo. Riscontri che non costituiscono fenomeno isolato e che neppure tendono a isolare l'evento musicale: l'efficacia della comunicazione musicale, piuttosto, risiede in una miscela di ingredienti che concorrono a determinare la situazione dell'ascolto, che stabiliscono la valenza dell'oggetto musicale per l'ascoltatore in base alle sue esigenze nonché ai suoi elementi di riferimento, che definiscono il contesto dell'interazione, i modi stessi di tale comunicazione e gli scopi dell'azione di cui l'utente è partecipe.

Secondo questa prospettiva, riassume peso l'incidenza dei fattori irrazionali nell'ascolto, quelli che in nome di una didattica imperniata sulla necessità di *capire* l'oggetto musicale secondo un'ottica predeterminata e spesso solo razionale, vengono disprezzati, o ritenuti di second'ordine. Da determinate prassi di tipo musicoterapeutico ricaviamo che la musica può essere, spesso, l'induttore di stati individuali e collettivi, a loro volta prerequisiti alla *terapia*.

L'ascolto di un determinato repertorio (si pensi, ad esempio, a molta produzione sacra o antica) non dovrebbe trascurare il contesto dove la musica, anche quando non "protagonista" assoluta, riveste però la basilare, analoga funzione di predisporre l'uditorio ad altri livelli d'interazione.

Scopriamo, ancora, nella storia del rituale musicoterapeutico (si pensi alla cura del tarantolismo), la necessità della partecipazione individuale all'evento collettivo, situazione in cui il ruolo dell'ascoltatore si fonde con quello di chi produce, partecipando attivamente all'evento musicale

ascoltato. L'accento torna sull'ascolto come attività di controllo dell'interazione *con e in* contesto, dove il pensiero musicale diviene in qualche modo consonante per tutti i componenti del gruppo e porta alla coordinazione dei propri ritmi nel collettivo. L'ascolto, in tal senso, fatto non distinto dalla produzione musicale, si realizza in una situazione ritualizzata e normata. L'*anima collettiva* (per usare un concetto di Le Bon[155]) di un gruppo si esprime anche in forme musicali, trovando concreto riscontro nella prassi e una verifica nell'atto di un autoascolto-raffronto tra gli altri.

5.2 Dall'ascolto musicale all'educazione

Non ci sembra possibile, a valle di tali riflessioni, considerare più l'ascolto come una sorta di mera contemplazione di un oggetto distante, diverso da altri prodotti dell'uomo. In senso didattico, questo modo di concepire l'ascolto allarga di molto l'impegno di ogni operatore, di chi in diversi modi e con differenti finalità cerca di proporlo. Il potersi produrre in forma espressivo-musicale non si scinde più dall'ascoltare, piuttosto vi si integra e individua nell'ascolto una delle proprie mete oltre che uno dei propri strumenti. Sul piano progettuale e operativo, l'impegno viene a definirsi in vari sensi:

- con l'intento di aderire alla situazione del destinatario a livello di stato interno e di situazione ove egli, collocandosi, ha ruolo;
- come risposta a motivazioni, bisogni, interessi del soggetto ascoltatore;
- con l'individuare assieme a chi ascolta le funzioni dell'ascolto stesso (rendere partecipi);
- come considerazione del ruolo di ascoltatore in un contesto collettivo, per cui l'ascolto riassuma valore di stimolo all'interazione interpersonale, sociale, culturale;
- nel rispetto (e creazione) di tempi, modi, convenzioni che garantiscano un'effettiva possibilità di comunicazione;
- evitando di alienare l'evento musicale dal retaggio dei suoi contesti originari, cercando, al contrario, di "riesperirlo" contestualmente;
- senza considerare le risposte ad un'occasione d'ascolto risultati predeterminati e determinabili , quanto, piuttosto, momenti di un percorso, parti di un processo dinamico;
- con l'intento di restituire la musica alla dimensione dell'arte dell'uomo e in funzione dell'uomo, contemplando come ricchezza la possibilità che ogni ascolto produca riscontri diversi in ciascuno e differenti "stati di consonanza";
- per guardare la musica non come solo oggetto da "capire", ma come fonte di comunicazione/educazione/terapia, ossia promotrice d'attività, di cambiamento;
- dato che, indubitabilmente, l'espressione musicale è patrimonio dell'ascoltatore ed espressione della sua creatività, nonché strumento utile per incentivarla;
- senza dimenticare, infine, che la musica ha da sempre assolto a molteplici funzioni, recuperabili senza pregiudizio di epoca, stile, autore, forma.

