

Sentire Ascoltare

di Edoardo Bridda

Introduzione

Se la parola “musica” è sacra e riservata agli strumenti del 18° e 19° secolo possiamo sostituirla con un termine più appropriato: suono organizzato. (John Cage, 1937)

Secondo alcuni, studiare il fenomeno musica, nel suo sviluppo storico-geografico, vuole dire indagare il senso che ogni gruppo le ha dato nel tempo e nello spazio. Si possono così studiare le composizioni di Mozart mettendole in relazione al periodo storico ed al luogo in cui sono state concepite, e lo stesso si può fare con il rock, oppure, con il Jazz. Si può guardare dal punto di vista dello storico che osserva la musica come risultato di una serie di eventi particolari, oppure, si può semplicemente ascoltare la musica composta e risalire al suo periodo storico, per trovare qualche corrispondenza, diciamo, musicologica. Ogni cultura, si dirà, ha prodotto la “sua” musica giustificandola, e dandole un suo senso, attraverso un qualche espediente di volta in volta analizzato, e, per arrivare a queste conclusioni, si è argomentato utilizzando svariati riscontri storici. Si è partiti con il domandarci, per esempio, chi fa la musica? Perché la fa? Perché questa armonia e non un'altra? E si è proseguito

cercando di trovare delle corrispondenze tra: da una parte il senso della musica - triste, allegra, mistica, nevrotica - e, dall'altra, la composizione del tessuto sociale da cui essa è scaturita, diciamo antropologicamente.

Seguendo questo filo logico si potrebbe arrivare a concludere che i canti di montagna sono tristi perché la comunità montana, a cui essi appartengono, risente di un ambiente circostante particolarmente ostile. E, caso opposto, si arriverebbe ad affermare che i Beach Boys compongono musica allegra perché sono pienamente integrati nel mite clima balneare di Venice Beach.

Questo, in soldoni, potrebbe essere il punto di vista, di chi vuole osservare questa materia senza particolari dubbi sul concetto stesso di musica. Infatti, da qualunque angolazione si è voluto analizzare l'argomento, sempre di musica si è parlato.

Ma è poi così ovvio parlare di musica? Oppure c'è un altro canale per accedere all'esperienza sonora? Questo è il punto da cui è più opportuno iniziare ad analizzare (paradossalmente magari) il nostro oggetto di studio.

È indubbio che osservare un qualsiasi fatto sociale, vuole dire relazionarci ad esso da un'angolazione particolare, quindi relativa; ci vorrebbe un marziano per poter osservare la nostra realtà con un minimo di obbiettività, ma questo forse non basterebbe... In questa sede si è deciso affrontare il processo musicale da un punto di vista pre-sociale, cioè, dal punto di vista della Vita nuda e cruda. Si è preferito domandarci: cos'è la musica per un feto? o per un neonato? Da qui è risultato lampante che il concetto di musica risultava dubbio, insoddisfacente. Un feto immerso nel proprio liquido amniotico non ascolta la musica e nemmeno i suoni, ma questo non significa che lui sia sordo. Egli, si vedrà in seguito, si nutre di suoni particolari, che associa ad uno stato di tranquillità, e comunque, li sente/vive naturalmente, senza “pensarci su”.

Da questo punto di vista è meglio domandarci cosa sarà la musica per un bambino, piuttosto che, disquisire su cosa sia la musica in astratto. La realtà che circonda il feto è fatta di suoni? Allora la musica può essere considerata una particolare organizzazione del suono riduttiva dell'universo sonoro, che comunque proviene dall'esterno. Perché riduttiva? Perché è un qualcosa che circola al di fuori della Vita che si prepara ad entrare nella precoce psiche del neonato, per mezzo di una rete di relazioni sociali. Perché è un qualcosa che può entrare solamente a patto che per musica si intenda una riduzione di complessità dell'universo sonoro (relazionabile). Perché è un qualcosa che pur essendo una riduzione di un qualcos'altro ha la pretesa di essere migliore del tutto-sonoro esperito nel feto in nome dell'organizzazione sociale. Un “qualcuno” là fuori lo ha stabilito prima che il bambino nascesse e ha la pretesa di avere ragione.

Questo qualcuno sui generis è il sociale.

Di fatti - questo è il punto che qui si sostiene con forza -, prima che il bambino imparasse ad ascoltare la musica egli tranquillamente sentiva, ammirava lo spettacolo dei flussi sonori, delle ritmicità del cuore, dei timbri, e in special modo, le modulazioni del tono della voce della madre. Per un neonato, la musica (il suono organizzato) non vuole dire granché: la sua percezione è globale, e non orientata ad

un singolo canale uditivo, i sensi sono tutti attivi sinergicamente; mentre al di fuori della sua vita emotiva c'è - da sempre - una comunità di orecchi sintonizzati, su frequenze diverse e non propriamente umane (i generi musicali), che tendono ad essere mantenute costanti nel tempo per sangue o per classe o per denaro in nome di un ascolto audio-esclusivo. Il bambino, dal canto suo, tutto ciò non lo riesce a metabolizzare pacificamente, si pensi che, se egli potesse, mescolerebbe suoni, rumori, stili musicali con qualsiasi strumento (giocattolo) gli capitasse sotto tiro e ogni volta che riprovarebbe a suonare ne verrebbe fuori qualcosa di diverso. Ha ragione chi dice che la - nostra - musica bisognerebbe avere il tempo di farla noi. Organizzare noi i suoni in base al nostro ordine. La vita sa come filtrare i suoni a suo unico favore, anche lei fa le sue selezioni e riduzioni a suo unico vantaggio.

Inutile dire che, dal punto di vista delle orecchie “sublimi”, questo discorso non è mai piaciuto granché, piuttosto, la reazione è stata di gran disgusto per questo rumore; insomma, chi ha studiato per dieci o venti anni al conservatorio questo discorso proprio non va giù! L'idea di un bambino considerato compositore “alla pari” sembra proprio un insulto...

Eppure, nel ventesimo secolo, la lacerazione dei tessuti sociali tradizionali ha favorito un modo nuovo di relazionarci al suono che ha pian piano fatto terra bruciata attorno a questi signori ascoltatori. È accaduto che uno sparuto numero di “folli” intellettuali - Webern, Cage, Varese, Stockhausen -, che volevano dare più spazio ad un suono disorganizzato, ripetitivo e “randomizzato” basato su timbri silenzi e serialità per nulla vicini alla Vita, ha finito per scardinare il palinsesto armonico-razionale-tonale, diciamo, “pentagrammabile” della Musica ascoltata, verso suoni ritmico-timbrico-fluttuanti destrutturati. Inintenzionalmente, questa scuola, a cui parte della musica rock si è ispirata, ha prodotto un avvicinamento dei suoni alla Vita.

È un fatto di educazione mancata o, diciamo, di “maleducazione” e questo, sembra, si possa ricollegare al fatto che l'indottrinamento dei nuovi arrivati - i bambini poi adolescenti - riesce sempre meno a sortire risultati positivi per la loro salute bio-psichica.

Chi è il responsabile di questo fattaccio? Per il momento si può anticipare che il processo capitalistico ha avuto, nella società occidentale, l'effetto inintenzionale di fare emergere la Vita, e questa Vita si è dimostrata particolarmente incline al timbro, al ritmo, al flusso sonoro = il Rock?

C'è una dialettica strana, che ha avvolto da sempre la musica prodotta nel XX secolo: da una parte chi, cercando di trovare la propria identità al di fuori del contesto familiare, ha finito per ascoltarla e venirne educato, comprando e vendendo dischi e chiacchierando con gli amici, intellettualizzando il materiale sonoro; dall'altra, chi l'ha vissuta in un contesto audio-visivo globale apprezzandola in movimento senza aver avuto per forza bisogno di metterla in relazione (sociale). Purtroppo però, in entrambi i casi, la musica è durata poco, giusto il tempo di sentirsi giovani, di percepirsi come tali, di drogarsi un po' e agire di conseguenza...

Comunque sia, in tutto questo tempo qualcosa è cambiato, silenziosamente (è proprio il caso di dirlo): nel futuro assisteremo ad una fruizione dei prodotti sonori che si dirigerà sempre più verso l'assorbimento immediato. La mole sconfinata di

prodotti musicali presenti sulla piazza uditiva ha permesso anche a chi ascolta il materiale sonoro registrato per conto suo di entrare in contatto diretto - metabolico - con i suoni, sentirli. Ora, in definitiva, un sentire non socializzato (e più umano) emerge con forza, mentre un ascoltare/per poi chiacchierare risulta sempre più insoddisfacente.

Inoltre, le Vite mal-educate dalla società, che hanno portato a lungo l'espressione musicale come tratto distintivo della loro identità, si sono emancipate dai vincoli sociali delle sottoculture: ora, sembra che, sempre in più, metabolizzano i suoni per conto loro, anche se l'industria discografica e la cultura dei sapienti continua ancora a decidere e a dettar legge su quale sound sia meglio di un altro o su quale armonia è più meritevole di un'altra.

L'effetto che l'industria discografica - il capitalismo - vuole non è di certo la musica sentita, sia chiaro, ma dobbiamo anche aggiungere che la sua è una logica strumentalizzante le emozioni dell'ascoltatore.

Il sentire del bambino non è una categoria intellettuale o un processo mentale, esso coinvolge degli automatismi che trovano la loro sorgente in una base corporea non relazionabile che sta sotto le emozioni; perciò è nella dialettica emozioni/affetti che dobbiamo scavare per cogliere la distinzione tra le dinamiche del corpo e quelle della società moderna.

Capitolo 1 - Il suono e la Vita

1.1 Il sé dell'orecchio

Troppo spesso i giovani, coinvolti nel mondo della musica rock, sottovalutano la straordinaria capacità del nostro orecchio di saper apprezzare la bontà dei prodotti musicali che gli sottoponiamo. Opinione comune è, infatti, che l'apparato uditivo sia un organo asservito alla mera ricezione delle informazioni, un imbuto dove entrano i dati crudi che successivamente la mente elabora

In verità il processo del sentire investe un'attività ben più complessa ed importante per l'uomo. L'orecchio è in grado, non solo di tenerci in equilibrio (vestibolo) e di metterci in contatto col mondo, ma anche di operare delle selezioni all'interno del mondo dei suoni (nervo Cocleare). Queste selezioni sono di natura qualitativa oltretutto quantitativa. In altre parole non si tratta solo di una restrizione di campo ma anche la preferenza per certe modulazioni sonore piuttosto che altre e, cosa fondamentale, questo tipo di selezioni sono operate fin dal principio della Vita. Si pensi che al quinto mese di vita l'organo uditivo è già formato nel feto. La Vita possiede, già prima della nascita, tutto l'occorrente per funzionare correttamente a più livelli. È come se ognuno di noi avesse avuto fretta di mettersi in contatto

qualitativo con il suono, ancor prima di mettere in moto gli altri sensi e, in particolar modo, ancor prima della formazione di un sé psichico auto-coscente.

L'orecchio ha un'ontogenesi significativamente rapida che fa supporre una strategia evolutiva più profonda di quella che lo vede un mezzo biologico per ottenere un fine psichico di elaborazione mentale. Il corpo in sé, o meglio, il sé del corpo, ha una sua intrinseca sapienza in materia di musica e questo risulta ancor più chiaro se consideriamo anche che il nostro organo uditivo è anche il frutto di un millenario percorso evolutivo. Esso ha cioè una sua filogenesi, ovvero, un Sapere che si è progressivamente raffinato e tramandato nel corso di un lungo processo adattivo.

La filogenesi, in sostanza, ha portato la nostra capacità di relazionarci al mondo in un modo sempre più raffinato attraverso conquiste fondamentali ottenute nei secoli. Esse sono principalmente il Vestibolo, presente fin dalla nostro stadio acquatico, e la Coclea.

Il vestibolo labirintico è noto soprattutto per la rilevazione dei movimenti del nostro corpo: è, infatti, attraverso di esso che il nostro equilibrio si è progressivamente integrato predisponendoci alla verticalità, che è il nostro tratto più caratteristico. Ma c'è di più, al labirinto vestibolare compete soprattutto la rilevazione di tutto ciò che si riferisce alla mobilità: dai movimenti, ai ritmi, alle cadenze; in altre parole, la ricezione dei suoni in massa e, in secondo caso, in masse ritmiche. È per procedere all'analisi del contenuto di queste masse, così ricche di informazioni, che gli è stata annessa la coclea (evoluzione filogenetica). La coclea è un raffinato canale elicoidale che rappresenta perciò una straordinaria conquista evolutiva. Essa analizza fin nei più minimi dettagli le vibrazioni che generano i fenomeni sonori; filtra in modo quasi istantaneo i rumori interni provenienti dal nostro stesso corpo (masticazione, digestione, respirazione etc..) ed esterni, provenienti cioè dall'ambiente circostante; ma la sua Sapienza è rappresentata da una selezione particolare, operata in funzione di una relazionalità prenatale particolare. Il feto seleziona vibrazioni esclusive, prodotte dalla corporeità/fisicità della madre: il ritmo cardiaco e la sua voce; il che rileva, dunque, una fondamentale affinità della Vita nei confronti della Vita. La coclea fa parte di una straordinaria strategia: la riduzione in complessità del mondo sonoro in funzione di uno sviluppo bio-psichico sano, basato sulla relazionalità pre-verbale. Il feto è in definitiva incline alla assimilazione di suoni che possiamo definire umani: associa il battito regolare del cuore materno ad uno stato di quiete, mentre trae l'apporto affettivo globale attraverso la sua voce. Analizzeremo questi aspetti nei due paragrafi seguenti.

1.2 La musica per il feto: il ritmo

Prima che l'uomo, attraverso la sua capacità simbolica, riesca a farsi le sue prime idee sulle cose rendendole duttili, mobili, creative - contingenti - vi è di fatto un ritmo essenziale che scandisce la vita: il battito cardiaco. Il feto, dunque, esperisce il ritmo quando la Vita è ancora un tutt'uno con le sue radici contestuali. Quando la vita è distinzione dalla non-vita [\[1\]](#), quando il sé dell'individuo è bios cioè corpo, materia e non sé psichico. Nell'accezione di Giuliano Piazzi:

La vita, , è ogni singolarità vivente intesa nella sua esperienza d'unità materiale che

è biologica. La vita è la materia che si separa dal suo stesso stato di materia chimica, o che non è più materia ordinata secondo pure regole del mondo fisico chimico... ...e così c'è una forma, un nuovo ordine, una condensazione significativa (antientropica) della materia. [2]

Un'espressione di questo nuovo ordine si configura nel feto, che già al quarto mese di vita fa la sua prima esperienza del ritmo. Il battito cardiaco diviene, da questo un certo punto in poi, il primo regolatore dell'esistenza umana; il ritmo si configura quindi come una disposizione della vita stessa. Filosoficamente possiamo anche intenderlo come un toc ed un silenzio, un bisogno ed una frustrazione, una presenza e una assenza. In sostanza, l'ordine della materia che vive si dispone in modo da far ritornare un qualcosa che è temporaneamente scomparso. Il suono del cuore trova la sua norma intrinseca nella ripetizione di un battito che diciamo si auto-evolve da sé, con un suo ordine, diciamo, autoimplicativo.

Diverse evidenze andrebbero qui analizzate per certificare quanto è emerso in proposito del condizionamento sonoro fetale e neonatale, una in particolare è fondamentale in questa sede: la ricerca condotta dallo psichiatra nord-americano L. Salk. Salk aveva notato che in molte opere d'arte raffiguranti un bambino tenuto in braccio da una donna, in quattro casi su cinque il bambino era tenuto sul lato sinistro. D'altra parte egli aveva anche notato che molte madri che portavano i bambini in una clinica specializzata per bambini prematuri mostravano una tendenza contraria. Deciso a vederci chiaro, scelse un gruppo di 115 madri che avevano sperimentato una separazione prolungata dai loro figli dopo la nascita. Per separazione prolungata intese convenzionalmente un periodo di 24 ore. Questo gruppo fu assunto come gruppo sperimentale. Come gruppo di controllo scelse a caso 286 madri fra quelle che si rivolgevano alla clinica pediatrica per normali controlli dei bambini. Il procedimento era il seguente: lo sperimentatore prendeva il bambino e lo presentava direttamente sulla linea mediana del corpo della madre, osservava quindi in quale parte del corpo la madre teneva il bambino. Egli trovò che il 77% delle madri del gruppo di controllo, che non avevano sperimentato un periodo di separazione dopo il parto, tenevano il bambino sul lato sinistro. Al contrario le madri del gruppo sperimentale non mostravano preferenze significative per il lato: il 53 lo teneva sul sinistro, il 47% sul destro. Domande approfondite, fatte ad ogni madre ad ogni esperimento, condussero Salk a concludere che era proprio la separazione dopo il parto e non il parto prematuro che influenzava la risposta della madre; inoltre il periodo critico per l'instaurarsi della preferenza per il lato sinistro era compreso nelle prime 24 ore successive alla nascita del bambino. Ritornando alle vecchie osservazioni sulle opere d'arte, Salk si rese conto che, quando una madre tiene un bambino sul lato sinistro, lo mette vicino cuore. Il battito cardiaco è il primo importante e regolare suono che il bambino sente prima della nascita. Salk arriva alla conclusione che *durante il periodo uterino, il bambino forse associa il battito cardiaco del cuore con lo stato di tranquillità, o forse c'è un imprinting del ritmo del battito cardiaco cosicché più avanti nella vita suoni simili hanno una connessione funzionale con la prima esperienza* [3] .

Approfondendo le ricerche in questo campo, lo psichiatra pubblicò in Canada, nel 1960, anche uno studio sulle influenze del battito cardiaco sullo stato mentale del lattante. Nel 1961, nel corso del terzo congresso mondiale di psichiatria, lo

specialista illustrò le conseguenze negative di ritmi cardiaci turbati dallo stress della vita sociale; misurando la risonanza psicologica che ne risultava, lo specialista mostrò le rischiose conseguenze di tali alterazioni, che modificavano significativamente il ritmo cardiaco tranquillo e normale, al quale ogni feto dovrebbe essere sottoposto [\[4\]](#). Il ritmo cardiaco ha una propria funzione specifica quindi, avvolge il bambino, che è in grado di sentirlo ma non di ascoltarlo, di intenderlo sensorialmente, ma non di comprenderlo coscientemente,

Da qui si evince che questa sonorità, nella propria forma ritmica, approda prima della parola, produce effetti terapeutici nel bambino ancor prima che la società lo educi ad ascoltare e, quindi, ad avere consapevolezza che essa è il battito di un muscolo involontario, di un mero ritmo cardiaco. La cadenza cardiaca ha un senso profondo, proprio perché è vissuta sensorialmente e non razionalmente.

Nel primitivo habitat il bambino vive costantemente immerso, come avvolto da suoni, da ritmi di fondo: il battito cardiaco della madre, i movimenti respiratori con le loro vibrazioni. Queste due sonorità sono state un background costante, come una trama di base, la cui assoluta costanza, ripetitività, ritmicità possono essere considerate un elemento straordinario di benessere, un senso di sicurezza e di contenimento. [\[5\]](#)

Sembra che la Vita, in secoli di evoluzione, abbia trovato un modo di filtrare i suoni, selezionandone alcuni piuttosto che altri ed operando così delle distinzioni qualitative. Il feto intende, dunque, il contrasto tra il ritmo cardiaco e l'interferenza. Stuart Miller, psichiatra, avalla questa ipotesi, è sicuro della sensibilità del neonato a certe stimolazioni sonore esterne al feto, anche se il bambino non sa distinguere ciò che è il proprio sé da quello di sua madre. Egli intende ciò che differisce tra il vibrare “di senso”, che rimbomba nel ventre materno, cioè un suono prodotto dalla Vita per la Vita, da suoni di sottofondo - rumore - che, diciamo, sono altro da sé, elementi di non-vita. Il ritmo ha senso, poiché è, essenzialmente, un ritmo umano, produce effetti terapeutici nella Vita, che ha distinto il suono che le interessava dal rumore bianco proveniente dall'esterno.

Carlo Sini si spinge oltre queste osservazioni affermando che il bambino percepisce già nel ventre materno il battito cardiaco del cuore della madre e ne fa, diciamo, esperienza. Ad un certo punto, sostiene il filosofo, il bambino, prima confuso con la madre, attraverso i tracciati cerebrali mostra di percepire il ritmo del cuore materno, il suo pulsare. Egli sente una differenza, un'alternanza, in una parola un ritmo, e tutto ciò a partire dal “due”. Secondo Sini l'esperienza del ritmo non può avvenire al primo battito, ma solo nel momento del suo riconoscimento, dunque non prima del secondo:

...l'esperienza si può mettere in moto solo con un secondo, non con un primo. È solo nel momento in cui avverto il toc che comincio a esperire che la traccia è tracciata; ma lo avverto, appunto, come il secondo di un altro; lo avverto nel momento in cui dico: eccolo il toc! Senti come batte bene il cuore della mamma [\[6\]](#).

L'esperienza del mondo inizia, quindi, non quando si percepisce una cosa ma piuttosto quando si esperisce la distinzione vita/non-vita. Il tempo stesso che noi scandiamo con l'orologio scaturisce dall'iniziale imprinting del ritmo cardiaco. Il bambino già a partire, per così dire, dal secondo battito sente il battere/levare del

cuore, la presenza/assenza del battito; si prepara a strutturare quell'esperienza percettivo-motoria che lo porterà a relazionarsi con l'ambiente cioè a formare il proprio sé della mente (sé psichico).

A. Tomatis fondatore della audiopsicofonologia, nonché il più esperto conoscitore del rapporto suono-vita, convalida la validità di queste teorie. Attraverso “l'orecchio elettronico”, uno strumento di sua invenzione in grado di riprodurre i suoni così come il feto li percepisce, il ricercatore ha potuto dare luogo alla “reviviscenza”, ovvero, il ritorno alla memoria del vissuto intrauterino tramite l'ascolto del bagno sonoro primordiale.

Ho potuto verificare che facendo passare un soggetto (bambino o adulto) dalle condizioni dell'udito acquatico, che è l'udito del feto immerso nel liquido amniotico, a quelle dell'udito aereo (il nostro ambiente naturale) si realizzava una vera nascita attraverso il suono. Il soggetto poteva rivivere la propria nascita e memorizzare le precedenti tappe del proprio sviluppo. Si registravano reazioni psicologiche profonde. (...)

Anche a una indagine superficiale sulle abitudini comportamentali dell'uomo, ci si sorprende nel constatare quanto le strutture arcaiche, più radicate nel profondo dell'anima, corrispondano ad acquisizioni di questo vissuto nella <<caverna sonora>>. Numerosi simboli che traducono reminiscenze archetipiche hanno origine in questa dimora primordiale, in questo involucro che ha racchiuso ogni uomo [\[7\]](#).

Dunque vi è una memoria del ritmo inscritta nei tracciati psichici della Vita ma questo non è il solo aspetto dell'audizione fetale, fondamentale risulterà, infatti, l'imprinting della voce materna.

1.3 La relazione madre-bambino: la Voce

La percezione della voce materna è forse l'aspetto che più interessa la crescita psicofisica del nascituro. André Thomas ne ha dimostrato l'esistenza nel feto con un test tanto semplice quanto efficace. L'esperimento in questione consisteva nel mettere un neonato su un tavolo entro 10 giorni seguenti il parto [\[8\]](#), mentre tutt'attorno si posizionavano un gruppo di adulti, fra cui i genitori. Uno alla volta gli spettatori dovevano pronunciare il nome del bambino fino al momento in cui era la madre a parlare, a quel punto il corpo del neonato si inclinava per cadere dalla parte dove si trova lei [\[9\]](#).

È altrettanto dimostrato quanto l'esperienza della voce della madre sia indispensabile alla successiva struttura verbale del neonato, dunque, essa è anche la base sulla quale ogni singola individualità potrà essere in grado relazionarsi con gli altri e con se stessa.

Esiste realmente l'effetto di risonanza di un'attitudine innata che vibra al suono della voce materna che parla al feto, in questo particolare periodo vi è indubbiamente una comunione di una tale intensità che supera il semplice contatto pelle a pelle. Se esistesse solo questo contatto il piccolo farebbe presto a separarsi dalla madre avendo con lei unicamente una dipendenza nutrizionale [\[10\]](#).

Negli esseri umani, diversamente dagli animali, dove tutto indica la scissione di questo rapporto a due, vi è una dimensione relazionale profonda. Questa relazionalità, tuttavia, è più difficile da comprendere, in quanto *non può istaurarsi in presenza dell'altro se non man mano che appare l'io sono, l'io diverso da te, espresso in modo così caratteristico dal bambino desideroso di raggiungere la propria autonomia* [\[11\]](#).

All'inizio, sebbene vi sia chiusura verso l'esterno, ovvero, la Vita percepisce soltanto la propria distinzione primaria vita/vita non-vita; tuttavia è già presente, tra la madre e il proprio bambino, una tensione bi-polare. Il che significa che il feto possiede già i mezzi per fare delle esperienze significative per il proprio sviluppo psico-fisico; egli, dunque, è già in grado, a modo suo, di reagire agli stimoli affettivi che gli sopraggiungono. La madre, dal canto suo,

...nutre il feto in ogni maniera possibile. Soprattutto lo nutre di suoni. Si rivela al feto attraverso tutti i rumori organici, viscerali e specialmente la sua voce. Il bambino è immerso in questo ambiente sonoro. Dalla voce materna, in particolare, ricava tutta la sostanza affettiva. È anche in questa maniera che assorbe il supporto della lingua materna.. .. s'instaura la comunicazione audiovocale primordiale. Quando il circuito si stabilisce perfettamente, l'embrione attinge da questo dialogo permanente un senso di sicurezza che gli garantisce crescita armoniosa [\[12\]](#).

La devozione della madre nei confronti del nascituro è quindi fondamentale fin dall'inizio, e questo perché la Vita ha saputo individuare un'affinità nei confronti della Vita, attraverso la metabolizzazione/memorizzazione di una modulazione umana particolare. È intervenuta nel corso dei millenni una strategia evolutiva che ha permesso la trasmissione preferenziale di questa cadenza, anche se questo ha, inevitabilmente lasciato sullo sfondo altri insiemi di suoni. Più in particolare:

...mentre tutti i rumori, che manifestano la vita neurovegetativa della madre si propagano attraverso i tessuti, scontrandosi contro la parete uterina per agire poi attraverso il liquido amniotico; la voce della madre, con tutta probabilità, raggiunge la cavità uterina e l'orecchio del feto attraverso la trasmissione ossea, lungo la sua colonna vertebrale che agisce come filtro... .. il dialogo si instaura sulla curva stessa delle frequenze specifiche della trasmissione ossea... La voce della madre sarà modulata come se, su un continuum di suoni, si sovrapponesse un discontinuo provocato dallo svolgimento sillabico. Anche la catena parlata sarà percepita come l'alfabeto Morse che si stampa su un nastro continuo [\[13\]](#).

Quindi, proprio come il ritmo cardiaco presentava una presenza e una assenza, cioè la distinzione Vita/non-vita, anche la modulazione vocale in questione, si evidenzia tra due polarità, proprio come i trattini del codice Morse su di un foglio bianco. Inoltre, vi è anche un'ulteriore preferenza per i “pacchetti” di suoni esperiti, l'udito fetale è, infatti, orientato verso i suoni acuti e non quelli gravi e, in particolare modo, solo attorno ai 2000 hertz esso comincerebbe a funzionare. Anche questo fa parte di uno opportuno disegno umano. Favorire la percezione dei suoni gravi è, di fatto, funzionale alla distillazione acustica dei borborigmi dell'intestino materno, che sovrasta e circonda l'utero, dei flussi e riflussi respiratori della madre e dei martellamenti incessanti e lancinanti dei suoi battiti cardiaci, nonché degli stessi

rumori provocati dal lattante nel liquido amniotico [14] . Un riprova di quanto qui si afferma è data dai bambini che abbisognano di una riattivazione dell'udito: i suoni gravi facilmente producono sonnolenza se non l'ipnosi, mentre quelli acuti sono di stimolo a un risveglio dell'attenzione. Dunque, le cadenze cardiache, esaminate nel paragrafo precedente, sono, assicura Tomatis, sensazioni sonore immagazzinate e filtrate dal feto e quindi percepite solamente in termini di ritmi [15] grazie al vestibolo. Il feto non sente i suoni come li percepiamo noi; se *l'ambientazione acustica richiama un po' quella della savana africana all'ora del crepuscolo.. e .. i suoni assomigliano a richiami lontani, echi, furtivi fruscii, sciacqui sommessi* [16] , il suo è un sentire è di tipo “acquatico”. Infatti, afferma lo specialista, *in principio, l'orecchio deve poter funzionare in un ambiente liquido. Acusticamente, le parti esterna, media, e interna sono adatte, prima della nascita, a percepire le frequenze trasmesse attraverso l'acqua.. .. dopo la nascita, solo l'orecchio interno rimane invariato. Invece i primi due stadi, l'orecchio esterno e l'orecchio medio, devono adattarsi all'aria circostante.. .. nel corso dei giorni che seguono il parto, il bambino rimane, dal punto di vista dell'esperienza acustica, in uno stato di transizione* [17] .

In questa fase il bambino cercherà di espellere il liquido amniotico dall'orecchio medio e, a causa di questo, perderà la percezione degli acuti, entrando in uno stato di sordità. Il neonato avrà bisogno di trasferire tutta la sua energia sull'aumento del potere di adattamento del suo orecchio. Dopo qualche settimana, se questo apprendistato avrà successo, il neonato potrà sentire di nuovo e, grazie al ritmo e all'inflessione, riuscirà a riconoscere la voce della madre. Ecco quindi spiegato, da un punto di vista ontologico, l'esperimento di André Thomas. In sostanza, non esistono altre situazioni, paragonabili a quella del legame madre-bambino che si attiva attraverso il suono ritmico umano.

1.4 Dal Biologico al Sociale

In ogni passaggio, dall'embrione al feto, dal vestibolo alla coclea, la Vita ha selezionato, in modo sempre più raffinato, un parte di quello che poteva percepire, e, così facendo, ha ridotto la complessità per suo unico vantaggio; dunque, ha stabilito un ordine proprio, dando più importanza qualitativa all'inflessione della voce materna e ai ritmi cardiaci, rispetto ad altri lasciati sullo sfondo (la caverna sonora). Come abbiamo esposto, la Vita impone il proprio ordine sulla non-vita e, per fare questo, strumentalizza il suono ad essa più congeniale in funzione della propria evoluzione. La Vita seleziona, dunque, la propria musica, impone non il proprio gusto, ma il suo naturale sentire verso suoni ritmici ed umani organizzati, appunto, in forma e contenuti di Vita. Per il feto la sinfonia esperita è sentita 24 ore al giorno; in figura risaltano la Voce e il Ritmo, mentre sullo sfondo si distende tutto il resto. La cadenza ritmica, nonché l'inflessione materna, sono gli unici fattori che al feto interessano, tutto ciò che riguarda l'aspetto formale dell'organizzazione sonora lo lasciano indifferente. Non è certo importante il modo con cui la madre comunica qualcosa al neonato ma il come lo fa, con quanta devozione riesce a relazionarsi con lui. I dettagli dell'esecuzione non sono importanti, l'importante è metterci quell'ingrediente affettivo che è fondamentale alla Vita.

Ma allora perché ogni singola individualità presa a sé avrebbe una organizzazione sonora così distinta rispetto a quella che la società propone ai suoi membri? Quel che

risulta lampante nel discorso fin qui svolto è che la musica della Vita e per la Vita, non è affatto quella che la società ha creato per il suo ambiente (noi). Fin ora ci siamo concentrati nell'individuare il Sapere della vita che opera delle selezioni in modo innato, rispetto al proprio universo sonoro circostante, ora dobbiamo necessariamente evidenziare come ogni singola individualità non sia un'isola separata dal suo contesto sociale; l'esigenza della relazione con il mondo è infatti fondamentale per lo sviluppo psicofisico di ognuno di noi. I fatti dimostrano che nel momento in cui il bambino cessa di dipendere biologicamente dalle cure materne cercherà in ogni modo di affermare quell'“io sono”, che non è altro che la sua esigenza di individualità. Ma quell'affermare di esistere è inevitabilmente un “io sono diverso da te”. È proprio questa transizione verso un insieme delle relazioni altre, rispetto a quelle intraprese con la madre con la quale la Vita aveva instaurato un legame unitario e virtuoso nel feto, che è doveroso concentrarci. G. Piazza, sociologo, afferma che il predisporre di questa fase di passaggio si verifica in astratto *quando due individualità biologiche, predisposte in quanto tali a confrontarsi solo con la non-vita, ed a costruirsi come tali in questo confronto, vengono messe a confronto e in relazione fra loro*. Questo passaggio è tutt'altro che lineare e meccanico per la singola individualità.

Questa esperienza rappresenta un evento inedito, del tutto nuovo perché l'individualità biologica deve uscire da se stessa, cioè è costretta a formarsi e svilupparsi non più soltanto e tanto sulla distinzione vita/non-vita, quanto piuttosto sulla distinzione da un'altra individualità, da un'altra vita... ... L'alterità, così, non è più quel fattore (non-vita) che contribuisce a mettere in evidenza una norma (biologica) già presente all'interno dell'individuo, ma è il luogo in cui si affermano le distinzioni nei confronti degli altri [\[18\]](#)

Il sociale rappresenta, dunque, la possibilità di uscire dalla singolarità, dalla sua specificità e unicità, intesa, quest'ultima, come insieme di informazioni genetiche, che così sono e non possono essere altrimenti, che non possono, in nessun modo, essere scambiate con altro. Il sociale, in sostanza, permette il passaggio dalla specificità e unicità della Vita - il suo sentire di “senso” - alla interscambiabilità e generalizzazione della Vita (di gruppo, di famiglia, di classe, di ceto ecc.). Il costo che esso richiede ad ogni bambino è elevato ed il ricavo dipenderà unicamente dal rispetto che il sociale avrà nei suoi confronti.

Il sé (l'individualità) biopsichico - quando viene osservato nella sua dignità originaria e completa, indipendente - non è capace né di confronti né di giudizi di merito. Non conosce le regole che impongono all'essere di essere in più o in meno. Non le sopporta. Ne soffre. Non sono queste le sue regole. Non è questo lo scopo per cui si nasce e per cui ciascuno di noi nasce. Il sé biopsichico nasce e sa come si fa a rendere più sicura la nascita solo perché sa come si fa ad essere distinzione dalla morte e come si può replicare tale distinzione [\[19\]](#)

Il passaggio dal biologico al sociale è un trauma. Il sociale, infatti, è un processo che crea le premesse per cui si rende possibile la scambiabilità e l'interscambiabilità di ciò che di per sé non può essere scambiato (la Vita nella sua specificità di programma genetico). Il sociale è, in definitiva, un'antimateria astratta e fluida che si concretizza nella forma di società.

La società, quindi, è colei che, di volta in volta, ha assoggettato gli individui ai suoi contenuti alle sue regole alle sue modalità. Il sociale è un *fatto emergente*.. che ..*può avere successo evolutivo solo in un caso*. Quando cioè *il bios e la psiche, che sono nel singolo individuo, vengono, di volta in volta, resi contingenti*. Alienati nella loro *presupposta qualità di origine*.

Il sociale è un cimitero di orecchi dunque, aliena il sentire e lo rende contingente, cioè, lo “generalizza” per rendere possibile la relazionalità tra gli individui. Per ottenere questo risultato ha bisogno di svuotare quella qualità d'origine in ognuno di noi (Sapere) per riempirla dei “suoi” significati. Il sociale ha la pretesa di insegnare “lui” alla Vita ciò che è meglio o ciò che è peggio per lei; e la Vita, dal canto suo, è anche disposta a starci purché l'ambiente sociale materno le si relazioni in modo devoto, altrimenti avremo quegli effetti alienanti che successivamente analizzeremo.

La società non è malvagia, non vi è stata nessuna macchinazione contro l'uomo da parte di forze ultraterrene, piuttosto, le strutture sociali operano le loro selezioni e i loro adattamenti rispetto al loro ambiente (noi), proprio come la Vita, in un primo momento, aveva stabilito un ordine proprio nei confronti della non-vita, distinguendosi anche in modo netto da essa.

Dalla chimica alla vita e dalla vita alle unioni monetarie complesse l'evoluzione ci guadagna, Ma poi, c'è sempre qualche contenuto nei valori dell'ambiente che ci rimette. O qualche opportunità - anch'essa evolutiva - che va perduta. Il bios emerge e mantiene il proprio ordine. Per fare questo, però il bios deve imporre agli elementi da cui proviene le forme che lui vuole. Perciò li sfrutta. Li toglie da sé. Li banalizza li semplifica. La stessa procedura succede a causa dei sistemi che si dice siano più evoluti. Succede nei confronti della vita stessa e dei singoli individui [\[20\]](#) .

La condizione evolutiva significa che al sociale (la società ad un tempo x e in uno spazio y) è necessario bonificare (con successo) il proprio ambiente e questo significa educarci ai suoi codici normativi. È inevitabile che questo passaggio aliena la Vita dal bios a favore del logos e parte della qualità del sentire (o tutta) si perda “dentro” per far acquistare al “fuori”. Per relazionare le persone, il sociale deve organizzare, sintetizzare, non potrebbe mantenere tutta la complessità (che c'è in ognuno di noi come sé bios) senza perderci lui in successo evolutivo!

La madre in questo cammino gioca un ruolo cruciale: è lei che in primo luogo cresce il bambino soddisfacendo prima solo i suoi bisogni biologici e poi anche quelli relazionali. La commistione nella forma di una continuità tra questi due canali è fondamentale per una crescita bio-psichica sana in ognuno di noi, certo che quando la relazionalità non sarà più a due ma a molti tante cose potranno ancora cambiare. Per disconnettere parti di sentire qualitativo c'è sempre tempo... anche perché pian piano, nell'evoluzione della singola individualità, attraverso il sociale s'impara ad ascoltare. Si automatizza cioè un processo “altro” al bios che andrà a sovrapporsi ad esso o nel miglior dei casi a sinergizzarsi con esso.

L'ascoltare musica ci rende in grado di fare distinzioni tra assonanze e dissonanze rispetto ad una scala di note prestabilite, di avere un senso dell'armonia distinguendola dalla disarmonia, di contare il tempo in quarti, la nostra società ha coltivato molto bene ciò che è sublime da ciò che è volgare. Questo significa che per

noi occidentali c'è stata una razionalizzazione anche del discorso musicale oltre che quello socio-organizzativo tout court. Nella nostra analisi, è evidente che questo processo non può non togliere quella qualità originaria di sentire alla Vita: il bambino come vedremo non riesce a distinguere due note vicine l'una all'altra ma molti di noi ancora battono il tempo con il piede.

1.5 La Sinestesia

A questo punto bisogna aggiungere un altro tassello alle nostre considerazioni sull'esperienza sonora del bambino: è importante rispondere, in questa sede, sulla ragione per la quale il suono organizzato dal sociale ricopra oggi un ruolo così preminente nelle arti. Si potrebbe già affermare che l'esperienza sonora fetale è già una delle spiegazioni, tuttavia ci potrebbe essere anche una correlazione che mette in gioco l'esperienza sinestesica del bambino, ovvero la sua percezione simultanea di più caratteristiche ambientali: sonore, visive, tattili e olfattive.

Come riportato da Stern, verso la fine degli anni settanta molti esperimenti portarono alla luce profondi dubbi circa il modo in cui i bambini imparano, cioè collegano le esperienze. In sostanza il problema cruciale riguardava l'unità della percezione: *come facciamo a sapere che una data cosa che vediamo, udiamo e tocchiamo è fatto della stessa cosa? In che modo coordiniamo l'informazione che ci proviene da diverse modalità percettive ma che scaturisce da una singola fonte esterna?*

Da numerosi esperimenti risultava che i bambini possedevano delle capacità innate di trasferimento delle informazioni da un canale all'altro, ovvero, queste capacità dette transmodali, erano intrinseche alla struttura del sistema percettivo e non apprese tramite il ripetersi dell'esperienza.

Uno studio, in particolare, è interessante in questa sede. Lewkowicz e Turkewicz (1980), servendosi della frequenza cardiaca come misura di reazione in un paradigma di abituação, hanno 'chiesto' a dei bambini di tre settimane quali livelli di intensità della luce (luminescenza della luce bianca) corrispondessero meglio a certi livelli di intensità del suono (decibel di rumore bianco). Il bambino veniva prima abituato a un livello del suono e, successivamente, venivano compiuti ripetuti tentativi di disabituação con vari livelli d'intensità della luce. In sintesi, commenta Stern, è risultato che i bambini scoprivano che certi livelli assoluti d'intensità del suono corrispondevano a specifici livelli assoluti d'intensità della luce. Inoltre, gli accoppiamenti dei livelli di intensità fra una modalità e l'altra effettuati dai bambini di tre settimane coincidevano con quelli dei soggetti adulti. Proprio come nell'esperimento trattato nel primo paragrafo dove si è dimostrato che, attraverso i tracciati cerebrali, il feto esperiva il battito cardiaco, a tre settimane di vita ogni bambino è in grado di effettuare un *accoppiamento transmodale* audio-visivo, ed inoltre, come risulta da uno studio citato da Stern sulla traduzione dell'informazione temporale da una modalità percettiva all'altra, possiamo confermare anche quanto ha sostenuto Carlo Sini, cioè che il bambino è in grado di percepire le caratteristiche temporali dell'ambiente, in altre parole, il ritmo. È sempre più chiaro che, sin dalle fasi più precoci, la vita è estremamente ricettiva e sensibile alle caratteristiche dell'ambiente. D. Stern ribadisce:

Sembra dunque che i bambini possiedano una capacità generale innata, che possiamo chiamare percezione amodale, di ricevere l'informazione in una modalità sensoriale e tradurla in qualche modo in un'altra modalità sensoriale. Come lo facciano, non sappiamo. Probabilmente l'informazione non viene recepita in una particolare modalità sensoriale, ma trascende la modalità o il canale e si presenta in qualche sconosciuta forma sopramodale. Non si tratta dunque di un semplice problema di traduzione da una modalità all'altra. È più probabile che si tratti di una codificazione in una rappresentazione amodale tuttora misteriosa, che può essere poi riconosciuta in ciascuna modalità sensoriale. I bambini sembrano sperimentare il mondo come un'unità percettuale, in cui sono in grado di percepire in ogni modalità sensoriale le qualità amodali di ogni forma di comportamento umano espressivo; sono capaci di rappresentare astrattamente queste qualità e poi di trasferirle in altre modalità [\[21\]](#).

Il neonato, in buona sostanza, è dotato di capacità largamente innate. Esiste, in altre parole, all'interno del suo Essere un Sapere capace di guidare l'interazione con l'ambiente esterno che interviene sin dalle primissime fasi dopo la nascita. Questo Sapere che è di tipo relazionale significa che c'è innata nel neonato una sensibilità della Vita nei confronti della Vita. L'origine di questo Sapere, secondo J. K. Stettbacher, è una *memoria costituita dalle esperienze accumulate nell'organismo da numerosi sistemi biologici (anche preumani)* [\[22\]](#).

È un Sapere di tipo ontogenetico, frutto della memoria del singolo essere umano, ma non solo di esso, secondo il Nostro, è anche di tipo filogenetico cioè il frutto della *somma delle esperienze accumulate nell'arco della storia della nostra specie*. Il neonato fin dalle primissime fasi della sua vita possiede delle capacità innate - un sé bios per dirla con G. Piazzì - ovvero un Sapere che gli permette di operare un trasferimento transmodale, ossia di riconoscere una corrispondenza, per esempio, tra il tatto e la vista, e successivamente un collegamento audio-visivo ovvero tra un suono e la persona/strumento che lo ha emesso. E tutto ciò sembra potersi ricondurre ad un Sapere (memoria) ancestrale derivante dalla storia della nostra specie.

Gli esperimenti analizzati da Stern, nel suo libro, dunque, hanno portato all'evidenza che *alcune proprietà delle persone e delle cose, quali la forma, il livello di intensità, il movimento, il numero e il ritmo, vengano sperimentate direttamente come qualità percettive amodali globali* [\[23\]](#). Tuttavia, lo psichiatra si spinge oltre e, citando Heinz Werner, che ritiene che le qualità amodali siano esperite direttamente dal bambino, afferma che queste qualità riguardino, più che la percezione, gli affetti. Stern a questo punto parla di *affetti vitali*, cioè, concentra la sua analisi sul sentire emozionale del bambino.

La danza e la musica sono esempi per eccellenza dell'espressività degli affetti vitali. La danza rivela a chi ascolta e guarda una molteplicità di affetti vitali con variazioni, senza far ricorso ad alcuna trama né a segnali affettivi delle categorie tradizionali. Il coreografo molto spesso cerca di esprimere un modo di provare sentimenti, non un particolare contenuto [\[24\]](#).