Conseguentemente…

E' utile all'operatore una larga competenza e una visione dell'universo musicale ampiamente articolata. Di certo implica un approccio problematico e critico in cui gli esiti di ogni esperienza siano strumento, o spunto, per ulteriori cambiamenti, non mero fatto conclusivo. Il rapporto con la musica per chi ama ascoltarla è sicuramente intimo e personale ma, forse, giova ricordare che tanti eventi personali possono trovare radici comuni e rispondere in diverse maniere, dalla più antica e, se si vuole, arcaica forma, a quelle più artefatte e concettuali, ad un'esigenza di mutamento. La musica può produrre cambiamenti: sarebbe assai riduttivo pensare agli effetti di un ascolto in termini di riproduzione di comportamenti totalmente acquisiti; l'esperienza musicale può fornire preziosi sensi di rassicurazione, come già visto, ma tale rassicurazione serve all'individuo per potersi ulteriormente muovere.

Anche l'ascolto, in una visione pedagogica, riprende coloriture problematiche utili, anche in sede didattica, alla più critica analisi delle eventuali strategie da adottare per pensare la musica in un rapporto educativo (non solo scolare). Criteri e strategie, infatti, si riferiscono, di volta in volta, ai *modi* e alle *funzioni* con cui l'esperienza dell'ascolto musicale viene a delinearsi.

Ai livelli elementari (si ricordi il I Capitolo), l'ascolto costituisce esperienza essenziale, concorrendo a fondare la propria identità, non ultima quella musicale. Essa inizia ascoltando sé e gli altri, in contesti espressivi e ludici, che, nelle prime età, fanno del mondo sonoro ingrediente

155G. Le Bon *La psychologie des foules*, Paris, P.U.F., Nouv. éd., 1963

centrale del proprio comunicare. Con la graduale prese di coscienza e padronanza del potersi produrre a livello sonoro e musicale, individualmente o in gruppo, l'ascolto è possibilità che si amplifica, sostenuto dal piacere (e bisogno) di ascoltarsi ed essere ascoltati.

In seguito, con la differenziazione dei contesti, degli spazi di condivisione e partecipazione all'esperienza sonora e musicale, l'ascolto si allarga quanto a modalità e contenuti. Diviene partecipazione attiva e diretta a situazioni culturalmente connotate da specifici moduli espressivi, diverse funzioni (si ricordino i Capitoli II e III). Ascoltare diviene, così, atto cognitivo che si realizza incontrando la diversità, confrontandosi con essa e meglio caratterizzando il *proprio* nello scambio. L'ascolto rivela qui il suo potenziale di esperienza di raccordo trasversale tra vari ambiti culturali, rendendo meno remoti il passato o il lontano da cui la propria dimensione spazio-temporale trae comunque strutture. Ambienti antropologicamente salienti ritrovano possibilità di percezione attraverso gli stilemi espressivi che la musica e i suoi autori condividono col proprio tempo e luogo.

Sarebbe, tuttavia, un errore dimenticare che l'ascolto costituisce pure un'esperienza creativa (o se si preferisce ri-creativa) personale, dato che ci pone nella necessità, a qualunque livello di competenza, di richiamare attivamente gli strumenti di cui disponiamo per confrontarci con esso. Può realizzarsi, infatti, in produzione musicale vera e propria, ogni volta che sperimentiamo gli strumenti del far musica (parte saliente di ogni percorso educativo, si ricordi la lezione aristotelica in merito), fatto mai disgiunto dall'ascoltare.

Ma un ascolto è anche scoperta, sorpresa, esperienza particolare e unica, viva e intensa se trova le "giuste" consonanze psicologiche, capace di dare la stura ad altri piaceri della creatività umana, associando, trasponendo, accostando, manipolando le rappresentazioni di diversi canali attivati. Questo non priva la musica (e in tal senso siamo ad un possibile fine oltre che al mezzo) del suo essere *modo* dagli irripetibili caratteri: qui il piacere confina con la terapia (gli arcani poteri della musica), con la conquista o sfida e l'immedesimazione, con lo stimolo all'organizzazione di forme, strutture. E' l'esperienza della musica per eccellenza: incontro, condivisione, riarmonizzazione, scoperta e divertimento (da *divergere*), cambiamento, conoscenza..., un arsenale fortunatamente intraducibile a parole. E' un'esperienza dell'intelligenza umana nella moltitudine dei suoi aspetti, emotivi, affettivi, sociali, cognitivi. In due parole esperienza totale. Regola dell'arte umana e *scelta*, come possibilità che si realizza padroneggiando i propri strumenti, in libertà e responsabilità.

Concludendo…

La rivalutazione del ruolo attivo del soggetto è determinante e, per questo, si potrebbe rinviare alle parole (non specificamente legate alla riflessione musicale ma non meno interessanti per questo) di Piero Bertolini:

> Essendo infatti la soggettività caratterizzata soprattutto dall'*intenzionalità*, le è costitutivamente necessario il rapporto con un oggetto. Come dire, insomma, che secondo una tale interpretazione, non si dà un soggetto se non nel suo rapporto con un oggetto, così come reciprocamente non si dà un oggetto se non in quanto esso si trovi in rapporto con un soggetto[156].

Per quanto possa sembrare rassicurante, in tema di ascolto, e di educazione musicale in genere, la ricerca di una "ricetta sicura", onnicomprensiva appare ormai strada impercorribile: l'ascolto musicale può ben fungere da esperienza che si esprime nel divenire dell'uomo che cerca - creatore, produttore di cultura, educabile ed educando - se stesso e una propria collocazione nel reale, un rapporto di senso con la vita. La musica testimonia tale tensione irrisolvibile, ma è capace, nel contempo, di offrire strumenti preziosi di cambiamento, consolazione, crescita, godimento. Utile potrebbe essere riconsiderare pure il rapporto con le sue norme, con quelle regole che troppo spesso sono state fraintese e, conseguentemente, utilizzate in modo improprio come un'invalicabile palizzata che separa l'arte dei suoni dall'uomo. Ogni forma musicale possiede le proprie regole, e rigorose: sarebbe educativo recuperarne il rigore come connotazione intrinseca alla musica evitando di irrigidirle sull'uomo. Potrebbe essere un modo, quello di restituire più elasticità al rapporto uomo-musica e, contestualmente, ritrovare senza paura la profondità e il rigore della musica: le sue regole sono state fatte dall'uomo, perciò non possono nuocergli poiché lo esprimono, ne

156P. Bertolini «La mia pedagogia», in *La pedagogia italiana contemporanea*, a cura di M. Borrelli, I volume, Cosenza, Pellegrin, 1994, p. 47

testimoniano il desiderio di padroneggiare la propria creatività. Tale conquista gli spetta di diritto, come educazione, mentre ogni norma che umanamente lo tradisce merita di essere trasgredita.

Non sarebbe, forse, inutile ricomporre (come si è qui in qualche modo tentato di fare) una rappresentazione dell'esperienza musicale caratterizzata non da contraddizione ma da dialettica "propulsiva" tra libertà fantastica e rigore di pensiero, tra fisico e psichico, tra elementare e concettuale. Dove come oggi tutto si relativizza e ritmi non proprio umani rischiano di occultare orizzonti di senso nel vivere, dove spesso la creatività stessa è mercificata e, come tale, canalizzata in senso omologativo, l'educazione musicale, come bisogno e piacere della musica non inizia e finisce a scuola, ma si rivela esigenza permanente di ossigeno e riarmonizzazione di un essere umano olisticamente inteso, non frantumato da doveri e consumi.

E per concludere (se una conclusione può esserci), tra i molti, un obiettivo appare referenziale e trova presupposto poetico in quei versi di Shakespeare che tanto erano consonanti con le idee di Beethoven, due grandi artisti, di quelli che -si noti- vengono chiamati Maestri:

> *The man that hath no music in himself / nor is not mov'ed with concord of sweet sounds / is fit for treasons, stratagems and spoils; / the motions of his spirit are dull as night / and his affections dark as Erebus*[157].

157«L'uomo che non ha musica in sé e che non è commosso dall'armonia dei dolci suoni, è nato per il tradimento, per i raggiri e per le rapine; i moti del suo spirito sono foschi come la notte, ed i suoi appetiti oscuri come l'Erebo»; SHAKESPEARE *The Merchant of Venice*, atto V, scena I, vv. 83-87, versi sottolineati da Beethoven; vedasi in merito L. MAGNANI *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione* Torino, Einaudi, 1975, p. 134

© Proprietà letteraria riservata degli Autori ➩ Cristina Fedrigo - Roberto Calabretto, *La porta incantata. Introduzione alle problematiche dell'ascolto musicale, Libreria Al Segno, Pordenone, 1998*

Breve appendice al testo in formato pdf, scaricabile dal sito: www.cristinafedrigo.it

Questo lavoro, nell'edizione cartacea, ha vissuto, come un libro deve e può vivere, fortunatamente, di mano in mano.
Rivela una certa età, ma mantiene - ci pare - nella sua coerenza, tratti ancora utili e alcuni contenuti, benché attuali, ancora inattuati. Pertanto, salvo una brevissima integrazione bibliografica, come piccola appendice a seguire, non ha subìto revisione. In questo formato, le figure sono state riprodotte fotograficamente dal testo, perdute le originali.