Il neonato, secondo Stern, può trovarsi nella situazione di uno spettatore che assiste a un balletto o ad un concerto di musica: è probabile che egli percepisca

direttamente gli atti (come un adulto) e cominci a raggrupparli per categorie a seconda degli affetti vitali che essi esprimono. Il modo in cui il genitore agisce esprime un affetto vitale, indipendentemente dal fatto che l'atto stesso sia dettato (o parzialmente ispirato) da un affetto tradizionale. In altre parole, non è importante che cosa viene detto al neonato, ma il tono con cui viene detto, non è essenziale il cullare il bambino ma il modo in cui lo si fa.

Come la danza per l'adulto, il mondo sociale esperito dal bambino, prima di essere un mondo di atti formali, è soprattutto un mondo di affetti vitali. Lo stesso accade per il mondo fisico della percezione amodale, che non è un mondo di cose viste, ascoltate o toccate, ma è soprattutto un mondo di qualità che si possono astrarre, quali la forma, il numero, il livello di intensità e così via [\[25\]](#).

M. Merleau Ponty, appartenente alla scuola fenomenologica, parla di una esperienza sensoriale del bambino, che precede ogni categorizzazione operata successivamente dal Sé psichico. Siamo anche qui sulla stessa frequenza di D. Stern, ovvero, prima che il bambino impari a farsi delle idee sulle cose - la capacità simbolica - egli le sente.

È il corpo a dare un senso non solo all'oggetto naturale, ma anche a oggetti culturali come le parole. Se a un soggetto si presenta una parola in uno spazio di tempo troppo breve perché egli possa decifrarla, la parola caldo, per esempio, induce una specie d'esperienza del calore che circonda la parola stessa, come di un alone significativo. La parola duro suscita una specie di rigidità della schiena e del collo, e solo secondariamente si proietta nel campo visivo e assume una figura di segno o vocabolo [\[26\]](#).

Il ragionamento di Ponty è significativo. Il bambino riesce, tramite una percezione transmodale, a tradurre il suono di una parola in uno stato d'animo preciso, sentendo o sperando affetti vitali, egli non ne capisce il significato, ma il timbro [\[27\]](#), e la sua memoria filogenetica gli permetterà anche di essere maggiormente sensibile a quello che più lo convince. Inoltre, sostiene il fenomenologo [\[28\]](#), ogni esperienza sensoriale non può che essere spaziale, è per se stessa costitutiva di uno spazio. L'esperienza dei ciechi dalla nascita, in possesso di forme di spazialità non visiva, è un esempio evidente. Il tatto non è spaziale nello stesso modo del vedere, ma ha una sua spazialità, tant'è vero che *il cieco operato trova il mondo diverso da quanto s'aspettava, così come noi, quando conosciamo un uomo, lo troviamo sempre diverso da ciò che sapevamo di lui [\[29\]](#)*. Il cieco non conosce nuovi dettagli, ma conosce il mondo in modo diverso, perché *toccare non è vedere*. Nonostante ciò, anche prima egli aveva conosciuto qualcosa, una qualche forma di spazialità. Così è anche per il canale uditivo.

La musica non è nello spazio visivo, ma la corrode, lo investe, lo sposta, e quegli ascoltatori troppo composti, che assumono l'aria di giudici e scambiano parole e sorrisi, senza accorgersi che sotto loro il terreno si scuote, sono, poco dopo, come un equipaggio sballottato dalla tempesta [\[30\]](#).

Il suono possiede una sua spazialità differente da quella visiva e tattile, come dimostra molta musica sia contemporanea che tradizionale. Possiamo evitare di

guardare un'immagine, toccare un oggetto, ma è difficile, essendo udenti, non ascoltare un suono, rifuggirlo, se non allontanandosene o privandoci dell'udito. Il suono fa vibrare l'aria circostante.

Ponty tiene a precisare che se l'esperienza sensoriale è in relazione ad un singolo canale, la percezione naturale, che egli chiama sinestesica, *si effettua con il nostro corpo tutto insieme e sbocca in un mondo intersensoriale* [31]. Secondo il Nostro, nella percezione naturale non è possibile limitare l'esperienza ad un solo registro sensoriale, perché essa si riversa spontaneamente verso tutti gli altri. Nelle sue stesse parole: *la percezione sinestesica è la regola e, se non ce ne accorgiamo, è perché il sapere scientifico rimuove l'esperienza, perché abbiamo disimparato a vedere, udire, e in generale, a sentire, per dedurre dalla nostra organizzazione corporea e dal mondo quale la concepisce il fisico ciò che dobbiamo vedere, udire, sentire* [32]. Maurizio Spaccazocchi aggiunge che: *per la Vita, la musica non esiste come entità propria e autonoma ma come vita sonora integrata e inscindibile dall'umano vivere*. In certe culture primitive non esiste la parola o un termine corrispondente a quello che noi, come espressione di una cultura “evoluta”, indichiamo con musica [33].

Dunque, il bambino, nella sua posizione sinestesica, non ascolta suoni astratti: li vive/sente in un tutto che è il suo mondo! Ricorda, ad esempio, da quale strumento ha sentito un particolare timbro, sa che quella voce specifica appartiene a sua madre. Egli, in definitiva, possiede questa conoscenza perché ha registrato affettivamente tutto ciò, naturalmente.

1.6 L'educazione familiare

A questo punto l'analisi si sposta necessariamente sulla famiglia. È in questo luogo relazionale che noi tutti impariamo ad ascoltare, sin da bambini l'universo musicale, distinguendolo dal rumore.

L'interazione fra il sottosistema sociale della famiglia e il nascente sistema psichico del bambino, rappresenta il luogo sociologico in cui per la prima volta si concretizza l'accoppiamento strutturale fra sistemi sociali e sistemi di coscienza [34], dunque il luogo in cui per la prima volta c'è il tentativo del sistema sociale di “bonificare” il suo ambiente umano: in questo caso, la famiglia (madre) inizia gradualmente ad accoppiarsi strutturalmente con l'ambiente, rappresentato dal bambino e dai suoi bisogni specifici. È significativo il fatto che, fino a quando questi bisogni sono legati alla distinzione vita/non vita (organici) l'accoppiamento strutturale non può sortire alcun effetto di bonifica, ma nel momento in cui i bisogni del bambino non riguardano più semplicemente il corpo, e quindi la vita, bensì il sistema psichico, l'accoppiamento col sociale che detiene il potere può dar luogo all'opera di bonifica e di trasformazione dei bisogni specifici in bisogni socialmente congrui. Laddove questo significa bisogni adatti alla riproduzione dell'autopoiesi del sociale (famiglia-società) [35].

Non appena la relazione sociale madre-bambino raggiunge un grado di sviluppo sufficiente rispetto ai vincoli strettamente organici, non appena si allenta la necessità intrinseca della distinzione vita/non vita, è allora che il sociale può cominciare a dispiegare la propria logica di autoproduzione. Sono le varie culture che

decidono cosa è bene e cosa è male, da ora in poi, nell'allevamento dei bambini. Anche Erickson dà risalto a questo aspetto. Il processo sociale di fatto *taglia* le radici naturali a cui il bambino è legato, *allontanandolo da esse in direzione di una loro sostituzione con ciò che meglio si adatta* alle esigenze della società. Tuttavia, questo “taglio”, per quanto arbitrario possa apparire, è stato per molto tempo il frutto di un'intrinseca “sapienza” o di una programmazione inconsapevole, sulla base della quale le culture hanno portato a buon fine i loro compiti educativi [\[36\]](#) .

La famiglia, come sistema microsociale preposto dalla società all'educazione dei “nuovi arrivati”, segue le logiche di confronto variazione e selezione della società stessa, si auto-evolve in base a proprie regole autoimplicative. Quello che comunemente identifichiamo come musica in contrapposizione al rumore è un costrutto storicamente determinato proprio per questo, ciò che magari è musicalità per il bambino (ad esempio la voce stridula della madre, il battere ripetutamente un giocattolo sul pavimento) non necessariamente lo è per i genitori. Il bambino, che possiede un suo Sentire musicale, può trovarsi defraudato da un sistema sociale che ha la necessità di bonificarlo in quanto ambiente, e che quindi gli impedirà di mettersi in continuità con il suo approccio naturale al mondo dei suoni. È per mezzo un processo sociale, che ci ha educati a organizzare i suoni chiamandoli musica, contrapponendoli/distinguendoli da tutto ciò che musica non è (il rumore, il caos) che noi, oggi, ascoltiamo; non bisogna dimenticare però che, per ogni bambino, venire educato ad una grammatica musicale è un sopruso, un trauma.

Un antropologo che fece ascoltare al gruppo primitivo da lui studiato un brano di Beethoven; quei poveri diavoli, dopo un attimo di silenzio attonito, fuggirono tutti nella foresta [\[37\]](#) .

Il punto è: non esiste né una musica universale, che contiene dentro di sé significati condivisibili a tutti, né una musica che è meglio di un'altra o una musica che dura in eterno. È esistita, certo, una “caverna sonora” universale dominata di suoni, ed è esistita assieme ad una voce nutriente, ma questa esperienza veramente condivisibile all'intero genere umano non è la musica come la ha concepita - da sempre - la società. Recita Paul in un libro di Kundera:

“Non nego alle sinfonie la loro perfezione. Nego soltanto l'importanza di quella perfezione. Queste arcisublimi sinfonie non sono che le cattedrali dell'inutile. Sono inaccessibili all'uomo. Sono inumane. Abbiamo ingigantito il loro significato. Ci hanno fatto sentire inferiori di fronte ad esse. L'Europa ha ridotto l'Europa a cinquanta opere geniali che non ha mai capito: milioni di europei che non significano nulla, contro cinquanta nomi che rappresentano tutto! La diseguaglianza di classe è il male minore, rispetto a questa ingiuriosa diseguaglianza metafisica, che trasforma gli uni in granelli di sabbia e proietta sugli altri il senso dell'essere!” [\[38\]](#)

Dunque, la musica è l'organizzazione del suono - in forma e contenuti - secondo determinate norme sociali storicamente determinate; non è l'organizzazione del suono migliore, ma una fra le tante possibili e, a Noi, interessa che questo suono sia accessibile alla Vita, non soltanto un piacere di differenziazione della mente nei confronti di altre menti!

Il processo sociale dell'ascoltare non è assoluto. L'uomo impara ad ascoltare la

musica per mezzo di un orecchio culturale, e grazie a questo, è in grado di “toglierla dall'astratto” estrapolarla dalla contingenza e quindi darle un senso relazionale o dialettico. Il sentire musicale non è spiegabile a parole, è totalmente incompatibile con le regole di riproduzione della società, il che vuole anche dire che esso non alimenterà mai la cultura né il plusvalore. Spetta alla famiglia, dunque, educare il bambino in modo tale da metterlo in continuità con il suo Sentire musicale. L'esperienza di separazione dalla madre a partire dalla nascita sarà tanto più visibile, e quindi dolorosa e traumatica, quanto meno l'ambiente è capace di porsi in continuità con i suoi bisogni.

Winnicott sottolinea come un rapporto madre-bambino 'devoto', rispettoso del bambino e della sua specificità, non riguardi tanto i contenuti della comunicazione, non dipenda dalle parole (linguaggio) che la madre dice al bambino, ma da come lei glielo dice, dal tono dolce e rassicurante che usa, dal rinforzo di ciò attraverso altre modalità di contatto, come quelle tattili dell'accarezzare, cullare, ecc.. [\[39\]](#)

Perciò, solo se l'ambiente sociale, di cui la madre fa necessariamente parte, riesce a tenere conto di questi fattori qualitativamente umani, il sé psichico del bambino si potrà formare progressivamente a partire da una radice di continuità con il corpo. In caso contrario, avremo *alienazione* fin dall'inizio, in quanto, il sé psichico del neonato sarà costretto ad uscire dal bios in modo traumatico, valere a dire, sarà costretto a cercare altrove la Sapienza che lo legava al corpo e necessariamente verrà presto educato ad ascoltare i suoni piuttosto che farli vibrare dentro di sé. Di fatti, l'importanza - la qualità - del suono della parola, del timbro della voce della madre è, assieme ai gesti che l'accompagnano, il mezzo principale per evitare tutto ciò, permettendo, nello stesso tempo, al sentire di diventare la base ideativa per l'ascoltare. Perciò, possiamo anche affermare che il paesaggio sonoro e musicale del bambino assumerà significati diversi a seconda della sensibilità della madre. La mancata sensibilità da parte di quest'ultima farà vivere al neonato tutta la traumaticità di suoni ambientali, che non hanno, di per sé, nessun carattere ritmico [\[40\]](#) e, tutto ciò, aggravato da una società sempre più rumorosamente caotica. Contrariamente, se la madre è, come direbbe Winnicott, devota, cioè si è posta da subito in continuità con il proprio figlio, allora avremo, diciamo, una membrana filtro fra il neonato e il suono disorganico ambientale e, in più, un primo e probabile “senso nella melodia” da parte di quest'ultimo.

Il concetto di melodia è lungi dall'essere espresso senza ambiguità; si potrebbe definire la melodia come l'andamento percepibile di una voce (o, più tardi, di uno strumento) dall'inizio di un brano alla fine, compresi i passaggi intermedi. Ma al di là della sommatoria, vuota, o priva di vita, di tutti gli intervalli, è evidente che tale movimento è un'insieme organico e vivo, dotato di un afflato e di scorrevolezza, di tensione e di abbandono. Non deve essere necessariamente melodioso o soave, come richiedono i fanatici dell'opera.

Sachs parla della musica primitiva e non di ninnananne comunque il significato è lo stesso *una melodia non è mai qualcosa di anarchico e arbitrario, ma segue sempre regole precise e quasi inderogabili*. Nel nostro caso la regola è la naturalezza e la sensibilità della madre espressa in una melodia giocata su toni di voce dolci e rassicuranti.

1.7. La musica sentita e la musica ascoltata

Di solito, noi pensiamo all'uomo non tanto come ad un essere vivente, anche lui sottoposto alle leggi della realtà biologica, quanto soprattutto come ad un essere sociale, particolarmente sociale. Si dice anche: ogni singolo uomo è un sistema che è contemporaneamente sistema organico e sistema psichico. Ma poi si aggiunge che l'essere organico e l'essere psichico dell'uomo sono veri solo se, in concreto, esistono entrambi nel sistema del sociale. L'uomo è un corpo (un organismo vivente) ed un'anima concreti solo se corpo e anima sono il risultato di una storia, ossia di una socializzazione [\[41\]](#)

Nel paragrafo precedente, abbiamo evidenziato come ogni bambino smentisce puntualmente questo punto di vista, di luogo comune, ben sintetizzato da G. Piazzzi. Egli esperisce: sia il ritmo cardiaco, che associa ad uno stato di tranquillità, sia il tono vocale della madre che lo alimenta relazionalmente. Il bambino, cioè, non ancora socializzato e senza una storia appresa dall'altro da sé, dimostra di sapere, ovvero, di avere un ordine di conoscenze che fino, a poco tempo fa, pochi pensavano potesse avere. Il bambino, in poche parole, è, per dirla con Piazzzi, un sistema biopsichico che possiede intrinsecamente una conoscenza qualitativa straordinaria, e questa qualità non è appresa dall'esterno - dalla società, dalla madre o dal gruppo - in quanto è nel patrimonio cromosomico della singola individualità.

Dunque ogni individualità vivente, nella sua natura biologica, sa già “trattare” il suono, o meglio, per ogni Vita il suono è un mondo straordinariamente ricco di significati, mentre la sua varietà e qualità sono vissuti come uno straordinario concerto. Non c'è minimamente bisogno di ascoltare la musica, cioè, di un suono che abbia dietro di sé una storia, in quanto i suoni si sentono e non occorre educazione in tale direzione.

Ascoltare, quindi, vuole dire quasi sempre semplificare il sentire, ridurlo a quello che noi chiamiamo musica, o meglio, a quello che il sociale definisce come tale. Purtroppo, è proprio quest'ultimo che ha “il coltello dalla parte del manico”, e che si prepara ad entrare nella mente di ogni neonato, il suono è, e sarà: o musica o al massimo mero rumore. Per la società è solo una questione di imparare ad ascoltare, creare una asimmetria tra ciò che è meritevole di ascolto da ciò che non lo è.

In particolar modo, sottolinea Manattini, per quel che riguarda il presente,

*la nostra società valorizza, perché ne ha bisogno, la precoce autonomizzazione dell'individuo come autonomizzazione dalle proprie radici naturali di specificità..
..l'autonomizzazione dalla propria specificità biologica viene richiesta in nome della svalorizzazione della dipendenza fisica: il bambino, si dice, deve tagliare in fretta il legame con le proprie radici naturali, perché solo così potrà acquisire una forma umana autonoma (personalità); in realtà, in questo modo, il bambino è messo nelle condizioni di dover poi dipendere continuamente dall'esterno.*

Tagliare le radici naturali vuole dire, nel nostro caso, detronizzare il sentire in nome dell'ascoltare, alienare la vita dal senso profondo, che essa trovava dentro di sé, al fine di farla entrare nei processi socio-culturali. Oggi vuole dire: acquistare, per poter

ascoltare, prodotti o servizi (i concerti) musicali in base ad una educazione musicale, culturale o sottoculturale, trovare il senso della musica in base alle definizioni che “qualcun altro” le ha dato, e quando questo qualcuno non ha neanche più la consistenza di un passato oramai lontano. Continuando con Manattini possiamo aggiungere che

...la dipendenza fisica, se correttamente utilizzata dall'ambiente sociale, è funzionale al consolidamento dell'autonomia del Sé e poi svanisce con lo sviluppo del bambino, la dipendenza dal sociale avrà continuamente bisogno di essere alimentata (dalla comunicazione, dal senso), cioè instaurerà quella che potremmo definire un'autonomia a patto che: il bambino la riempra continuamente di contenuti sociali, ignorando il suo Sé profondo. In tal modo, l'autonomia del bambino non sarà un'autonomia effettiva, non riguarderà quindi l'autopoiesi del Sé biopsichico ma, al contrario, servirà a rafforzare l'autonomia del sociale, la sua autopoiesi [\[42\]](#).

Oggi, (pensare di) essere liberi - autonomi - di poter ascoltare mille generi diversi, è legato al bisogno costante di ottenere continue conferme della loro validità, oppure di conoscerne sempre di nuovi, purché pubblicizzati su un giornale o alla radio o dal gruppo di amici, ecc.. - non riuscendo mai a coglierne il senso più congeniale al nostro sentire. In chi c'è stata una autonomizzazione in senso congeniale al sociale, il sentire è stato “inevitabilmente scollegato”. In chi è parte del processo di autopoiesi del sociale, canzoni una volta imprescindibilmente belle, sembrano dopo pochi mesi vecchie, inutili, robaccia, oppure, interi generi, prima incontestabili - e dove magari si è speso parecchi risparmi -, sembrano, ora, che non vanno più di moda, sbagli incredibili. Vengono spontanee domande tipo: come facevo ad ascoltare questo? Anche chi si fregia di non essere inserito nelle logiche sociali ha, di fatto, assorbito l'imprinting armonico occidentale, con i propri arrangiamenti “in maggiore”.

Attivare l'autopoiesi del Sé biopsichico vuole dire “connettere” il Sentire, il Sapere del Corpo, del Sé profondo, e per fare questo occorre imprescindibilmente togliersi dalle pastoie del sociale che, dal canto suo, socializza secondo logiche trascendenti. Connettere il Sentire significa relativizzare l'implicito assunto secondo il quale la tonalità normale è uguale a quella occidentale. Il Sentire non è la progressione delle sette note insegnateci dai “nostri” luminari di musica nel medioevo, il sentire non conosce il pentagramma.

Il processo culturale vuole che la musica sia asservita alla relazionalità sociale, quello capitalistico vuole che essa sia vendibile, entrambi sono processi esterni alla Vita. Più in generale il sociale fa circolare sintesi coerenti di suoni riducendo la complessità del mondo sonoro ai propri fini che sono, ad esempio l'unità di gruppo e il profitto. Il distillato di queste dinamiche storico-economico-culturali ha portato alla forma di organizzazione del suono a noi più congeniale: la canzone.

Ciò che non deve mai essere relativo è unicamente il processo in presa diretta che lega la Vita di ognuno di noi al suono, nonché le emozioni che da ciò scaturiscono.

1.3.2 La persona tra l'ascoltare e il sentire

A questo punto è necessario analizzare meglio il soggetto che emerge dal contatto

(traumatico) tra la vita e il sistema sociale moderno. Si è detto che il processo di socializzazione crea le premesse per l'ascolto, crea cioè una mappatura neurale tale da permettere l'organizzazione, nella nostra mente, di un senso condivisibile dell'esperienza sonora organizzata, ovvero, la musica. Possiamo anche aggiungere che, a differenza delle civiltà del passato, il nostro soggetto ascoltante è caratterizzato dalla dipendenza costante dal sociale e che questa dipendenza è in funzione del Capitale - le industrie discografiche dello spettacolo e anche della cultura! - che così si autosostiene (surplus). P. Stauder chiama persona questo particolare "prodotto" della storia.

La persona nasce dall'incontro dell'individuo con la società e rappresenta il prolungamento del sociale all'interno della realtà biologica dell'uomo. Essa diventa così un'appendice del tutto estranea alla natura dell'essere vivente; una sorta di un 'non sé' che impone la sua logica normativa e determina modi di comportamento adeguati a tale logica [\[43\]](#).

La persona corrisponde, nelle società occidentali odierne, a quella parte dell'essere umano frutto dell'acquisizione di contenuti esterni che tendono a sovrapporsi al sé originario autovalorizzandosi. Come osserva Stauder, *essa ha, rispetto alla vita, le caratteristiche dell'alterità*. Essere persone significa avere una consapevolezza, non formata sulla base di una condizione imprescindibile di essere biologico, sulla certezza di essere vita in contrapposizione alla non-vita, ma sulla appartenenza ad un ambito esterno ad essa. *La persona è il prodotto di una coscienza che si forma al di fuori dei confini biologici*, quindi la persona - che sta nella mente - è altrove rispetto al bios che è il corpo, cioè, alla materia che vive. Nel nostro caso la persona ascolta la musica e per fare questo è stata educata a disconnettere il sentire sistematicamente, ovvero, ad apprendere tutto ciò che è meritevole di attenzione, in senso acustico, dall'esterno. La persona ripone la propria fiducia nel sociale: la fontana di Duchamp è arte! Crediamo a tutto... Possiamo osservare questo concetto - con Stauder - in termini più generali.

L'emergere della società moderna pone la questione dell'identità umana in base a questo duplice significato di individualità, cioè in base ad una riflessione su due modalità diverse di intendere l'esistenza dell'uomo: una, diretta ad una forma non relazionale e, quindi, non costruita sul confronto; l'altra, diretta a incoraggiare comportamenti che si adattano a logiche esterne. Predominerà quest'ultima, perché questa forma di individuazione, come impulso a separarsi e a distinguersi, è congeniale all'affermarsi stesso di una economia monetaria [\[44\]](#).

La società moderna rende autonome le persone precocemente per poterle poi vedere duttili, abili, creative, contingenti, ed in cambio promette libertà, cioè, promette l'autodeterminazione dell'individuo in ogni campo. Questa libertà se poi la inseriamo nelle logiche capitalistiche che dominano il nostro sistema sociale (la A di Luhmann) aggiungeranno alla persona anche quel carattere di accumulazione e quantitativizzazione delle sue esperienze in senso globale. Essere persone, quindi, diventa distinzione dagli altri, in più o in meno come direbbe G. Piazzzi, in base al surplus di conoscenze, esperienze, know-how, che vanno dal lavoro al tempo libero, ovvero, tutto il tempo che la persona trascorre da sveglia. Tradotto nella nostra analisi, questo, vuole dire che l'ascolto della persona è, in primis, la distinzione tra la musica e il mero rumore (prima distinzione semplificatrice) e in seguito

l'apprendimento di una grammatica musicale ufficiale o sottoculturale (magari avanguardistica) che basa la sua sapienza sull'accumulo di conoscenze ad essa apportate (distinzioni secondarie di semplificazione).

Su quest'ultimo punto ribadisco che: mentre il sentire musicale della vita non ne vuole sapere delle etichette - musica classica, pop, rock, post-rock, jazz, jungle, house, techno, ska, reggae, gabber, samba ecc... -, nonché, delle loro distinzioni interne - classica versus rock, rock versus pop, avanguardia versus jazz e così via -, la persona basa la sua attenzione quasi esclusivamente su quest'ultime per valutare un fatto sonoro distinguendo anche tra le forme quali la canzone, la sonata, la traccia o la suite ecc...

Ma a questo punto è lecito domandarsi sul perché di questa “ingiustizia” perpetuata ai danni della Vita. Potremmo ricondurre le condizioni, in base alle quali, si è potuto verificare questo dislivello - tra sentire ed ascoltare - proprio alla discontinuità tra la mente ed il corpo, che sono emerse tra le righe degli autori sopracitati. Abbiamo sottolineato che la mente ha ricevuto un imprinting (esterno) che l'ha separata dalla sue origini contestuali (corpo), in modo tale che questa ha potuto percepire il corpo come estraneo con la conseguenza di poterne disporre. O per dirla con Stauder *se l'uomo è libero di disporre della propria vita, lo è perché è l'unico vero proprietario di se stesso e lo diventa proprio perché tra la mente e il corpo si apre uno spazio vuoto. Ed è proprio a causa di questa distanza che l'uomo può entrare in un rapporto di proprietà con se stesso...* e se le cose stanno in questi termini... *la persona appare come il prodotto di una capitalizzazione di esperienze, di sensazioni e di ricordi. Essa si costituisce attraverso un vissuto come interiorizzazione di fatti che danno valore alla vita individuale* [\[45\]](#)

Nel nostro caso, lo spazio vuoto è tra il sentire e l'ascoltare. La persona (mente) impara dagli altri - dal gruppo dalla sottocultura dalla famiglia ecc... - a fare le differenze tra i generi musicali, in più o in meno, con la possibilità di poter poi cambiare gusti attraverso il passaggio da un insieme di relazioni ad un altro - contingentemente - ma tutta questa libertà è possibile, purché, funzionale all'autopoiesi del sociale.

La musica ascoltata, in senso puro è muta, serve al (capitale) sociale per alimentare le sue dinamiche, cioè, è plusvalore di relazioni, confronti, variazioni, accumulazione di conoscenze e virtuosità, funzione della vendita dei dischi. Il fatto sonoro, in sostanza è in funzione della relazione sociale e del Capitale, non del sentire della vita che, come abbiamo detto, è un fatto di corpo, o meglio, di sé bios.

A questo punto, però, se le cose stessero solo in questo modo, il rapporto tra la musica e l'uomo sarebbe basato soltanto sulla dialettica: che vedrebbe da una parte un desiderio - la volontà di acquistare un disco condizionata dal sociale - e, dall'altra una merce oggetto di questo desiderio - il prodotto musicale materiale rappresentato dal vinile, o dal cd o dalla cassetta -. Nella nostra società non vi sarebbe nessun senso profondo radicato nel sentire, ovvero, il nostro relazionarci alla musica non avrebbe senso, se non quello di alimentare un lucroso business discografico pilotato dall'alto (questa, tra l'altro, è la sintesi più succinta del pensiero di Adorno). Se le cose stessero in questo modo anche colui che sta scrivendo sarebbe un gran presuntuoso!

In verità, più modestamente, affermiamo che: la musica riesce (anche se non sempre e non per tutti) ad ostacolare l'autopoiesi del sociale, riesce, diciamo, ad aggirare, per così dire, il sistema psichico, orientato verso socializzazione, per penetrare nel sentire organico, ed il motivo in base al quale ci riesce deve essere legato all'attivazione di una autopoiesi del Sé biopsichico, ad una autonomizzazione del sé, un accesso diretto all'esperienza primaria Vita/non-vita (feto). Spaccazocchi che definisce la musica (nella mia accezione leggi suono) un'essenza *fisica vibrante* è anch'egli in sintonia con quanto qui è emerso. Secondo il musicista, infatti, questa sua natura *può permettere all'uomo di vivere la musica sulla base di una ricca e profonda relazione empatica e sintonica. Una relazione che sembra essere unica, proprio perché risulta essere in grado di "toccare" la dimensione biologica e fisica degli esseri umani, ben prima di raggiungere quella logica e psichica* [\[46\]](#) .

Il suono "organizzato" riesce dunque ad attivare l'umano (il sé profondo) anche se, è *possibile percepire il seguente contrasto: la relazione uomo-musica può attivarsi all'interno dell'utile e dell'inutile, può essere promotrice di bene e di male, può essere per l'uomo stesso stimolatrice di comportamenti in sintonia con la vita e la non-vita, può programarsi secondo criteri umani e disumani*. Questo punto è fondamentale per chiarire il fatto che: esistono da una parte: suoni, ritmi, timbri, e melodie che la Vita percepisce come confortevoli, in quanto produttori di stati di tranquillità, nel senso che si pongono in filo diretto con il Sentire e con l'autopoiesi del Sé biopsichico; mentre dall'altra esistono suoni, ritmi, timbri e melodie che turbano questo stato delle cose. Nel mezzo invece languiscono i suoni cosiddetti ambientali (la caverna sonora).

1.8 Il rapporto madre figlio nel rock

Si può dire che in gran parte della musica rock ci sia quasi un bisogno inconscio di ritornare nel ventre materno a discapito di ogni melodismo vocale. D'altronde, è anche vero che, tanta parte della musica psichedelica esalta proprio la melodia sul ritmo. Nei Pink Floyd più pastorali, ad esempio, è il canto di Waters a dominare il brano, mentre sullo sfondo il ritmo si dilata a tal punto da divenire un fluttuare di suoni che rimangono sullo sfondo.

J. Kerouak - poeta beat on the road degli anni sessanta - esalta proprio il primo aspetto di questa dicotomia. Nei suoi racconti le donne rimangono sullo sfondo, mentre i protagonisti sono sempre rigorosamente maschili. Kerouak, proprio come tante icone del rock, esalta proprio la figura del ribelle maschile, per cui, la donna rappresenta soltanto un ritorno al sistema, con la sua ipocrisia o, al più, un oggetto con il quale sfogare gli appetiti sessuali. Tuttavia, la volontà di negare ogni relazione umana con l'altro sesso non è mai completamente risolta nello scrittore che, arrivando al nocciolo della questione, afferma:

La sola cosa che bramiamo in tutti i nostri anni, che ci fa sospirare, lamentarci e ci fa sopportare dolci nausee di ogni tipo è il ricordo di qualche perduta gioia che è stata probabilmente vissuta nell'utero e può essere solo ripetuta (anche quando è odioso ammetterlo) nella morte [\[47\]](#) .

Nella letteratura di Kerouak possiamo vedere: sia un desiderio incestuoso, che possiamo ricondurre ad ritorno simbolico nel ventre materno - nel suo pulsare di senso -, sia un desiderio matricida, ovvero il bisogno di interrompere qualsiasi contatto con la madre - l'aritmia, il caos -. Sembra quasi che lo scrittore, realizzando la profonda solitudine dovuta a tanti eccessi della vita on the road, si trovi di fronte ad un bivio: combattere il dominio delle madri, oppure, contemplare l'idillio della condizione uterina.

In tutta la storia del rock si è visto un continuo altalenare tra queste due scelte, e Jim Morrison sembra, a mio avviso, colui che meglio ha rappresentato la condizione del ribelle e del dannato, del matricida e dell'incestuoso. Degne di nota, in questa sede, sono *the celebration of the lizard*, una performance dal vivo dove il cantante improvvisa un viaggio mistico, e *the end*, una canzone che, dal vivo, si trasforma in un elogio della fine di ogni cosa. Per quanto riguarda il primo brano, Reynolds e Press ritagliano i punti salienti:

inizia significativamente dopo la morte di sua madre, che sembra lo liberi esistenzialmente. Successivamente, nel ciclo della canzone, egli si sveglia in una stanza di un motel con un luccicante serpente sul suo letto... ...simbolo del fallo perduto. La morte della madre sembra immediatamente connettersi con l'accesso del ragazzo al mondo degli uomini. Verso la fine del ciclo il protagonista Morrison è un maturo re lucertola in uno dei più potenti, pretenziosi, allucinanti viaggi dell'immaginazione. Jim conduce il suo pubblico fino ad identificarlo come una tribù nomade con lui a giocare il ruolo di principe [\[48\]](#) .

Nella performance di *The End* Morrison, ad un certo punto, esordisce con *father I want to kill you, mother... I want to.... fuck you*, ovvero padre ti voglio uccidere, madre ti voglio violentare. Come si è detto per Kerouak, anche per il cantante dei Doors vi è una dialettica che vede: da un lato il matricidio e dall'altra l'incesto, ovvero, l'iconografia di due stereotipi classici della storia rock: il ribelle e il mistico. Da una parte, una scuola della strada basata sulla sindrome del White Negro, ovvero la condizione del bianco che vuole emulare lo sgargiante, bollente machismo nero; mentre, dall'altra, la scuola dell'amore, quindi, l'idillio della gentilezza, della cortesia e il ritorno alla comunità.

Prendendo l'esempio più radicale, ben rappresentato nella dialettica tra il punk - ribelle - e l'hippy - soft-boy -, possiamo vedere la donna come “quel qualcosa” da dove si cerca di fuggire o come “quel qualcosa” che si cerca di raggiungere, ovvero, tra il desiderio di rompere il cordone ombelicale e quello di ritornare all'idillio uterino. D'altronde questa dialettica è intrinseca anche all'interno delle singole sottoculture. Vediamone, anche qui, un esempio emblematico:

Thomthy Leary profeta dell'LSD, crebbe idolatrando un padre assente, Capitano Tote Leary, che ha abbandonato la famiglia. Suo padre era irrequieto, irascibile, un bevitore e pieno di debiti in continuo conflitto con la realtà domestica. “Quando avevo tredici anni vivevamo insieme e lui non mi ha mai ostruito con aspettative” ricorda Leary Jr, amorevolmente. Il babbo è rimasto per me il modello del solitario, un disdegnato dello stile di vita convenzionale [\[49\]](#) .

Mentre sua madre Abigail tentò di educarlo, come un devoto cristiano della middle-

class americana, Timothy Leary si è ribellato e, come tanti suoi coetanei, ha identificato tutto il genere femminile come conformista e domestico, contrapponendolo alla selvaggia indole maschile. La valenza negativa è identificata con la donna/madre mentre quella positiva con il maschio/padre ribelle.

L'esempio di Leary è un chiaro riferimento al bisogno di volere rompere il cordone ombelicale o, all'estremo, uccidere le madri. In questa ottica possiamo vedere negli esperimenti lisergici, i cosiddetti Acid-Test come un modo per de-familiarizzare il mondo, per de-strutturare la famiglia o per sentirsi a casa nel mondo. Se l'estetica hippie apparentemente è sinonimo di promiscuità di ragazzi e ragazze che scoprono nuovi orizzonti tramite questa droga, in verità, essa contiene, nell'inconscio del suo promotore, una matrice maschilista.

Come è evidente la dialettica ribelle/hippie o soft-boy è anche interna agli stessi movimenti cioè intrinseca nel rock, così, è altrettanto vero che, in questa iconografia, la donna rimane sempre oggetto e mai soggetto (ecco perché prima parlavo di “quel qualcosa da...”). Il videoclip di David Bowie *Boy keep swinging* mette in scena proprio questa contraddizione

Bowie sottolinea nel suo registro rauco il cameratismo delle liriche indossando diversi tipi di vestiti femminili. L'idea era quella di sottostare a tutte le categorie di machismo, i giovanotti erano soltanto degli omosessuali latenti... Comunque l'arguzia sovversiva della canzone conteneva una più profonda ironia: è un privilegio maschile lo swingare, di sperimentare il glamour femminile, e adottare l'opzione femminile della soggettività [\[50\]](#).

Ritornando alla dialettica ribelle/soft-boy possiamo fare un'altra comparazione tra due mode/sottoculture che in Inghilterra si sono susseguite cronologicamente: quella tra i mods e gli hippies. I mods hanno rappresentato l'apoteosi del rock urbano degli anni sessanta mentre gli hippies il riflusso economico della generazione successiva. I Mods erano modernisti non solo perché abbracciavano le nevrosi delle società capitalistiche del tardo ventesimo secolo - ossessione per il superficiale, per il feticismo delle merci, rapido cambiamento delle mode e consumismo sfrenato - ma le amplificavano. Lo stile di vita dei mods accentuava l'innaturale ritmo della vita industriale, con le sue demarcazioni nette tra lavoro e tempo libero. L'hippie, che cronologicamente segue il mod, di contro, celebra l'allontanamento dalla società, preferisce il pastoralismo, il misticismo e il comunitarismo e desidera ricongiungersi attraverso i sensi a Madre Natura. Se il mod vuole rompere i legami con la madre e le pareti domestiche attraverso uno stile di vita di maniere nella società, l'hippie sembra l'eterno cocco di mamma che vuole restare ancorato all'esperienza degli anni migliori dell'infanzia [\[51\]](#). Se il mod attraverso le pillole sopprime la sessualità con il narcisismo; l'hippie scopre il contatto mistico con il mondo attraverso l'LSD. Se il mod vive l'urbano e lo auspica per tutto il territorio, l'hippie sceglie di abbandonare la città per la campagna. Se il mod scegliesse ipoteticamente la sua arte nel futurismo italiano, l'hippie preferirebbe la poesia populista di Walt Whitman. Se il mod è in definitiva maschio, l'hippie è femmina anche se tutti e due paradossalmente sono ruoli giocati da ragazzi. La dialettica ribelle/hippie non si è esaurita negli anni sessanta, dopo i mods sono arrivati i punk a celebrare l'urbano mentre dopo gli hippies si è sviluppata una neo-psichedelia (Shoegazer, Dreampop). Ai nostri giorni ritroviamo gli Oasis a prendere in mano le redini dei ribelli del r'n'r, mentre i cultori

dell'house music alla ricerca dell'esperienza uterina per mezzo del suono di un basso roboante (non a caso Ibiza è stata la capitale degli hippies e poi del latin-house).

Un'utile tabella, riportata nel lavoro di Reynolds e Press, riassume le principali opposizioni binarie tra maschile e femminile nella cultura occidentale che ben si adattano all'iconografia del rock:

Maschio contro Femmina

Mente Corpo

Cultura Natura

Attività Passività

Intelletto Sentimento

Storia Eternità

Mentre un'altra riassume i contrasti tra lo stereotipo del maschio ribelle e l'hippie o “cocco di mamma” soft boy:

Ribelle contro Soft boy

Eretto Fiacco

Visione del Tunnel Visionarietà appannamento

Anfetamine Allucinogeni, marijuana, Ecstasy

Preciso Confuso

Manifesto Pensoso

La strada aperta Santuario

Urbano Pastorale

Proto fascista Apatia Zen

Combat Rock Spento

Come si può facilmente notare, la donna è oggetto di corpo e di natura, mentre l'uomo è soggetto “mentale” e attivo. Non vi è relazione tra i due sessi basata sulla complementarità dei ruoli, ma osservazione di un sesso (quello maschile) con le categorie dell'altro mediato dalla simbologia che esso di volta in volta assume. Per Kerouak le donne o sono puttane o sono sante, per cui, sia nell'uno come nell'altro caso, sono sempre un qualcosa di astratto - un costrutto della mente - una categoria del pensiero per cui una donna, che è sempre un qualcuno di specificamente altro rispetto all'uomo, non è mai in sé e per sé. All'interno della dialettica del ribelle/soft-boy vi è la presunzione maschile di voler: o liberarsi di ogni riferimento femminile o

di fare proprie alcune delle caratteristiche della simbologia del femminile e, in particolar modo, in questo secondo caso, non verranno mai presi a prestito tutti quegli aspetti problematici della condizione esistenziale dell'altro sesso.

Per cui il rock del ribelle sarà incentrato sul ritmo pulsante e viscerale, che, inconsciamente, rimanda all'imprinting dell'esperienza uterina, mentre il rock del soft-boy, sarà incentrato sulla melodia che rimanda al ricordo delle dolci ninnananne cantate dalla madre o delle sue cure affettive durante l'infanzia. Da una parte abbiamo, il probabile disadattamento del futuro ribelle, dovuto ad una sua iniziale condizione di neonato che ha dovuto uscire da sé a causa di una madre ben poco devota in senso Winnicottiano (che non lo ha posto in continuità con la vita), dall'altra c'è - nel soft boy - la presunzione di una certa continuità iniziale nell'infanzia che si è scontrata, ad un certo punto della crescita, con la società alienante e alienata, con la conseguente fuga, alla ricerca di un ritorno attraverso l'uso delle droghe.

In entrambi i casi vi è una probabile discontinuità iniziale: il segno che una società sempre più alienata, di cui la madre è rappresentante primario, impedisce alla Vita di trovare un ambiente che la metta in condizione di formarsi in continuità con se stessa. Di fatto, anche l'hippie che vede nella propria infanzia un luogo mitico dove ritornare con l'aiuto di sostanze stupefacenti ha subito un'alienazione e sta mitizzando una realtà che non è mai esistita in questo modo, anzi.

ogni singola vita è in possesso di uno specifico patrimonio di sapere che lo identifica come individualità biopsichica, come quello che G. Piazza chiama Sé Bios. Da un lato, infatti, il bambino ha in sé la capacità di segnalare con precisione i suoi bisogni, dall'altro la madre è in grado di cogliere istintivamente questi segnali: entrambi, madre e bambino, sembrano avere in sé stessi un sapere accumulato che li rende automaticamente capaci di corrispondersi reciprocamente [\[52\]](#).

Affinché vi sia continuità tra il corpo e la mente - tra bios e logos - è opportuno, quindi, un ambiente adeguato (la madre). Anche se ogni bambino ha dentro di sé un Sapere ancestrale, che lo mette in grado di conservare la propria vita, è necessario un apporto esterno efficace, come dice Winnicott, i geni non bastano.

L'hippie, che ricorre a sostanze esterne per rincorrere una felicità vissuta nell'infanzia, di fatto, non ha realmente vissuto la continuità soprascritta o l'ha rimossa. Ha fatto di quell'esperienza un cliché, come direbbe Erik Fromm, l'ha stereotipata apprendendola dall'esterno. Quell'hippie è entrato nell'autopoiesi del sociale (contro culturale).

Il bambino ha già dentro di sé l'affinità alla Vita. La distinzione primaria vita/non-vita di G. Piazza vuole dire proprio questo: ogni individuo ha dentro di sé tutto ciò che gli serve per vivere, un qualcosa di innato. L'hippie ricorre alla sostanza esterna per cercare qualcosa che è dentro di lui in un modo specifico. La sua alienazione può essere ricondotta a quella palese del ribelle.

Ritornando al rock, il minimo comune denominatore rimane la confusione della figura maschile che, di volta in volta, indossa i panni o di misogino, matricida, solitario e ribelle senza causa, o di efeminato, confuso, incestuoso, idilliaco e drogato.

D'altro canto questo non vuole significare che il rock sia patologico o inconcludente, anzi, proprio la condizione di alienazione è stata paradossalmente una espressione della Vita. Se questo può sembrare assurdo guardano a tanti anni passati di storia rock - con i suoi martiri e il flagello della droga - possiamo replicare che il suo iter non è altro che una ricerca - con i suoi sbagli e i suoi eccessi - di nuove forme ed espressioni del sé in una realtà che è sempre meno comunità e sempre più società.

Oggi, aggiungerei, nel fluttuare dei generi e delle possibilità di ascolto, emerge con forza la funzione della ricerca di un sentire musicale profondo. Le differenze tra arte e non-arte, tra bello e brutto, sono venute meno e la mancanza di un centro forte che le attivi non fa altro che alimentare questo processo. La comunità rock è tramontata perciò la ricerca del proprio sé musicale trova un canale sempre più aperto. Anche l'incremento di gruppi misti, con le donne a scambiarsi gli strumenti con gli uomini, può essere visto come un segno in questa direzione, tanti eccessi passati sembrano, anche da questo punto di vista, venire meno. Lo stesso si può dire dell'avvicinamento del rock all'elettronica in senso ambientale che si basa sulla ripetitività delle cadenze, sulla sua variazione e sulla causalità. Attenzione però: l'espressione musicale giovanile di oggi è più libera ma vi è anche molta paura e stupore per tutto ciò. Nel terzo capitolo vedremo il perché.

Capitolo 2 - Le coppie primarie dell'esperienza musicale

2.1 Premessa

Il ritmo, nel senso dell'alternanza di cui si è detto, non abita la musica solo nel senso con cui si dice che essa ha un ritmo o che il ritmo è uno dei suoi elementi. Il ritmo è una dimensione di fondo dell'esperienza umana, parte integrante del sé bios, esperienza originaria.

Gli elementi, su cui esso opera si manifestano, in modo particolare durante l'infanzia, come presenza-assenza, cioè come relazione [\[53\]](#).