L'intento originario di questa proposta editoriale non era didattico: agli autori era parso utile e significativo cercare di rivedere e ridiscutere i paradigmi dell'ascolto, a monte dell'operatività, perchè ciascuno poi sia libero di ripensare, se lo ritiene opportuno, la relativa didattica. Oggi parrebbe, invece, utile introdurre anche alla potenziale ricchezza operativa dell'ascoltare per educare. Tuttavia, questa non pare la sede per un simile sviluppo: preferisco *introdurre* (la parola è programmatica in questo testo) ulteriori punti di vista che possano allargare lo sguardo (e l'orecchio) a una possibile, più ampia e "sovversiva", didattica dell'ascolto musicale.
La ricerca e l'esperienza mi hanno condotta alla seguente, disarmante ma entusiasmante, considerazione: l'ascolto pare rivelarsi sempre molto di più di quanto riusciamo ad immaginare.

Da qui i contributi che di seguito riporto: numericamente pochi, ma esempi significativi per articolare più riccamente i nostri punti di vista sull'ascolto, sull'esperienza della musica, e su come i nostri sistemi "orchestrino" vita cognitiva ed emozionale, universo simbolico e rappresentazioni del "reale", diversità e ambiente, esperienza sensoriale e caratteri del nostro stare e adattarci al mondo.

Pare che la musica ci apra orizzonti sonori, culturali, psicologici sempre più ampi, in un mondo di criticità e dubbi, dove convive la ricchezza di risorse sonore, tecnologiche, culturali e il rischio del quotidiano assordamento, della perdita delle sfumature e delle differenze. Tanto che coltivare la pluralità di approcci e cercare oltre lo scontato e la letteratura strettamente dedicata, sembrano diventare territori indispensabili di ricerca e libertà.

Boulez P., Changeux J.P., Manoury Ph., *I neuroni magici. Musica e cervello*, Carocci, Roma, 2016
… quando neurobiologia, composizione, musicologia, esercizio professionale della musica si interrogano reciprocamente ...

Damasio A. R., *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano, 2008
… perchè "sentire" è ciò che rende il nostro "pensare" decisione e azione realizzabili ...

Hindemith P., *Elementary Training for Musicians*, Schott, Mainz, 1949
… la data di pubblicazione è un'eloquente prova che la riflessione sull'efficacia delle nostre pratiche didattico-musicali (e sull'utilità di molti testi) è già stata appannaggio di Autori che ci hanno lasciato preziosi contributi ...

Kanizsa G., *Il mio triangolo. Lezioni magistrali*, EUT, Trieste, 2008
… quando una sintesi di scienza, di ricerca, si legge bella come poesia ...

Maffei L., *La libertà di essere diversi. Natura e cultura alla prova delle neuroscienze*, Il Mulino, Bologna, 2011
… attualità e intelligibilità del dubbio, riflessione sulle paure di oggi e per domani, natura, cultura, neuroni e libertà ...

Mithen S., *Il canto degli antenati. Le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo*, Codice, Torino, 2007
… il titolo è così bello e mantiene ciò che promette ...

Clark Eric F., *Ways of Listening, An Ecological Approach to the Perception Of Musical Meaning*, Oxford University Press, New Yorrk, 2005

Rosenblum L. D., *Lo straordinario potere dei nostri sensi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011

Schafer R. Murray, *The soundscape. Our Sonic Enviroment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester, Vermont, 1994
Educazione al suono. 100 esercizi per ascoltare e produrre il suono, Ricordi, Milano, 1998

… solo alcuni esempi, anche felicemente operativi, per aggiungere esperienze significative e riflessioni ulteriori alla parola "ascolto"...

Link (tra le molte risorse della rete, un invito a cercare):

http://www.musanim.com/
http://americanhistory.si.edu/science/
http://www.phys.uniroma1.it/DipWeb/museo/acustica.htm