Nel campo musicale ciò significa che oltre all'esperienza del ritmo vero e proprio (che non a caso nei bambini è prima di tutto binario) [\[54\]](#), vi è l'esperienza del suono/silenzio, del forte/piano, dell'acuto/grave del dolce/aspro (o sordo/sonoro, metallico/non-metallico, e di tutto il campo percettivo che ha a che fare con quello che è stato definito timbro). La dualità è riconoscibile non solo a questi livelli per così dire di base della musica, ma anche nei tentativi di elaborazione formale del discorso musicale. L'alternanza tema-variazioni, ad esempio, o quella figura/sfondo, costituiscono strutture formali elementari da cui provengono le risorse di molte delle forme più complesse e articolate che conosciamo. Il bambino che è soggetto, secondo Imberty, ad una iperaudizione melodica, dà più importanza alla melodia che all'accompagnamento, la figura prevale sullo sfondo. Le capacità analitiche e

sintetiche nell'audizione musicale arriveranno successivamente, perciò è importante in questo capitolo sottolineare quali elementi comuni sottostanno ad ogni esperienza musicale, ovvero, costituiscono il suo strato più elementare e più originario di senso. Da questo punto di vista le dualità sopra accennate *sembrano essere proprie del bambino in modo immediato* [\[55\]](#) e perciò ci serviranno da guida, come una bussola nel paesaggio sonoro, permettendoci di capire anche come la razionalizzazione operata dalla cultura occidentale sulle sue rappresentazioni sonore sia, talvolta, notevolmente astratta e, in alcuni casi, terribilmente logorroica.

Non è un caso che l'occidente sia l'unica cultura ad avere una grammatica musicale così fortemente strutturata, tanto che le capacità di ricezione delle sfumature sonore, in chi è avviato ad una scuola di musica, necessitano spesso di anni di allenamento per funzionare correttamente. Questa pratica tutta occidentale di iniziazione all'istruzione musicale ha talvolta occultato un sentire musicale originario. I bambini, come vedremo, colgono i suoni appartenenti alla meccanica dello strumento (la frizione dell'arco sulle corde del violino, il rumore delle chiavi o del fiato se è un flauto che suona o del pedale se si tratta di un pianoforte), suoni che un orecchio "colto" non coglie più, perché seleziona altri elementi (melodia, armonia, ritmo) e lascia cadere questi come spuri; per il bambino invece tutto fa parte del prodotto da sentire.

2.2 Il suono/silenzio

Tutte le volte che la genesi del mondo è descritta con sufficiente precisione, un elemento acustico interviene nel momento decisivo dell'azione. Nell'istante in cui un dio manifesta la volontà di dare vita a se stesso o a un altro dio, di far apparire il cielo e la terra oppure l'uomo, egli emette un suono [\[56\]](#) .

Non c'è dubbio che la dualità rumore/silenzio, in particolar modo, interessi l'intera storia della specie umana. Teologi, filosofi, e storici si sono occupati di questo tema riconducendo sempre l'attività umana al suono, senza negare che proprio il suono è tale in relazione al silenzio su cui si staglia. Se il suono è la vita, esso si oppone con forza al silenzio, ma è anche vero che quest'ultimo è la base su cui esso si stratifica.

Il silenzio costituisce uno strumento espressivo fondamentale perché è grazie ad esso e su di esso che il suono prende corpo. Anzi può costituire esso stesso un mezzo elettivo di comunicazione e di espressione. Ascoltando il fischio dei merli Palomar giunge addirittura a chiedersi "e se fosse nella pausa e non nel fischio che i merli si parlano? Parlarsi tacendo o fischiando è sempre possibile; il problema è capirsi" [\[57\]](#) .

Dunque, quel bene prezioso che è il silenzio è essenzialmente l'altra faccia della medaglia costituita dal suono. Non solo nella comunicazione, ma più in generale è un elemento indispensabile nella percezione sensoriale. L'intervallo tra un battito cardiaco ed un'altro non è proprio un silenzio assoluto nel feto ma è una pausa di senso, anzi, è proprio questa pausa che dà senso al ritmo [\[58\]](#) , questa è senz'altro una disposizione della Vita.

D'altronde la relazione suono/silenzio si declina in modo diverso in tutti quei suoni che sono altro da sé rispetto al ritmo biologico della vita. A seconda delle condizioni

storiche e dei luoghi geografici (ambienti) questa dualità acquista sfumature e caratteristiche diverse nella psiche umana. Abbiamo visto che il bambino possiede già delle capacità innate, che gli permettono di acquisire e trarre giovamento da suoni specifici quali il tono di voce della madre. Ora la nostra analisi ci porta necessariamente ad osservare tutti quegli elementi che, diciamo, stanno sullo sfondo (suoni/rumori di sottofondo) . Tutte queste espressioni acustiche sono di fatto al di fuori del sé del bambino ed hanno la caratteristica di essere per la maggior parte casuali, non-ritmiche.

Con un po' di fantasia possiamo immaginare come poteva essere l'universo sonoro della terra nel periodo precambriano, oltre 600 milioni di anni fa. La terra era in fase di assestamento e la sua superficie era sconvolta dalle esplosioni dei vulcani; dal franare delle rocce; dai rumori delle cascate, dalle onde del mare, dal vento, della pioggia e dei tuoni. Era un mondo di suoni disorganizzati, casuali... [\[59\]](#) .

I suoni ambientali, a causa del loro carattere casuale, non hanno nessuna armonia con l'universo sonoro di senso che sintetizziamo nel ritmo cardiaco originario, e se vi è supposta armonia questa è precaria e contingente. L'uomo ha imitato i suoni e i rumori della natura e della vita, li ha strutturati ed ha composto della musica anche al fine di un godimento estetico oltre che comunicativo, tuttavia egli non è mai stato in grado di strutturare tutti i suoni a suo piacimento, di ordinare tutto dal caos. Il sistema sonoro, nel quale l'uomo è avvolto fin dall'inizio della sua specie, ha sempre seguito - e segue - logiche inumane, è spettato all'uomo nel suo continuo adattamento al suo ambiente trovare un ordine da questo caos. Un ordine sempre parziale e mai risolutivo.

Lo sfondo del nostro pianeta non è mai stato omogeneo, si è evoluto parallelamente all'evolversi della vita e si è pian piano arricchito di nuovi rumori, di nuovi suoni, di nuovi ritmi. È nata una sinfonia della vita che muta continuamente il suo stile, i suoi temi, i suoi ritmi, e riflette la vita dell'uomo: i suoi desideri e le sue speranze, i suoi divertimenti e le sue angosce. Il rumore di fondo della vita è lo specchio del suo grado di evoluzione (o involuzione) [\[60\]](#) .

Persino oggi in cui l'uomo è in grado di registrare e di riprodurre ogni rumore e suono della natura attraverso specifiche apparecchiature (e quindi di controllare e manipolare i rumori a lui sgraditi), egli si trova (e sempre più) a dover fare i conti con lo stress provocato da suoni che, di fatto, sono il frutto delle sue creazioni e delle sue conquiste evolutive. Basti pensare che già Giulio Cesare nel 44 a. c. aveva emanato una (la prima) ordinanza anti-rumore!

Non bisogna dimenticare che il nostro paesaggio sonoro si è profondamente modificato in seguito alla rivoluzione industriale che ha portato ad una maggiore presenza di suoni e rumori artificiali. Oggi il rumore di sottofondo è presente quasi ovunque e modifica inevitabilmente il senso della nostra esperienza del silenzio e, per converso, del suo rapporto, il suono o rumore.

Non è un caso che molti musicisti d'avanguardia contemporanei articolino la loro musica più sui silenzi che sui suoni, forse come afferma J. Cage, nel suo libro intitolato appunto Silenzio, il loro intento è di recuperare un qualcosa che è in via di estinzione.

Tuttavia i suoni ambientali, di adesso come di allora, sono altro da sé rispetto alla vita intesa come vita/non-vita e lo sono sempre stati. Le esperienze che più sono radicate nel sé bio-psichico dell'uomo, come abbiamo detto, sono il ritmo cardiaco e un particolare tono di voce materno (che è anch'esso ritmico), tutto il resto è contingenza. Le isole di ordine che noi chiamiamo musica sono costrutti dell'uomo che, nel suo relazionarsi all'ambiente, ha estrapolato suoni e rumori dalla natura giustificandoli in qualche modo. D'altronde, come sottolinea Robert Wyatt in un'intervista, le chitarre acustiche o elettriche, che dir si voglia, non crescono sugli alberi...

Riprendendo il discorso sulla dualità rumore/silenzio da un'altra angolazione, possiamo aggiungere che essa segue un po' le stesse logiche della dualità figura/sfondo. Quest'ultima, secondo Schafer, è

...il prodotto di una rete di abitudini culturali e percettive, in cui l'esperienza tende a essere organizzata secondo linee prospettiche che comprendano un primo piano, uno sfondo e un lontano orizzonte [\[61\]](#) ...

è un'abitudine che è profondamente radicata nella nostra cultura musicale occidentale, aggiungono Bottero e Padovani, fondata come si sa, sulle regolarità logiche dell'armonia. Spesso nella musica rock è la chitarra sostenuta dalla batteria a fare la bella “figura”, mentre il basso rimane sullo sfondo, questi due primi strumenti, infatti, producono il “rumore virtuoso”, mentre l'ultimo è relegato ad un silenzioso gregariato.

In altre parole suono e silenzio, a seconda del periodo storico-geografico e dello stile musicale, possono essere visti come lo sfondo l'uno dell'altro. Prendiamo due esempi contemporanei. Se sembra scontato che il basso in un brano Hard Rock sia relegato in uno sfondo è perché siamo stati educati al culto della chitarra, per cui, anche quando il basso si sente e “fa bene il suo lavoro” siamo distratti dalla “rumorosa” performance chitarristica. Se sembra assurdo che un musicista d'avanguardia contemporanea basi tutta la sua arte sui silenzi - su note appena accennate -, è perché per noi il silenzio è, diciamo, un bene senza valore.

Il denominatore comune di entrambi gli output sonori è che noi udiamo in base ai condizionati del nostro orecchio culturale, come direbbe G. Porzionato. Infatti, anche se entrambi i generi rappresentano un qualcosa per qualcuno, il rock è tutto intento a difendere il rumore dal silenzio (rumore=vita silenzio=morte), mentre la musica d'avanguardia si concentra nel conservare il silenzio dal pericolo del rumore (rumore=disagio psichico silenzio=pace,sé bios).

Un pubblico, residente in una grande metropoli, difendendosi dalla socioacusia [\[62\]](#) osserverà il rumore con le categorie del silenzio, ovvero, disporrà sullo sfondo il rumore ed esalterà la figura del silenzio, mentre un pubblico desideroso di appropriarsi della città (di viverla) invertirà questo rapporto, cioè, esalterà il rumore contro il silenzio.

Tuttavia, entrambe le dicotomie, se prese da sole, sono incomplete e possono essere fuorvianti nella nostra analisi. La musica, anche se profondamente diversa tra un

genere e un altro, come da un paese all'altro, anche costituita da un semplice ritmo o dal solo canto di monosillabi, parla senza intermediari. Se la sentiamo sensorialmente, invece, di ascoltarla, possiamo accedere al suo significato più originario. Il discorso sul bambino è fondamentale proprio per questo, egli può trovare giovamento sia dai silenzi sia dai suoni purché questi fatti sonori stimolino la sua creatività e il suo bisogno di relazionarsi al mondo della vita. La sua sensibilità nei confronti della vita lo dispongano affettivamente vicino a quei suoni che più si riconducono all'imprinting primario che, come abbiamo detto, è costituito dal ritmo e dalla voce materna (in continuità con il sé bios). La dualità suono/silenzio è già una disposizione a monte della vita, si riconduce direttamente al battito del cuore e una disposizione della vita intesa come vita/non-vita. Per il bambino suono e silenzio sono esperienze già radicate nel suo sé bios come alternanza tra una 'toc' e un silenzio. D'altro canto anche la voce della madre gode di un ritmo costituito dal variare del suo tono di voce.

2.2 Forte/piano

Un altro costrutto della relazione tra il sé bio-psichico del bambino e il proprio ambiente da un punto di vista sonoro è l'intensità [\[63\]](#). Anch'essa, nella sua dualità forte/piano, costituisce uno dei modi originari di percepire e rapportarci a ciò che ci circonda. Anche qui la primaria discriminazione è tra due polarità. Il bambino è in grado di percepire l'intensità sonora di una sorgente, di fare delle differenze tra uno stesso suono in sottofondo (piano) e un suono in primo piano (forte) tuttavia la sua analisi è prettamente orientata in senso binario.

Questo vuol dire che, per lui, sono poco immediati i concetti di gradazione di intensità che sono alla base della grammatica musicale occidentale. È curioso notare che, quando fu elaborata la concezione meccanicistica dell'universo, parallelamente iniziarono a prendere corpo tutti i sistemi di misurazione delle durate, delle altezze e delle intensità. Non bisogna dimenticare (o dare per scontato) che le altezze dei suoni, che sono in relazione al numero delle vibrazioni prodotte da un corpo, sono praticamente infinite. È solo nella nostra cultura che è prevalso il bisogno di ordinare questa grande varietà. Le altezze infatti sono state divise in toni e ogni tono in nove parti (comma). Tuttavia poiché con questa suddivisione la differenza di intonazione fra due semitoni creava difficoltà pratiche, si giunse ad un compromesso formale. L'ottava (da do di prima ottava al do di seconda ottava) venne suddivisa in dodici semitoni uguali, identificando così il semitono cromatico con quello diatonico (do diesis = re bemolle). Questa suddivisione artificiosa, nominata *temperamento equabile*, è il risultato a cui si giunse nel XVII secolo, con gli strumenti a tastiera quali il pianoforte che rese possibile servirsi dello stesso tasto per il diesis e il bemolle [\[64\]](#).

Si può già capire tutta la controversa questione, che ha coinvolto decine di antropologi ed etnomusicologi, nella loro difficoltà di relazionarsi alle musiche non contaminate dalla razionalizzazione occidentale. Sachs infatti è chiaro su questo punto.

Nel descrivere la musica non occidentale, sia orientale che primitiva, occorre astenersi rigorosamente dall'impiego scorretto di concetti non pertinenti, derivati

dalla musica occidentale. La terminologia che si impara nelle scuole di musica si riferisce infatti a una musica dotata di struttura armonica, e qualora fosse inopportunamente applicata alla descrizione di una musica non armonica e non occidentale, potrebbe condurre a distorsioni ed errori. È del tutto ingiustificato quello di chi etichetta le melodie non occidentali con termini come “maggiore” o “minore”, a seconda che la nota da lui ritenuta la terza sia a una distanza maggiore o minore dalla presunta “tonica”... .. I profani poi, hanno l'abitudine ancor più deleteria di quella di definire le melodie maggiori o minori, l'abitudine, cioè, di attribuire alle stesse melodie sentimenti prefabbricati, secondo la credenza occidentale, del tutto infondata, che maggiore debba significare gioia e minore tristezza. Non c'è da meravigliarsi se di fronte a simili abusi di Affektenlehre, di pseudoestetica e di valutazione della musica, si ha l'impressione che più di nove decimi dell'umanità siano affetti da una malinconia profonda [\[65\]](#).

Senza addentrarci maggiormente nelle questioni etnomusicologiche, possiamo facilmente intuire quanto specifico sia il nostro linguaggio musicale e quanto deleterio possa essere l'approccio ad altre culture con i nostri metri di giudizio. Le società occidentali, a causa del loro carattere razionale, hanno progressivamente imbrigliato la musica in strutture armoniche, illudendosi che questo processo portasse ad una forma melodica sempre più perfetta in assoluto, invece, come sottolineano Bottero e Padovani, hanno “semplicemente” spostato l'originaria dualità forte/piano rendendola dinamica, ordinando, cioè, l'accento ritmico nelle battute con un'informe distribuzione sugli accenti e le altezze.

Nel sé psichico del bambino queste sfumature non sono presenti. Egli infatti non registra il tono della voce della madre in una scaletta misurata per cui, ad esempio, c'è il tono alto, quello medio-alto, quello medio ecc., come sappiamo, la traccia mentale avviene in base agli affetti vitali non alla matematica. In sostanza è la bonifica operata dall'ambiente - la famiglia, la scuola di musica - che metterà il neonato in condizione di ricevere l'imprinting di questo specifico modo (occidentale) di organizzare l'output musicale.

Nella struttura percettiva del bambino, la distinzione piano/forte, semplice e binaria arriva prima e solo successivamente si acquisiscono le varie gradazioni di intensità.

2.3 Il timbro

Un'altro costrutto fondamentale nella percezione del bambino e nella sua ricerca creativa è il timbro. Esso rappresenta quella qualità che ci permette di distinguere la fonte del suono prodotto, il che ha a che fare con la forma e la materia della fonte sonora. Acusticamente fa riferimento al fenomeno degli armonici:

La frequenza caratteristica di una nota è soltanto quella fondamentale di una serie di altre note che sono simultaneamente presenti sulla nota base: queste note sono chiamate armonici (o suoni parziali o ipertoni). La ragione per cui gli armonici non sono distintamente udibili, è che la loro intensità è minore di quella della nota fondamentale. Ma essi sono importanti perché determinano il timbro di una nota e al tempo stesso danno chiarezza e smalto al suono. È ciò che ci permette di fare distinzione fra il timbro, ad esempio, di un oboe e di un coro è la diversa intensità dei

vari armonici presenti sulle note fondamentali che essi producono [\[66\]](#) .

Il timbro di un suono è il risultato di una serie di eventi molto complessa osserva G. Porzionato: gli innumerevoli oggetti materiali, naturali e artificiali, producono, una volta toccati o percossi, infinite varianti sonore. Se noi suoniamo un do centrale in un pianoforte otterremo la nota fondamentale (il do) a cui si sommeranno una serie di altri suoni in un certo rapporto con la nostra nota. Se aggiungiamo a questo fatto le caratteristiche dello strumento che suona; le impurità e i rumori che sono sempre presenti nei suoni strumentali (e vocali); infine il tipo di stimolo che produce il suono: dito (arpa), martelletto (pianoforte), archetto (violino), possiamo notare come il timbro sia un elemento complesso del fatto sonoro.

Tuttavia, nella nostra analisi, il timbro ha a che fare con il toccare, un gesto fondamentale per il bambino nelle sue prime esplorazioni. Le sensazioni tattili costituiscono uno dei primi modi attraverso cui, noi, in quanto sé bio-psichico, ci rapportiamo al mondo. Con la mano che tocca si fa l'esperienza degli oggetti, delle cose, nella loro innumerevole varietà e molteplicità.

Toccando gli oggetti, percotendoli, gettandoli, gettandoli a terra, il bambino scopre i loro suoni: sordi, cupi, brillanti, aspri ecc. Ciò che ne viene fuori è il prodotto di un incontro tra l'oggetto, fatto di un certo materiale (pietra, legno, metallo ecc.), e il suo specifico modo di utilizzarlo, di percuoterlo, accarezzarlo o sfiorarlo.

Sappiamo da Stern che il bambino possiede una conoscenza innata, un Sapere che gli permette di operare un trasferimento transmodale, ossia di riconoscere una corrispondenza, in questo caso tra la percezione tattile e quella uditiva, tra l'oggetto mosso in un qualche modo e il timbro da esso scaturito. Tuttavia egli sembra esperire il mondo come unità percettuale. In altre parole, tutto ciò significa che il bambino si relaziona naturalmente al mondo dei timbri che si legano indissolubilmente agli oggetti, anzi visto che egli è molto interessato ai diversi modi di suonare i materiali a sua disposizione registrerà probabilmente nella sua mente quelli che lo hanno maggiormente colpito [\[67\]](#) .

2.4 L'acuto/grave

Anche la discriminazione delle altezze, da cui si è sviluppato l'elemento melodico della musica, è un aspetto importante della relazione tra corpo e mondo. Anche in questo caso la segmentazione parcellizzata delle note degli intervalli, frutto di una lunga ed elaborata evoluzione culturale, è preceduta nel bambino dalla distinzione acuto/grave, dove l'acuto richiama l'alto (il suono acuto si definisce anche alto), cioè una posizione elevata dello spazio, mentre il grave richiama il basso. Le note acute, infatti, riprodotte con la voce, il nostro primo strumento, risuonano di più in testa, mentre quelle gravi nel petto e nello stomaco. La presa di coscienza di questo fenomeno è il primo passo verso una consapevolezza della propria voce e del proprio corpo nonché dei suoi rapporti sensoriali con il mondo esterno. I fisici ricordano come le altezze dei suoni dipendano dal numero di vibrazioni che un corpo che vibra produce in un determinato tempo. Quanto maggiore è il numero delle vibrazioni, tanto più il suono è acuto. Nella nostra analisi tuttavia non interessa il suono come fatto oggettivo, ma piuttosto come fenomeno, cioè come un elemento della relazione

tra il soggetto - sé bio-psichico - e il proprio ambiente. Nella dualità acuto/grave è interessante notare come questa venga immediatamente intuita nel bambino *tanto da emergere nelle sue interpretazioni motorie e nel movimento che accompagna la musica*. Sappiamo inoltre, da Bottero e Padovani, che il bambino non percepisce le singole note quanto gli intervalli [\[68\]](#) che le separano, ovvero, le loro relazioni.

Si potrebbe addirittura dire che a “rigor di termini, nessuna melodia ha toni o note: in quanto forma di movimento musicale, essa ha una serie di intervalli (o anche di salti), laddove le note sono semplicemente delle fermate, o dei punti terminali [\[69\]](#) .

Un intervallo interessante è quello di terza minore discendente che ha dominato sia in Europa sia nell'Africa nera e, nel caso italiano, connota in modo quasi esclusivo le conte e le filastrocche infantili. Con esso il bambino - secondo Bottero e Padovani - ha una familiarità tale da permettergli di riconoscerlo e di riprodurlo senza alcuna difficoltà e da qui emerge la possibilità per lui di giungere presto a discriminare, in modo preciso, altezze dei suoni in filastrocche e canzoncine già apprese in modo imitativo.

In sostanza la percezione delle altezze dei suoni è soprattutto percezione di rapporti (intervalli). Questa percezione è tanto più immediata, quanto più è presente nell'esperienza musicale del bambino (ad esempio la terza minore) o quanto più risponde a determinate regolarità percettive (ad esempio l'ottava) mentre per lui l'intervallo più piccolo della nostra scala costruita con sistema temperato, il semitono, a causa della vicinanza dei due suoni, nella nostra cultura musicale, presenta una certa difficoltà di discriminazione percettiva.

Tuttavia questa analisi merita una precisazione che richiama necessariamente in gioco le categorie di consonanza/dissonanza. Gli intervalli consonanti sono tutti quelli che, in un determinato periodo storico, sono stati considerati come gradevoli, mentre quelli dissonanti, al contrario, quelli ritenuti sgradevoli o addirittura aberranti. Se il bambino possiede una familiarità maggiore con un intervallo di terza minore, non significa che, c'è una consonanza innata legata a questo intervallo. G. Porzionato ci tiene a precisare che lungo tutta la storia della musica occidentale queste categorie percettive sono radicalmente cambiate *nel giro di pochi secoli*. Lo psicobiologo riscontra che:

...nella teoria musicale occidentale si sono inizialmente considerati consonanti solo gli accordi di ottava, quinta e quarta (do-do, do-sol, do-fa). I teorici medioevali si resero sempre maggiormente conto che la consonanza era più un problema di percezione soggettiva che di rapporti matematici fra suoni. Fatto sta che all'inizio del trecento un teorico inglese, certo Walter Odington, definì la terza maggiore come consonante (Hughes, 1954, p. 390). La terza e la sesta vennero però ritenute consonanze imperfette, fino a quando Gioseffo Zarlino, alla metà del cinquecento, le elevò al rango di consonanze perfette... Con lo sviluppo del cromatismo prima e dell'atonalismo poi, le categorie hanno subito la stessa sorte dei paletti di confine di molti Stati [\[70\]](#) .

La consonanza/dissonanza degli intervalli dipende quindi dall'imprinting del nostro orecchio culturale che, come abbiamo detto, è il prodotto dell'interazione fra l'individuo e le stimolazioni acustiche specifiche di un determinato ambiente fisico e

socio-culturale.

Ciò che magari è consonante per il bambino, non lo è per i genitori o per il maestro di musica che hanno appreso dalla società ciò che è gradevole in senso musicale da ciò che invece è rumore fastidioso o irritante. Per quel che concerne la musica giovanile questo dato di fatto è ancor più lampante, mi trovo solidale con Attali, che giusto a proposito, ha colto in pieno la relatività della categoria sopraccitata forse più vera oggi che venti anni fa.

Bisogna imparare a giudicare la società in base ai rumori, alla sua arte ed alla sua festa, piuttosto che in base alle statistiche. Ascoltando i rumori si potrà capire meglio dove ci trascina la follia degli uomini e delle cifre, e quali speranze sono ancora possibili [\[71\]](#)

2.5 Il battere/levare

Il ritmo, come sottolineano anche Bottero e Padovani, è *quella dimensione di fondo dell'esperienza che caratterizza, come presenza dell'alternanza, come relazione, gli strati più elementari di senso su cui si fonda il linguaggio musicale* [\[72\]](#).

Il termine ritmo, più comunemente e in senso specifico, viene associato a uno solo degli elementi della musica, grazie al quale, è possibile riconoscere una successione di movimenti che si alternano secondo accenti forti e deboli. Anche in questo caso, non c'è prima di tutto il tempo che, poi grazie al ritmo, articolato secondo una successione regolare, viene misurato, ma è viceversa l'originario fenomeno dell'alternanza battere/levare a strutturare il tempo come tempo misurato e spazializzato. Lo dimostra il naturale comportamento del bambino, per il quale la percezione e la riproduzione di ritmi anche complessi non costituiscono un particolare problema, come invece accade quando gli si impone la successione forzata degli accenti distribuiti in misure e battute. Nella tradizione occidentale l'esigenza dell'ordine, della misura, ha comunque prevalso, come categoria espressiva, condizionando inevitabilmente la didattica. Considerando il tempo come una successione ordinata di istanti, come qualcosa di oggettivo e spaziale, una categoria estetica è stata resa universale alle spese dell'esperienza originaria del ritmo, su cui si struttura ogni successione ordinata. Ben lungi dall'essere abbandonata, in questo secolo, la questione dell'ordine è rimasta centrale anche nella musica contemporanea, la quale, distrutte le geometrie della musica tonale fondate sulle regole dell'armonia classica, non ha fatto che riproporre una musica ispirata a canoni matematici ancor più esasperati.

D'altronde la musica fatta a tavolino, prima che con il corpo, ha sempre affascinato l'occidente fin dai pitagorici e, contro questa tradizione, definita apollinea, ha polemizzato Nietzsche, rivendicando la centralità dell'elemento corporeo, dionisiaco, della musica *nella mimica della danza, che muove ritmicamente tutte le membra*. C'è, secondo il filosofo, il simbolismo del corpo che rivela quel mondo dionisiaco, che la coscienza apollinea, nostalgica delle architetture ordinate e delle perfette regolarità astratte, non poteva che rifuggire [\[73\]](#).

Al di là della polemica nietscheana, la questione relativa ai rapporti fra l'aspetto

corporale e mentale della musica si presenta come ben più complessa. In realtà non c'è da una parte la musica praticata e dall'altra la musica solo pensata, astratta. In occidente l'astrazione, l'exasperazione del codice è stata una scelta stilistica che, ha finito per condizionare la musica praticata, così come gli stilemi, appartenenti alle musiche etniche e popolari, figli di culture prevalentemente orali, hanno spesso ispirato e alimentato la musica colta. Gli esempi in proposito si sprecano. Oggi gran parte della musica praticata, anche non classicheggiante, è scritta secondo precise regole armoniche [\[74\]](#). Nello stesso tempo, è noto come molti compositori della tradizione colta, da Stravinskij a Bartok, da Musorgskij a Smetana abbiano utilizzato forme e stili delle più diverse tradizioni popolari. Questa contaminazione di stili e forme della tradizione popolare con quella colta e viceversa, da un luogo all'altro, è tipica della musica più che di altre arti. Grazie alle sue radici corporeo-emotive, pressoché universali nella loro elementarità, essa si è potuta trasmettere tra i popoli e le sue culture con molta più facilità della tradizione letteraria o delle stesse arti visive. Questa grande mobilità verticale e orizzontale è figlia della specificità della musica, del suo essere linguaggio “muto”, più vicino alla percezione naturale e, come tale, in grado di aprire finestre di dialogo tra le culture anche indipendentemente dalle differenze religiose, letterarie, e culturali in genere, che spesso le separano. Inutile dire che questa disponibilità alla contaminazione è uno “starter” di socialità di apertura verso l'altro e il diverso. La musica, più delle lingue, non conosce confini, è il primo e più elementare terreno di dialogo tra diversi e, come tale, può essere vista come il collante tra le due civiltà - quella nera e quella bianca - che hanno dato il la alla rivoluzione del rock. Purtroppo di tale universalità della musica sono poco consapevoli i grandi poteri economici che, sempre più globalizzanti, hanno visto nell'universalismo del linguaggio musicale una grande occasione di profitti: un compact disc può essere venduto, così com'è, in tutto il mondo, mentre un libro deve necessariamente passare attraverso le traduzioni. Con la quasi totale anglicizzazione della musica giovanile è stato superato l'ultimo ostacolo linguistico per un mercato totale della musica.

Ritorniamo però alla questione del ritmo nella musica. Si diceva sopra che nella tradizione occidentale figlia della scrittura, ha prevalso l'esigenza di ordinare il ritmo prima in durate e poi in misure o battute. Ciò limitò la possibilità di uso del ritmo come strumento espressivo a favore di altri elementi come l'armonia e la dinamica, considerati più consoni alle scelte e ai gusti di una civiltà che, dell'ordine e del numero aveva fatto una scelta di priorità. È nato così il sistema moderno di notazione, con cui vengono indicate in modo sempre più preciso le altezze e le durate dei suoni. Delle altezze si è già detto prima. Per indicare le durate nella tradizione occidentale è stata utilizzata una scala di valori che riconducono alle potenze di due: la semibreve, unità di misura, è divisibile in due minime, quattro semiminime, otto crome, sedici semicrome, trentadue biscrome, sessantaquattro semibiscrome. Nello stesso modo sono state classificate le durate delle pause o dei silenzi. Il ritmo, poi, nella sua suddivisione secondo accenti forti e deboli, è stato distribuito in misure o battute a suddivisione binaria o ternaria. Ogni battuta è stata separata da un'altra mediante una linea verticale (stanghetta). Ci sono misure o battute a due tempi ($2/2$, $2/4$, $2/8$) a tre tempi ($3/2$, $3/4$, $3/8$) a quattro tempi ($4/2$, $4/4$, $4/8$). Tutte le misure che non rientrano in questa classificazione (le misure composte come $6/4$, $9/4$, $12/4$, rientrano ancora nella regolarità) sono definite irregolari (ad esempio $5/4$, $7/4$, $7/8$). Era naturale che in questa grande regolarità con cui i ritmi furono ordinati si

presentasse il rischio di produrre battiti troppo uniformi anche per l'orecchio occidentale. Si tentò di ovviare a questa difficoltà o con la sincope e il contrattempo. Tutte queste architetture matematiche costituiscono le premesse dei modi di divisione da cui si sviluppò il cosiddetto solfeggio. Inizialmente il solfeggio si sviluppò come canto di una melodia utilizzando i nomi delle note, che nei Paesi latini, a differenza di quelli anglosassoni e della Germania, continuano sempre a essere indicate come do-re-mi-fa-sol-la-si. Il solfeggio parlato (scomposizione dei movimenti di ogni battuta con la mano) prese piede nell'Ottocento come esercizio preparatorio al solfeggio cantato. Tale esercizio, attraverso le scuole di musica e i conservatori, fu poi introdotto nella scuola non appena si giunse a introdurre nei programmi l'insegnamento di elementi di musica e canto.

In buona sostanza un fatto corporeo (e originario) diviene una operazione astratta, aritmetica. L'interiorizzazione corporea dell'elemento ritmico si fonda sull'originaria alternanza degli accenti e come tale non è una *necessità di una pratica di iniziazione, come tale, difficile e selettiva, per poter accedere a saperi simbolici, quelli cui si dedicano alcuni ceti al fine di mettere in evidenza la loro diversità rispetto alla massa* [\[75\]](#) .

Il ritmo del battere e levare è dentro ogni singolo specifico individuo, non è una categoria astratta da apprendere dall'esterno. Per questo il ritmo va sentito e non ascoltato, è un fatto corporeo e non mentale. Attiva meccanismi motori naturali appunto perché questi sono un retaggio arcaico di frammenti di memoria filogenetica. Se tutto questo sembra relativo o privo di significato è perché il nostro orecchio culturale (parte integrante della mente) ha ricevuto un imprinting tale da non permettere più un accesso immediato al sé-bios.

Il ritmo esiste dentro di noi come fatto inalienabile, e perciò, come concorda Sachs, *ha un'origine extramusicale* che non può essere altrimenti. *Il ritmo non è una qualità intrinseca della musica, né della poesia, ma soltanto nel movimento del corpo*, continua l'antropologo citando il sociologo ed economista Karl Bucher.

Tuttavia il ritmo (come d'altronde la musica) non è sempre stato “lì pronto per essere suonato” esso *nasce dall'uomo come esigenza psicofisica che si sviluppa lentamente*. Dal punto di vista fisiologico consiste nell'impulso a rendere uguali e regolari movimenti quali camminare, danzare, correre, mentre dal punto di vista psicologico consiste nella spontaneità e nello slancio di quest'atto. Secondo il Nostro questo spiegherebbe l'origine del bisogno, che spesso avvertiamo in modo irresistibile di conferire una stessa uniformità ad ogni serie di atti e movimenti. Infatti, anche nelle tribù più primitive, l'antropologo notava la tendenza ad unità regolari di tempo anche se non *nel senso di un ticchettio di un metronomo*. Comunque dal muto movimento del corpo, al corpo come fondamento della musica il passo fu breve:

I muscoli non accompagnano più silenziosamente i movimenti, ma ora sono usati per produrre un rumore, e successivamente, per accrescere mediante il rumore l'uniformità e l'efficacia della melodia [\[76\]](#) . È proprio da questa prassi che l'umanità è passata a un movimento corporeo sonoro e udibile, che fosse il percuotere le natiche il torace o i fianchi, battere il piede in terra o battere le mani attività, quest'ultime due, ancora ben presenti nella nostra società. Ed inoltre a un livello superiore *la percussione degli arti o del corpo si presta a prolungamenti e a strumenti sostitutivi*

naturali o artificiali che intensificano il risultato. Le innumerevoli nacchere, e raganelle, di batacchi e tavolette, di bastoni per battere il tempo e di sonagli ricavati dalle zucche, costituiscono appunto dei prolungamenti delle mani, dei piedi, o del tronco [\[77\]](#).

Riprendendo il discorso iniziato al capitolo 1.1 possiamo concludere affermando che nelle comunità primitive:

1. Il ritmo scaturisce dall'esperienza di un'alternanza compiuta dalla Vita intesa come Vita/non-vita.
2. La mente in continuità con il corpo si adatterà naturalmente al ritmo e lo disporrà a fondamento della musica in quanto rappresentazione altamente spontanea della Vita.
3. La comunità (tema del prossimo capitolo), intesa come sistema emergente di relazione tra menti, varierà e selezionerà la forma e la durata del ritmo nonché gli strumenti che meglio lo amplificano.

2.6 Parola suono, movimento

Sulla base delle riflessioni di D. Stern e Merleau-Ponty, sopra riportate, è emerso che il bambino percepisce il mondo come unità percettuale e questa è la sua percezione naturale come essere umano. Il corpo quindi è un sistema sinestesico

...è l'immagine coagulata dell'esistenza. Si può dire di vedere un suono o di ascoltare un colore perché ogni sensazione fa vibrare tutto l'essere sensoriale. In questo contesto il movimento non inteso come movimento oggettivo nello spazio, ma come progetto di movimento, come propensione del corpo verso il mondo e le cose, costituisce il fondamento dell'unità sensoriale... ... il corpo è unità antepredicativa in cui s'intrecciano esperienza visiva, uditiva, motoria e linguistica [\[78\]](#).

La multisensorialità si fonda sulla trasversalità di alcune categorie percettive, come appunto il ritmo. L'elemento ritmico è presente nel suono della parola, nel movimento corporeo, nelle forme visive e architettoniche. È un'esperienza originaria e multisensoriale, la parola e il movimento sono coordinati secondo un certo ritmo e non è un caso che tra le più antiche forme espressive ci sia la danza in cui il ritmo e il movimento del corpo si fondono in modo indissolubile. Naturalmente il ritmo della musica e della danza sono qualcosa di più che il riflesso di quel ritmo naturale che, sfruttando la ritmicità muscolare, ha alimentato le tecniche del mondo umanizzato (il ritmo del lavoro manuale). Il ritmo della parola (come del resto delle arti) apre lo spazio al simbolico, cioè, riguarda il mondo delle idee sulle cose e non l'ottimizzazione dei tempi (un'evidente bonifica del sociale moderno).

Nella parola, infatti non c'è solo la componente del significato ma anche quella del senso, puramente sonora, a cui il bambino, nella sua intenzionalità originaria, è molto attento [\[79\]](#).

3.1 Premessa

L'esperienza umana si consolida a due livelli: il singolo individuo in sé per sé, da una parte, e ciò che lo trascende dall'altra. Nei primi due capitoli l'enfasi è stata riposta nel primo livello: si è visto, cioè, come il ritmo cardiaco - suono della vita - viene esperito nell'utero ed il modo innato con cui il neonato percepisce i suoni ambientali (percezione amodale). Ora la nostra analisi si concentra sul secondo livello, vale a dire, sulle forme extra-individuali che trascendono le singole vite e le influenzano. In G. Piazza queste forme sono riconducibili a due: sono la società *consistente* e la società *evanescente*. Alla prima fanno capo tutte le società pre-moderne, mentre alla seconda riconduciamo sostanzialmente la società contemporanea, che è il frutto di un processo di penetrazione del capitale nel tessuto comunitario.

Quando si parla di comunità, la musica creata e suonata ha a che fare non con qualcosa di astratto, inciso su di un supporto magnetico, ma con una condizione dove l'espressione sonora è proprietà della comunità stessa (nella comunità d'altronde non esiste neppure la proprietà privata come vedremo). Il singolo non è in sé e per sé, ovvero, non è libero di proporre la sua musica; egli, cioè, è rigidamente subordinato ad un ritmo musicale che possiede forme e tempi rigidi al livello emergente del sociale, del collettivo al di là della specifica singolarità vivente. D'altronde è anche vero che per il singolo non vi è una grande necessità di creare forme proprie di musica, ovvero, di esprimere il proprio sé in maniera inconfondibile e originale. Da una parte perché il rito musicale si armonizza perfettamente con il suo corpo e con la sua mente, dall'altra perché occorre sostanzialmente una filosofia - un paradigma - affinché egli cominci a pensare in termini individuali (autoimplicativi) e non collettivi. Quando si ha comunità ci sono degli individui, quando si ha società ci sono persone; quando si ha comunità c'è materia che vive, quando si ha società c'è la Vita.

Il primo paragrafo inizierà spiegando la condizione attuale della fruizione musicale, mentre il secondo si concentrerà sul perché la musica era una fatto collettivo. Il terzo analizzerà il processo che ha portato il suono che noi viviamo a non essere più vissuto in senso comunitario, mentre il quarto verterà sul perché vi è stata una ricerca della comunità nel contesto del rock.

3.2 Perché il suono è astratto

“A noi è familiare pensare la musica come fenomeno esclusivamente centrato sul suono, mentre nelle culture di quasi tutte le popolazioni del mondo il sonoro è visto come connesso con i gesti che lo producono, le voci che lo cantano, i passi che lo danzano, le situazioni rituali a cui esso si accompagna” [\[80\]](#).

Oggi è più che mai vero che il suono - di cui la musica stessa è parte - sia diventato qualcosa di impalpabile e di astratto. Spesso ci troviamo ad ascoltare suoni in musica

di cui non abbiamo nessuna familiarità, oppure, ci capita di sentire suoni che in natura non esistono perché creati al computer. Tuttavia per noi occidentali questo dato di fatto non procura grandi angosce (salvo che non si tratti d'inquinamento acustico!). Andare a comprare un disco, per poi ascoltarlo per conto nostro nella nostra camera da letto, è quasi una prassi, non sentiamo la mancanza di quel contorno visivo-gestuale in cui il nostro materiale musicale è stato concepito. Certo, magari sentendo la registrazione di un concerto di musica classica immaginiamo di essere lì: chiudendo gli occhi possiamo vedere il direttore d'orchestra che si destreggia con la bacchetta, oppure, osservare noi che osserviamo il concerto; comunque sia, tutto ciò è frutto di un nostro universo simbolico a cui noi possiamo apportare tutte le modifiche che vogliamo in quanto siamo persone libere e dotate di creatività o libere associazioni di pensiero. Allo stesso modo la musica che abbiamo acquistato, può suscitarcì delle emozioni che viviamo sempre noi, in modo soggettivo, come persone singole che, appunto come tali, possono percepire delle emozioni che altri non percepiscono o percepire semplicemente emozioni differenti e originali. Se qualcuno ci chiede se una canzone dei Beatles, ad esempio Yesterday, è triste o allegra ci sembra “naturale” affermare che sia triste e/o nostalgica anche se, possiamo obiettare, la parola triste non corrisponde perfettamente al “mondo emotivo” che quella canzone ci suscita. Un'altro esempio. Se ascoltiamo *She loves you*, sempre dei Beatles, non c'è dubbio che quella canzone specifica non sia triste in sé per sé, tutt'altro, magari mentre la ascoltiamo, ci viene istintivo di muovere la testa. A qualcuno questa canzone potrebbe rimandare ad un brutto ricordo magari amoroso, tuttavia, è una questione sua personale, fa parte della sua biografia. Attenzione però, non è una questione assoluta, ma solo un punto di vista particolare, relativo o, al più, una questione di gruppo, non di società intera. A tal proposito G. H. Mead ci ricorda che ogni senso della comunità dipende da quello che egli chiama a *common social process of experience*, ovvero, a un'esperienza di senso comune scaturita da un processo sociale. Il fatto che noi siamo in grado di dare un senso alla musica o che una musica abbia senso per noi, è il frutto dell'appartenenza a una qualche *comunità di ascoltatori*, dove certe assunzioni di base sono tenute in comune [\[81\]](#) . Infatti, se chiediamo a un punk cosa ne pensa della questione ci risponderà come minimo che la musica dei Beatles è semplicemente patetica e, per paradosso, sarebbe d'accordo con lui anche un esperto di musica classica. Ognuno, con le proprie ragioni e strade diverse, potrebbe arguire che questa musica è triste in quanto brutta o insignificante, e nella sua mente la ricollegherà a sentimenti quali noia, disgusto e quant'altro di negativo in modo immediato. Nelle città moderne, dove rock-fan, critici musicali, appassionati di musica classica si mescolano assieme, è possibile, e anche probabile secondo P. J. Martin, che molte persone appartengano a più d'una *comunità di ascoltatori*, avendo deliberatamente o fortuitamente imparato come parteciparvi. E questo spiegherebbe, sempre secondo il nostro, anche la ragione per la quale la nostra percezione, i nostri valori, possono cambiare; generi o stili che disprezziamo di primo acchito finiscono poi per venire apprezzati in un secondo tempo. Seguendo il ragionamento di Mead, applicato al nostro campo da Meyers, possiamo aggiungere che

è il fatto di poter appartenere ad una comunità con una certa omogeneità di gusto - o crearne una - che anima i compositori (e gli esecutori) e che li rende in grado di anticipare quali sono le risposte di quella gente a certe strutture sonore, e in più di cercare di condizionarne le risposte.

Per Meyers l'attività di composizione comprende un conscio processo di deliberazione, il che significa che anche quando un artista sembra esprimere e articolare i sentimenti più profondi al proprio pubblico si rifà ad una comunità. Un'esecuzione, anche molto personale e ostica, va ricondotta al fatto che sia l'esecutore sia il suo pubblico appartengono a un sistema di assunzioni e di valori simili. Per dirla con Mead, questi performers, forse senza realizzarlo, *are taking the role of the other*, si mettono nei panni dell'altro.

Di fatto le argomentazioni di Meyers, che riprende Mead, sono utili, ma vanno prese con una certa cautela. L'esempio classico è rappresentato dal difficile approccio riscontrato, da parte di noi occidentali, nei confronti della musica di un altro popolo, con una cultura completamente diversa dalla nostra, non armonica in senso occidentale. In questo caso solo con un lungo processo di socializzazione, e forse neanche con questo, possiamo imparare ad ascoltare la loro musica nel modo in cui essi la sentono. Tuttavia non occorre andare così lontano per capire questo punto, anche da noi in occidente, settimanalmente nelle nostre città, si esibiscono artisti - d'avanguardia, post-rock, psichedelici - che non saremo mai abbastanza preparati ad ascoltare.

In verità, quando si parla di musica, sempre più ci si accorge che non vi sono sentimenti comuni nel definirla, o immagini a cui ricondurla, anche con la massima obbiettività che ognuno di noi può provare a ottenere nel proprio ragionamento e coniando termini ad hoc. Pure parlare di musica crea non pochi problemi oggi! Le argomentazioni di Meyers, a mio avviso, avrebbero potuto essere pregnanti soltanto fino agli anni settanta (perlomeno in America, per l'Europa, poco più in là), fino a quando, cioè, potevamo vedere i giovani come generazioni. Infatti, solo fino a quel momento era possibile demarcare con una certa precisione la musica dei giovani - il rock - e quella degli adulti - la classica o al più il jazz -, dopodiché, con il punk, la frammentazione degli stili, la conseguente destrutturazione di una comunità rock, il punto di vista appena analizzato diventa inapplicabile.

In più, c'è un'altra questione più tecnica. Se tutta la musica, che noi possiamo ascoltare oggi, fosse basata su di una grammatica secolarizzata, ovvero, seguisse precise regole armoniche, allora potremmo dire, con una certa precisione, quando una canzone è triste (*yesterday*) e quando è allegra (*Se loves you*). In questo caso, se ci venisse proposto un brano atonale, reagiremmo probabilmente con un certo distacco, in quanto, non eravamo preparati ad ascoltarlo. Se poi ci viene insegnato che vi è solo una grammatica per ottenere La Musica allora, disprezzeremmo facilmente ciò che si discosta dai nostri canoni. In verità, da quando la musica afroamericana ha penetrato la canzone popolare, vi è stato un processo di destrutturazione delle strutture armoniche occidentali per cui, se da una parte si è cercato di assimilarle (il mercato, le industrie discografiche), dall'altra sempre più musicisti hanno subito il fascino per l'organizzazione del suono secondo regole sempre più labili a volte re-inventandole di sana pianta in proprio (l'underground, l'avanguardia). Di fatto il rock ha assimilato stili e culture diversissime tra loro tanto da spaziare sempre più spesso nella musica d'avanguardia (dissonanza, atonalità, silenzio, rumore, elettronica) e il tutto sotto il patrocinio dei supporti magnetici - prima - e digitali - poi -, nonché internet e soprattutto il welfare state. Si può quindi ancora parlare di musica a cuor leggero?

Osserviamo l'evoluzione della musica registrata. Non bisogna infatti dimenticare che la prima decontestualizzazione e astrazione della musica deriva proprio dall'invenzione del giradischi, senza del quale la circolazione della musica sarebbe rimasta ferma alla produzione e fruizione locale o a classi sociali elevate. Registrare un concerto su disco significa sia renderlo disponibile nello spazio, ad altra gente lontana migliaia di chilometri, ma anche nel tempo, ai figli di quella gente. Inoltre, la registrazione permette una certa fedeltà all'originale, tanto che è impossibile che nel suo passaggio da un luogo all'altro venga manipolata, come invece accadeva per i girovaghi che prima della sua esistenza erano gli unici intermediari musicali tra un popolo e un altro.

A questo dato di fatto ne va aggiunto un altro, non meno importante: il giradischi come poi il nastro magnetico, il Compact Disk hanno seguito le logiche delle economie di scala per cui, se inizialmente il loro costo era sostenibile solo da un'élite di facoltosi acquirenti/fruitori, in seguito, con la produzione in serie, il costo questo bene è sceso fino ad essere disponibile più o meno per tutti. Questo processo, assieme alla rivoluzione rock - nel quadro del welfare state - ha distrutto le tradizionali barriere di classe che vedevano una musica colta per pochi e una musica pop "bassa" per le masse. Già prima del rock vi erano state delle rivoluzioni all'interno della musica colta, si veda, ad esempio, le scuole atonali, la dodecafonia ecc.. tutte queste differenziazioni strutturali si riconducevano sempre al patrimonio e al tratto distintivo di una classe sociale specifica. Se la musica si differenziava, la sua astrazione era arginata da accesi dibattiti circoscritti a pochi, ovvero, il suo senso era comunque un patrimonio di un gruppo di persone che si osservava come classe.

Venuta a cadere anche questa barriera, il processo di differenziazione e di destrutturazione delle strutture grammaticali della musica classica si è sposato perfettamente con tutte quelle tecnologie che hanno permesso ai musicisti/fruitori una maggior rapidità di circolazione delle idee e dei contenuti ad un costo via via accessibile.

Di conseguenza, tutta la musica contemporanea è "arrivata" sempre più ai suoi fruitori come persone singole e, per giunta, con un elevato grado di astrazione e di decontestualizzazione. Pensate a tutti coloro che amano ascoltare la musica in cuffia. È sempre più difficile pensare ad un orecchio culturale frutto di variegate comunità di ascoltatori, ed inoltre, ascoltare un disco a casa è diverso che ascoltare il suo contenuto ad un concerto, mentre ascoltare un qualcosa che non proviene dalla tua terra/città/contesto sociale è diverso che ascoltare la "propria" musica. Ci si trova sempre più disorientati nell'interpretare e categorizzare la musica attribuirle, o un senso, o un'emozione precisa. Come è d'altro canto vero che oggi la musica trova sempre più uno spazio personale, individuale e a-temporale più che sociale e, diciamo, contestuale (la propria musica è in verità la mia musica). Prendiamo, ad esempio, un teenager che ha acquistato oggi un disco dei Beatles, ristampato su CD, ascoltandolo può immaginare di assistere ad un concerto dei fab-four calandosi nella realtà degli anni sessanta (non quelli reali, ma i suoi immaginari), crearsi un mondo visivo e sonoro del tutto personale - astratto dalla realtà - può immaginare, ad esempio, il gruppo nella sua veste di cartone animato, osservando la copertina del CD.

È chiaro che oggi acquistiamo dischi, non soffriamo ad ascoltarli da soli, e possiamo contestualizzare la musica che ascoltiamo in modo completamente astratto, prescindendo dal reale contesto in cui la musica è calata (che nel frattempo è sempre meno interessante). La musica da astratta può divenire concreta - e possedere anche un senso - soltanto nel nostro mondo emozionale soggettivo. Il problema è, e il futuro della musica giovanile dipende da questo, se questo senso individuale, che si dà alla musica, possa prescindere completamente dal suo contesto sociale, ossia, possa intrattenere ed avere i suoi effetti terapeutici su persone singole in sé e per sé.

Infatti come si è visto nella storia del rock - prima parte -, almeno per tutti gli anni ottanta, la musica era strettamente legata ad una comunità reale, oltretutto immaginata, in tutta Europa. In Italia, fino a non tanto tempo fa (anche se sembra molto), si è visto lo schierarsi dei *paninari*, dei *dark* e dei *metallari*: tre comunità giovanili appariscenti che si rifacevano allo strascico del punk inglese, alla reazione yuppie reganiana americana e alla sottocultura heavy metal, presente quest'ultima in tutti i due i Paesi dagli anni settanta. Tre aggregazioni giovanili che partendo dai centri urbani, si diramavano nelle province e riconducevano il loro immaginario a un'insieme di valori condivisi, costumi e gestualità comuni, producendo quell'asimmetria già vista con i Mod negli anni sessanta (a parte l'heavy metal che trovava il suo terreno privilegiato in provincia).

Per un dark la musica non poteva essere che dark e, così, l'abbigliamento la passione per i film dell'orrore, per il gotico etc., lo stesso per il paninaro che ascoltava il Synth-pop, si vestiva con il monclair e si ustionava il viso con le lampade UVA. Ognuno traeva parte del suo piacere per la musica di riflesso dal gruppo di appartenenza che dettava anche le regole su cosa fosse buono e cosa no. In più, la contrapposizione netta tra il paninaro e il dark o tra quest'ultimo e il metallaro contribuiva generosamente a forgiare l'identità di gruppo per differenza.

Gli anni novanta hanno cancellato questa dialettica tra gruppi contrapposti. Basti pensare che pure le Spice Girls - gruppo adolescenziale tra i più famosi della decade - non vestono più tutte e cinque allo stesso modo, ma fanno della specificità la loro carta vincente. Fin dai tempi del Beat ogni gruppo si presentava con un abbigliamento, se non identico, almeno conforme ad un determinato clima giovanile. I Beatles, per esempio, all'inizio della carriera, apparivano rigorosamente in giacca, pantalone a sigaretta, scarpa a punta, camicia bianca e cravatta poi partecipando al clima psichedelico della tarda Swinging London, con i capelli lunghi, la barba e i pantaloni a zampa di elefante. Le Spice Girls si vestono in modo da far risaltare cinque stili di vita differenti, uno orientato allo sport, l'altro all'alta società (Mod al femminile?) ecc., ovvero, all'interno dello stesso gruppo sono presenti gusti diversi che presuppongono una certa peculiarità del singolo sul gruppo. Anche i Beatles nelle interviste, nei loro filmati si presentavano con quattro personalità e con gusti differenti e riconoscibili, tuttavia, l'originalità di ognuno di loro portava necessariamente all'unità di gruppo: la stranezza del gruppo era pur sempre una distinzione forte contro il conformismo degli adulti.

Per le Spice Girls la specificità di ognuna rimanda ad un mondo simbolico specifico fine a se stesso, già di per sé ricco di spunti consumistici. Il tentativo da parte dei discografici punterebbe, forse, nell'unire queste ragazze con lo slogan *girl power* - forza alle ragazze - ma gli anni dei Beatles e delle generazioni sono passati e quello

che risulta sempre più chiaro è che anche l'ultimo trait d'union tra i giovani, cioè, l'abbigliamento, che li aveva legati in gruppi, non è più necessario, anzi, una gabbia. Ognuno deve avere il proprio stile a modo suo e quindi ognuno deve avere, se lo vuole, una musica sua, non più musica dark per i dark o mod per i mod ma la musica per il soggetto.

Il Capitale rema in senso opposto alla Comunità, anzi la spazza via, in questo modo lascia l'individuo nudo davanti a se stesso instillandogli però la necessità di trovare un rimedio a questa condizione di vergogna. La soluzione da lui consigliata sarà sempre blanda e mai definitiva (come accadeva in passato) perciò, coprisi meglio, trovare nuovi abiti diventerà una cosa irrinunciabile per non venir tagliati fuori. In verità quel taglio è stato operato subito, all'inizio della Vita più precisamente nel momento in cui è stata sconnesso l'intrinseco Sapere che lega la nostra mente al corpo.

3.3 La società pre-moderna

La musica, prima dell'avvento dell'età moderna, rappresentava un qualcosa di specifico, di contestuale, di audio-visivo concreto. In passato, cioè, anche “da noi”, occidentali la musica era imprescindibile dal contesto specifico in cui era radicata. Era un fatto comunitario e non possedeva copyright. Allora era possibile sapere con certezza cosa significasse una composizione musicale e, quest'ultima, era un tutt'uno con la danza, con chi la suonava e con il rito complessivo a cui essa asserviva. È stato così per millenni.

In sostanza, la musica, in tutto il mondo occidentale, ha subito un processo di estraniamento dalle sue origini contestuali che la vedevano imprescindibilmente legata alle espressioni sociali di un popolo. E questo sta a significare che la musica esprimeva sempre un qualcosa di specifico legato a manifestazioni pubbliche o comunque sociali. La musica aveva un senso specifico e funzionava appunto perché ognuno sentiva dentro di sé a che cosa essa servisse e cosa essa rappresentava. Il suono non era astrazione ma specificità e quindi era sempre “consonante” all'orecchio musicale degli ascoltatori. La dissonanza era bandita con punizioni anche severe. La musica non aveva interlocutori singoli.

...da principio c'è la comunità.. ..da principio e per tanto tempo.. ..allora è successo che la vera nascita non è mai stata la prima, quella naturale, ma un'altra. Un'altra che viene dopo il parto. Non l'uscita dal ventre materno, ma l'entrata nell'utero mitopoietico... ...l'utero vero, davvero formativo? Quello della comunità. L'iniziazione è la vera nascita [\[82\]](#) .

Nella letteratura sociologica classica questa fase evolutiva corrisponde alla comunità. Una teorizzazione di un mondo della vita del passato che era organizzato secondo precise regole e un saldo fine umano complessivo.

Si può dire sinteticamente e in generale che la comunità rappresenta una realtà sociale fatta di gruppi fra loro isolati, isolamento caratterizzato dalla sostanziale differenza nei valori fondamentali di riferimento che fanno da guida sicura per gli individui membri. L'elemento fondamentale della comunità è la distinzione fra i

gruppi, che può essere tipizzata secondo la distinzione Noi/Loro, riferibile sia all'esterno (comunità/non comunità), sia all'interno (nobile/plebeo, ecc.): su questo fattore di distinzione si fonda la saldezza del gruppo, l'identità collettiva, e da ciò consegue necessariamente ("meccanicamente", dice Durkheim) la robustezza della costruzione identitaria individuale. Quindi l'esperienza comunitaria si spiega principalmente in riferimento al mondo dei valori in quanto differenze [\[83\]](#).

La società pre-moderna, che è qui in sostanza ricondotta alle civiltà contadine, è rapporto viscerale tra l'uomo e la terra, dove quest'ultima rappresenta non soltanto il sostentamento alimentare ma anche un modo di essere della comunità. La comunità è una forma che trascende l'individuale, una coscienza collettiva fondata sulla solidarietà organica, come direbbe Durkheim, definita dall'assenza degli individui in quanto personalità singole e autonome perché, in essa, la coscienza collettiva è dominante rispetto alla coscienza individuale, ovvero, la coscienza collettiva ricopre di sé le coscienze dei singoli individui. Il risultato di questo processo come osserva P. Stauder, porta ad un *individuo (che) vive per la società e la considera il suo vero corpo per il quale si può e si deve sacrificare ogni cosa anche la propria vita se occorre* [\[84\]](#).

Ma come fa la comunità a trasformare le vite in individui perfettamente inseriti in un contesto extra-umano? Quale educazione riesce ad arrivare così nel profondo dell'animo umano? La comunità riesce in questo compito perché

...si struttura attraverso un confronto all'interno della vita umana, fra gruppi umani diversi, le cui differenze sono il punto di riferimento che consente agli individui di delineare percorsi biografici specifici. Attraverso lo sviluppo del senso di appartenenza (identificazione), la comunità attribuisce un senso specifico alla vita dell'uomo, il senso della differenza dagli altri uomini, da tutti coloro che non appartengono ad essa e contemporaneamente, così facendo, insegna come si fa ad appartenere a se stessi, ad essere individui [\[85\]](#).

Dire che la comunità educa i singoli ad essere individui parti di un tutto, vuole dire che essa si fonda su di un processo interiorizzazione della stessa nell'individuo e il modo in cui lo fa è chiamato mitopoiesi. Attraverso la mitopoiesi la comunità penetra a fondo nell'individuo.

Questo importante concetto è stato elaborato dall'antropologo Tulio Altan, secondo il quale, i valori non andrebbero intesi come entità magiche o metafisiche, ma come rappresentazione di qualcosa di concreto. Con il termine *mitopoiesi* questo autore ha voluto evidenziare la creazione di un simbolo datore di valore che si presenta in modo concreto, individuandone anche le fasi specifiche, in base alle quali, esso penetra l'individuo. Esse sono:

1. Destorificazione, tramite cui si decontestualizza un elemento della realtà concreta, che risulta così sottratto alla contingenza.
2. La trasfigurazione di questo elemento in un archetipo o immagine esemplare.
3. L'identificazione dell'uomo con questa immagine.

Un comunità pre-moderna è dotata di una solidarietà organica appunto perché in essa gli individui sono protetti da un nucleo solido di valori sulla cui base è sempre possibile sapere chi sono e da dove vengono. E questo è tanto più pregnante quanto l'apprendimento di questi valori è in contrapposizione netta con quelli di un altro gruppo o comunità. La forza deriva dalla differenza in quanto è il confronto “netto” che rende forte l'insieme dei valori.

L'individuo assume valore in quanto è parte integrante di un gruppo, in quanto condivide con altri individui gli stessi principi culturali; ma tale appartenenza, per essere veramente funzionale, deve anche costituire un limite d'accesso per altri individui. Ogni identità dunque si fonda sul principio di esclusione [\[86\]](#) .

La società pre-moderna, ad esempio, oppone la musica del ceto nobile a quella gretta dei poveri in modo tale che: il povero non andrà mai a ballare in un castello e, viceversa, un nobile, anche caduto in miseria, non si abbasserà mai ad ascoltare il folk popolare.

Il processo di mitopoiesi identifica i membri di una comunità in modo specifico per cui la musica è sacra, fa parte solitamente di un rito di cui fa imprescindibilmente parte integrante. La sua funzione è chiara a tutti i membri della comunità e il suo senso risiede proprio nell'esecuzione sociale. Nell'esecuzione la forma e il tempo devono essere rispettate per cui vi è libertà di espressione solamente nelle forme previste. La musica è rappresentazione sonora specifica di una determinata comunità e si contrappone in modo netto nei confronti di altre. Ma affermare questo vuole anche dire che *nella comunità, la proprietà anche della musica non è privata. Non è un fatto dell'economia. Non è ricchezza quantitativa [\[87\]](#) .* L'espressione musicale è un fatto collettivo ed è qualità nel senso che tutti gli individui di una comunità sanno cosa quella musica significhi, ovvero, hanno interiorizzato quell'insieme di suoni e ci si identificano.

La mitopoiesi è un processo davvero pervasivo, meticoloso, carismatico come sottolinea G. Piazzì, *penetra fino nelle zone più recondite del cervello e da qui dentro il corpo. C'è imprinting, la materia cerebrale rimane profondamente segnata. Tramite la mitopoiesi avviene l'imprinting cerebrale e a partire da lì, da questo imprinting, la mente deve mentalizzare il corpo. Che vuol dire che la natura vivente che è nel corpo venga alterata e resa compatibile - coordinata - con la mente. Per tutto ciò che questa mente può e deve chiedere.* Per questa ragione sempre secondo il sociologo c'è una decisiva solidarietà tra mente e corpo, nel senso che la mente strumentalizza il corpo e quest'ultimo è così adeguato alla mente.

Quindi, *La comunità viene interiorizzata. E, attraverso questa esperienza di interiorizzazione si crea solidarietà tra corpo e mente.* Ma le cose non si esauriscono qui, approfondendo questo tema, si aggiunge che *quando si realizza, tale solidarietà implica necessariamente il coinvolgimento formativo di un dato vitale profondo.* Specificando che tale Profondo = *La sua verità è tutta interna: e non dipende più dalla relazione con ciò che sta fuori [\[88\]](#)*

La comunità innesca da fuori, tramite la mitopoiesi, un valore di senso che non dipende minimamente da fuori, in quanto è un retaggio arcaico, filogenetico, memoria ancestrale. *Un valore, una ricchezza, una risorsa che provengono da molto*

lontano.

Esiste probabilmente, nella vita dell'individuo e del suo spirito non solo ciò che egli stesso ha sperimentato, ma anche ciò che egli ha portato con sé dalla nascita, frammenti di origine filogenetica, un retaggio arcaico... ...nell'intimo vitale di ciascun individuo ci sono tutti i dati etnici, culturali, cognitivi, affettivi portati fin lì dal suo gruppo ancestrale [\[89\]](#) .

Il retaggio arcaico è, di fatto, nei cromosomi in quanto nel *programma genetico del singolo individuo è condensata l'intera storia della sua appartenenza*. Il qualche cosa di profondo è una memoria, una narrazione collettiva che si è fatta memoria individuale nei cromosomi. Quando la comunità “funziona” il suo ruolo consisterà nell'attivare nei suoi membri questa memoria che è già presente come retaggio arcaico nei loro cromosomi. Perciò, una volta attivata, la memoria farà sì che ogni individuo non dipenderà assolutamente dalla relazione con ciò che sta al di fuori.

Nella comunità per apprezzare al meglio la musica non vi è la necessità di avere una comprensione critica nei suoi riguardi, il suo apprezzamento è goduto in sé e per sé. Potremmo dire che vi è già un sentire musicale nella comunità, tuttavia, questo potrebbe essere fuorviante perché, in questa fase, la musica non è assolutamente libera, tanto che, il singolo membro non la può né contestare né modificarne, pena l'esclusione dal gruppo o, alla peggio, la morte. Il sentire musicale è un fatto autoimplicativo totalmente interno alla vita che emergerà solamente con il Capitale. Nella comunità esiste un sentire musicale solo se intendiamo il senso profondo della sua musica come l'armonia corpo-mente che questa contribuisce a saldare, e una mitopoiesi che fa sì che il suo ruolo non sia mai messo in discussione. Il sentire, quello vero della Vita, è attivato da “dentro” mentre nella comunità vi è la necessità di un'attivazione da “fuori”.

Un esempio, ricavato da quanto è emerso nella storia sociale della musica contemporanea - prima parte -, può essere utile per chiarire le idee su questo punto. Quando il popolo afroamericano, ancora schiavo, cantava nei campi le work songs, attraverso il canovaccio del call and response, rievocava, di fatto, una memoria collettiva; ogni singolo, vale a dire, affondava le sue risorse ideative nel *Sapere della memoria cromosomica*. La musica rappresentava per questo popolo l'unico modo per fare sopravvivere lo spirito della terra africana (l'essere materia della comunità). La musica è cosa sacra e attraverso di essa la comunità nera attivava, in ogni singolo afroamericano, il Sapere cromosomico, la solidarietà tra bios e logos, con il risultato che il canto riusciva a far sopportare meglio la fatica del lavoro.

La musica nera per i neri è sentita perché non vi è bisogno di uno sforzo intellettuale per comprenderla, non vi sono passaggi che sfuggono, astrazioni o stranezze compositive. D'altro canto, c'è un modo comunitario, e non individualistico, di fare e percepire la musica che è simultaneo e contestualizzato in danze e rituali, un tutto audio-visivo. Il ritmo è dentro ogni singolo afroamericano, poiché quando la sua comunità attiva (da fuori) la sua memoria cromosomica - il Sapere che c'è in lui - quasi automaticamente un certo modo di relazionarsi alla musica è messo in atto (da dentro). È il caso del *call and response* con il suo accompagnamento di “strumenti corporali”: un canovaccio che proviene da fuori l'individuo - la comunità - ma che si attiva da dentro - Sapere cromosomico -. In questo senso, la partecipazione è attiva,

armonizza il corpo con la mente.

L'analisi non è ancora completa, e l'esempio della musica nera merita una precisazione. Ogni forma musicale ha una storia fatta d'adattamenti, variazioni, assimilazioni: gli spirituals e le work songs sono il risultato di un percorso culturale di un popolo, o meglio di un'etnia, che, di fatto, non ha sempre organizzato la sua musica in questo preciso modo. Il call and response è una forma musicale - un distillato - che è, di fatto, il risultato di lotte intestine secolari tra etnie nere differenti. La musica nera degli schiavi afroamericani nell'ottocento, non si ricollega alla specie umana nella sua interezza ma distinzioni interne fra tribù nere differenti o gruppi ancestrali tra loro diversi.

La comunità, attraverso la mitopoiesi, attiva la memoria ancestrale e, facendo ciò, vivifica la natura vivente dell'individuo, tuttavia, l'ancestrale non riguarda tutta la specie umana nella sua interezza, bensì *un'appartenenza intraspecifica*. In altre parole, nei cromosomi sono presenti principalmente i valori bio-simbolici del gruppo ancestrale d'appartenenza e, i parametri di specie sono, di fatto, subordinati a questi valori "guida".

Mito, tradizione, langue, Sapere, lavoro, gioia, sofferenza, fatica ecc. tutto è raccolto in ogni singola materia che vive. Ma non è un tutto della specie, bensì un tutto che deriva da distinzioni interne alla specie.

Nei cromosomi dell'individuo c'è un Sapere parziale e non allo stato puro, ovvero c'è un Sapere che ha già subito le distinzioni interne alla condizione umana, fra un gruppo ancestrale ed un'altro, quindi un Sapere lacerato, frammentato. In altre parole, l'appartenenza intraspecifica è la differenza tra una vita ed un'altra, tra un gruppo o tribù ed un'altro, cioè, uno dei cardini su cui si basa la mitopoiesi. La fase evolutiva in questione, come sottolinea G. Piazza, non è ancora la Vita.

È ancora lontana dall'essere in sé e per sé, cioè vita in senso proprio. La materia che vive non può ancora permettersi il lusso di un progetto vitale del tutto autoimplicativo...

perciò neanche una relazione al suono "sentita" in senso pieno del termine. La materia che vive - l'individuo non ancora persona - ha ancora bisogno dell'esterno, la Comunità. Tuttavia quest'esterno attiva un Sapere, ovvero, una memoria del suo gruppo etnico ancestrale, ovvero, un frammento di memoria filogenetica. Su questo si basa la forza della comunità e quindi anche il significato qualitativo concreto della musica qui suonata e vissuta.

3.4 La crisi della comunità e la modernità

Parlare della crisi della comunità vuole dire: la fine di un ordine che si è costruito in un tempo piuttosto lungo, sull'ordine di migliaia d'anni.

...la comunità c'è perché è una grande strategia evolutiva. E nell'essere questa strategia, lo scopo della Comunità e della sua riproduzione è il seguente: fare in modo che non ci sia mai schizofrenia fra la materia che vive, i cromosomi, il corpo, il logos individuale, da un lato, e la realtà emergente dell'esperienza collettiva,

dall'altro. Il mondo è qualità. Le cose hanno un valore profondo. Hanno vincoli normativi. Sono sostanze... ... la storia che è contenuta nell'essere sia delle cose sia degli uomini è la storia della mitopoiesi. Sia l'essere delle cose sia il mondo umano che lo ha reso possibile sono qualità. Sono materia. Sia l'uno che l'altro sono realtà virtuosa. Ma loro sono tutto questo perché dentro di loro c'è riversata la mitopoiesi. Ossia: c'è la riproduzione del rapporto mitopoietico che coinvolge l'individuo e la Comunità. Dentro di loro c'è una memoria [\[90\]](#) .

Il moderno si può, riassumere nelle parole di G. Piazzì, come la fine, *l'oblio* di questa realtà o condizione evolutiva. La fine cioè di un frangente della storia umana dove dentro le cose c'era la storia e quest'ultima era guidata da una memoria, vincolante e normativa. Il moderno è, quindi, l'emancipazione dell'individuo dai vincoli delle società tradizionali, costituiti sul principio di ceto e di nascita, che riconoscevano l'uomo unicamente come membro di un gruppo o di una collettività.

... l'individuo tende a presentarsi come un essere unicamente responsabile di se stesso. L'individuo intende rigettare qualsiasi determinazione esterna diretta a definirlo secondo valori estranei alla sua natura interiore. Egli vuole essere dunque autonomo da qualsiasi condizionamento esterno, nel tentativo di affermare la propria unicità [\[91\]](#) ...

Nella sociologia classica è, in sostanza, l'affermarsi del valore di scambio e del denaro che hanno permesso la graduale ed inesorabile scomparsa della comunità, e le conseguenze che ciò porta con sé in termini di condizione umana. Il denaro, infatti, significa abbandonare il riferimento ad un Noi forte in quanto contrapposto al Loro.

...significa concretamente abbandonare i diversi processi mitopoietici (valori religiosi, tradizioni culturali, costumi, ecc.) che hanno incarnato storicamente le varie forme della distinzione Noi/Loro e che concretamente sono intervenute a formare l'identità individuale. È la perdita di quello “sfondo significativo” rappresentato dalla comunità, da quella che Piazzì ha chiamato la società consistente [\[92\]](#) .

Per dirla con Marx, nella comunità c'è valore d'uso e questo vuole dire che: l'uomo produce le condizioni della propria esistenza tramite la produzione di ciò di cui necessita, la produzione di cose utili. Il valore d'uso delle cose è importante perché va al di là della mera utilità “economica”, e implica un rapporto complessivo fra l'uomo e le cose di natura extra-economica, ha un significato di sopravvivenza ma, contemporaneamente, *ha un significato simbolico orientato alla valorizzazione di sé in quanto membri di una determinata comunità [\[93\]](#) .* Mentre nella società capitalistica c'è progressivamente sempre più valore di scambio, e cioè, c'è la separazione delle cose utili dalla loro utilità e dalla loro qualità simbolica, o meglio, il fare di esse cose utili dei semplici mezzi per lo scambio, dei *valori di scambio*. La canzone folk cantata ad una festa paesana non ha più valore in sé, in quanto soddisfa bisogni ludici, quali il ballo di una comunità , bensì, vale come merce, cioè, in quanto deve essere venduta, scambiata.

Anche Simmel vede nel denaro il fattore chiave del moderno, inteso come passaggio dalla comunità alla società. F. Manattini ci riassume, il suo pensiero riguardo a questa transizione, in quattro punti: 1) il denaro (valore di scambio) svincola l'individuo dal legame tradizionale col gruppo (libertà) ma, contemporaneamente, lo espone alla

insicurezza e al rischio dell'isolamento in cui può essere maggiormente colpito; 2) il denaro astraе dalle particolarità, dalla specificità degli individui, li frammenta e li considera solo per quella porzione o frammento di sé funzionale (ruolo) allo scambio sociale ed economico; è pertanto il denaro che consente di pensare a quella totalità indivisibile che è la persona come a qualcosa di, tendenzialmente, divisibile, misurabile e scambiabile all'infinito; 3) il denaro, con la sua velocità di circolazione generalizzata, moltiplica in modo esponenziale le possibilità di scambio sociale e la dipendenza reciproca, anche fra persone molto distanti, ma ciò proprio perché svuota le personalità di (astraе da) quei contenuti non scambiabili; 4) il denaro, infine, moltiplicando e generalizzando gli scambi, rende concreta la possibilità di un accumulo tendenzialmente infinito di sapere, come si osserva sempre più condensato nelle conquiste della tecnica (il cervello sociale di Marx, le macchine industriali).

Il denaro, con la sua azione decontestualizzante, ha creato le condizioni necessarie per il sorgere degli ideali borghesi e per il verificarsi concreto di quelle condizioni indispensabili alla liberazione dell'individuo. Condizioni che consistono soprattutto nella separazione dal gruppo di appartenenza resa possibile dal superamento di un'economia naturale ancora finalizzata alla sopravvivenza. Il superamento di tale unità, fra persona e rapporti materiali, propria delle epoche a economia naturale

...viene dissolta dall'economia monetaria che in ogni momento inserisce fra la persona e la cosa qualitativamente definita l'istanza del tutto oggettiva e in sé priva di qualità del denaro e del valore monetario. Rendendo il rapporto tra di loro mediato, essa crea una distanza fra persona e proprietà. [¼] Il denaro crea infatti, da un lato, un'impersonalità dell'agire economico sconosciuta in passato, dall'altro un'autonomia e indipendenza della persona altrettanto forti [\[94\]](#) .

La libertà è una conquista evolutiva però trova il suo inevitabile rovescio della medaglia nell'impersonalità, il che vuole dire: tutto ciò che è legato all'umano in senso affettivo o morale - valore d'uso - viene banalizzato, o meglio, per dirla con F. Manattini viene eliminato, reso superfluo.

Rapporti sociali sempre più mediati dal denaro, significa che questi rapporti per funzionare non hanno bisogno d'altro che di denaro, o hanno sempre meno bisogno di tutto ciò che non è denaro. Non è che le qualità di un individuo, i suoi sentimenti, i suoi affetti e quant'altro, vengano dal denaro occultati: semplicemente vengono resi obsoleti e inutili, in quanto nel denaro ciò che conta è la quantità e non la qualità. O ancora: sentimenti, affetti e quant'altro rimangono attuali e utilizzabili solo se ed in quanto possono essere trasformati in denaro [\[95\]](#) .

La canzone pop che richiama i sentimenti - anche genuini - degli adolescenti viene di fatto trattata e venduta come merce, perché questo tipo di organizzazione sonora può materializzarsi in denaro. Non è importante la qualità del sentimento che comunica la canzone al teenager, ma la sua funzionalità a produrre plusvalore.

Dunque il moderno è la mitopoiesi che entra in una crisi profonda e inarrestabile. Se, da una parte, la condizione evolutiva dell'uomo migliora, anzi, fa un salto di qualità; dall'altra ci sono degli inevitabili costi da pagare. Osserviamo i pro. C'è di positivo che la materia che vive, gli individui, diventano la Vita, e questa senz'altro è una svolta epocale. Piazza afferma, in proposito che *la materia che vive non ne vuole più sapere*

delle distinzioni al suo interno [96] , la materia, da ora in poi, comincia a predisporre ad essere vita in senso vero, in un processo autoimplicativo, che trae da sé, e non più dalla comunità, la sua salute individuale. Adesso, afferma G. Piazzini, nei cromosomi inizia ad esserci tutta l'eredità filogenetica. E non solo frammenti di filogenesi. L'appartenenza è il Sapere genetico, biosimbolico, della condizione umana in quanto tale. La comunità e la mitopoiesi rimangono intraspecifiche, legate ancora alle distinzioni interne alla stessa materia che vive, mentre la vita, che prende piede, è programma autoimplicativo, in sé e per sé, distinzione dalla non-vita da sola. La vita si prepara a compiere il suo destino da sola, non più funzione della comunità ma solo funzione di sé stessa.

La materia che vive nei cromosomi si ripulisce del senso creativo dovuto alle distinzioni interne alla vita= questa materia (biosimbolica) diventa più ricca e più complessa = la materia che vive non è più lì per avere rapporti ed integrazioni da fuori può fare da sola = la materia che vive diventa funzione esclusiva di sé, in sé e per sé = in funzione esclusiva della salute del singolo individuo = che è una salute pensata e voluta, tutta e soltanto, per scopi interni, che inizia e finisce soltanto all'interno del singolo corpo-cervello-mente [97] .

La vita, è decontestualizzazione, astrazione dalla non-vita. Non più materia che vive in funzione della trascendenza (la comunità sociale) e se la vita si libera, da ciò che la teneva legata da fuori, anche la musica, di conseguenza, si libera, diventa contingente. La musica non può più essere proprietà della comunità, la vita non lo vuole più e, di conseguenza, diventa astratta - altro da sé - rispetto alle radici contestuali a cui era legata. Come ha osservato Collins la gente ha forse per la prima volta la possibilità di costruirsi un proprio ambiente simbolico.

La gente, che porta a spasso i registratori portatili e le radio per ascoltare la musica popolare è letteralmente avvolta in un bozzolo di significati auto-prodotti quasi ogni momento del giorno; nelle società pre-moderne essa era inclusa (faceva parte) di un autoritario cerimoniale religioso, nel quale la frequenza non era attesa ma forzata [98]

Via via si costituisce una costellazione di simboli legati alla musica del tutto autonomi rispetto alla collettività. D'altronde la vita ora più che mai è *completamente nuda*. Del tutto astratta dalle concretezze di ciò che sempre ha voluto trascenderla. Il massimo dell'astratto? Certo, perché oramai, la singola vita è tutta compiuta nella sua astrazione primaria. Ma a questi lati positivi ce ne sono inevitabilmente di negativi, la vita ora è nuda di fronte a se stessa, non è più protetta da quella costellazione di valori organizzati e interiorizzati nella mente, che erano presenti nelle società pre-moderne in modo netto e pregnante.

...con il sorgere di una economia di mercato cadono le identità collettive e ciò determina una forte pressione esterna che costringe l'uomo a sviluppare forme di identificazione capaci di sostituire le tradizionali appartenenze sociali. Secondo i presupposti teorici della borghesia, essa dovrà assumere i caratteri di un'identità che abbia un valore universalistico e che sia fondata su principi di uguaglianza. Ma un'identità che si perde nell'astrazione del valore universalistico e generalizzante del concetto di uomo come cittadino del mondo appare anche fragile sul piano della costruzione del sé. Di fatto questa concezione di identità sarà presto abbandonata

proprio per la sua inconsistenza nel delineare differenze. Proprio perché una identità capace di riunire tutti gli uomini è un fatto inconciliabile con i presupposti teoretici della cultura, in quanto da sempre le identità si formano attraverso le differenze [\[99\]](#) .

Di fatto, il Capitale ha fatto emergere il *sentire* musicale della vita, spazzando via le differenze tra musica e non-musica, tra arte alta e arte bassa, tra rumore e suono disorganizzato, però proprio la Vita nuda e cruda di fronte alla sua percezione innata del suono (l'affetto vivo di Stern) è inconciliabile con i presupposti teorici della cultura sopraccitati da Stauder. Sorge, da qui in poi, il bisogno di *ascoltare* la musica, cioè, di intellettualizzarla al fine di toglierla dalla contingenza delle cose liberate dal vuoto della comunità. È qui che entra in gioco il capitale - sociale - come nuova forma della trascendenza extra-individuale, ovvero, come sistema che ha necessità di riprodursi ed imporre le proprie regole, di bonificare il suo ambiente che è la vita. Quando bonificare non vuol dire altro che propinare una valanga di Compact Disc di tutti i generi vendibili!

Il capitale vuole le persone, nel senso che vuole degli uomini che dipendono unicamente dalle loro abilità e, quindi, che possiedano innanzitutto quel “bene mobile” - il diritto di proprietà - che permetta loro di sciogliere il legame con le forme di vita comunitaria. Lo status di proprietario diventa quell'aspetto che più caratterizza l'uomo moderno più della stessa appartenenza alla società in quanto la proprietà non si limita ai beni immobili o mobili ma anche alla disposizione della vita stessa.

La persona appare come il prodotto di una capitalizzazione di esperienze, di sensazioni e di ricordi. Essa si costituisce attraverso un vissuto come interiorizzazione di fatti che danno valore alla vita individuale. Una vita senza vissuto non è una vita, non è persona. La persona produce la prima distinzione all'interno della vita; essa divide l'uomo in un corpo e in una mente; si costituisce sul possesso, sull'avere e anche sulla sua predisposizione a cambiare forma e contenuti. In questo modo l'uomo, in quanto persona, ha la possibilità di autodeterminarsi, di essere creativo, ma ha anche la libertà di autodistruggersi, di annullarsi. Entrambe le cose sono possibili [\[100\]](#) .

Di fatto ogni corpo trascendente - una coscienza collettiva per dirla con Durkheim - ha sempre dovuto imporre le proprie regole alla vita [\[101\]](#) , tuttavia, la comunità, al contrario della società, ha attinto a piene mani in un Sapere ancestrale. Piazzi sottolinea bene questo concetto: quando la comunità inizia un suo membro, *l'iniziazione non avviene su di una tabula rasa. Quando viene alla luce il corpo-cervello del piccolo è già iniziato... ... il Sapere è già presente nei cromosomi della nuova, singola, materia che vive. Oggi: zigote* [\[102\]](#) . Ecco la forza della comunità contrapposta alla contingenza e astrattezza del sociale, ed ecco la forza della costrizione e la debolezza della libertà, ogni cosa ha un suo costo.

Quando il bluesman si è recato negli stati ricchi del Nord degli Stati Uniti, per vivere di musica, egli ha dovuto abbandonare la comunità, un qualcosa di più di un mero insieme di individui; e se anche ha goduto di maggiore libertà, rispetto alla discriminazione che lo vedeva perseguitato al Sud, la sua condizione lo ha portato all'alienazione, all'anomia. La sua musica sarà valore di scambio per le industrie discografiche, la sua cultura musicale, banalizzata e costretta a rispettare la forma

canzone, nei tempi e nei contenuti imposti dal gusto dei bianchi, gli unici destinatari della merce musicale. Il nero è entrato nella società, e si è alienato: è solo di fronte a se stesso. L'importanza catartica del blues è racchiusa proprio in questo: la Vita ricerca la comunità, ma quest'ultima è persa per sempre, soggetta alla contingenza del sociale. Il nero cerca di riprodurre uno spirito comunitario - da dentro - attraverso la musica, dialoga con la chitarra che sostituisce le altre voci nel canovaccio del *call and response*. Forse la risposta al fallimento della comunità rock va trovata proprio a partire da dentro, non inseguendo una mitica comunità come terra promessa - idillio - . Non c'è rivoluzione, se non quella interiore. Ora non c'è concretezza e significato se non quello che possiamo desumere dalla nostra vita nuda e cruda contrapposta alla non-vita. Il sociale può farci credere che La Musica vera è quella classica o quella rock, che bisogna ascoltarla attentamente - impararla - per comprenderla al meglio - con gli intervalli, l'armonia e gli assoli virtuosi in un certo modo e non in altri - ma sono tutte menzogne, il vero suono della Vita è selezionato dalla Vita stessa. Se non vi è un *ascoltare* coordinato con un *sentire* la fruizione musicale è soltanto extramusicale ovvero flusso sociale contingenza, astrazione, vuoto di senso. La musica è astratta di per sé, è un divenire di suoni che possono seguire certe regole come essere improvvisati spetta al nostro sentire sintonizzarci su ciò che più si avvicina alla nostra sensibilità - affetto vivo - poi si potrà ascoltare e di conseguenza relazionarsi con chiunque sia interessato alle nostre asserzioni, dare voti, stilare classifiche, fare distinzioni all'interno dei generi. Più volte i giovani si sono domandati se il rock fosse una grande truffa, dunque, a mio avviso, la risposta a questa domanda sta proprio in quanto qui è emerso.

3.5 La Comunità e il rock

Perché i giovani trovano tanto interesse nella musica? Questa è senz'altro la più importante domanda che si rivolge, da sempre, alla sociologia della musica, la cui risposta potrebbe nascondersi, ancora una volta, in una rilettura dei classici della sociologia. Come abbiamo sottolineato sopra, il tema fondamentale, di tutta la letteratura sociologica del XIX secolo, riguarda essenzialmente la perdita di comunità. Un vuoto di "senso" che ha condotto gli individui all'isolamento e all'"impotenza" nelle società moderne, e alla loro conseguente ricerca di significati, identità e senso di appartenenza. Per Marx, ad esempio il capitalismo industriale aveva prodotto niente meno che l'alienazione totale degli esseri umani dalla loro essenza, riducendo le relazioni personali tra loro, al valore di scambio. Similarmente, Durkheim, notava che l'implacabile divisione del lavoro, e il moderno culto della persona, potevano portare ad una società così frammentata da condurre all'*anomia*, ovvero, quella condizione patologica nella quale le persone non sentono più alcun attaccamento alla comunità, nelle sue norme e nei suoi valori. Mentre per Max Weber la "tetra paura" del moderno risiedeva in una condizione umana totalmente dominata da forze tecnologiche ed economiche animate dalla razionalità, che avrebbe intrappolato gli individui nelle "gabbie d'acciaio" della regolamentazione burocratica, riducendoli ad una capacità di ragionamento ristretta al campo scientifico, logico ed impersonale. P. J. Martin osserva, nella conclusione del suo libro "Sounds and Society":

è forse, in questo processo che la musica popolare è compresa al meglio, soprattutto, come l'emergere dell'affermazione dell'identità personale e, conseguentemente del senso di appartenenza, in una collettività più ampia.

Secondo il sociologo inglese, l'intrattenimento moderno è diventato la fabbrica della vita personale, cioè, *il contesto più significativo nel quale noi abbiamo la possibilità di affermare i nostri sé*. In questa ottica può essere inteso anche il business discografico, ovvero solamente come l'output di un lungo processo dello sviluppo storico, la cui posizione e significato è senza precedenti nella cultura occidentale.

Il mondo moderno fornisce uno dei modi nei quali la gente può vivere in comunità, per quanto amorfo, illusorio o fantastico esso possa essere o diventare. Le romantiche comunità chiuse all'esterno hanno dato una soluzione agli interrogativi per un senso di appartenenza, che è sempre meno soddisfatto nei network locali come la famiglia e il gruppo di amici. Piuttosto, gli individui possono cercare di identificarsi con elementi simbolici - le organizzazioni che li impiegano, per esempio, dai club di calcio o dagli eroi di culto e dagli imbrogli di uno stile di vita alla moda. È in questo contesto che la popular music diventa una merce utile, e noi possiamo cominciare a capire una parte della suo inedito consumo.

Infine, conclude il sociologo, un adeguata comprensione della popular music nella società contemporanea, deve andare *dietro la musica* stessa, vedendola come una parte - forse anche essenziale - di una più ampia configurazione culturale. Gli aspetti della musica popolare che hanno più irritato i suoi detrattori - la sua ripetitività, le strutture semplici, soluzioni prevedibili, accordi maggiori e così via - possono essere considerati, al contrario, come la sua forza e popolarità, in quanto forniscono un senso di sicurezza e di coinvolgimento, in altre parole, un'esperienza relazionale facilmente condivisibile. La musica, in definitiva, sembra essere il canale privilegiato da sempre più cittadini nel moderno occidente - e non -, perché, forse, essa rappresenta una soluzione, tutt'altro che temporanea, al fine di sopperire alla mancanza di comunità - e comunicazione - di oggi.

Le argomentazioni di Martin sono illuminati - in quanto risolvono finalmente le questioni più spinose che riguardano da sempre la popular music, ovvero, il suo legame con il capitale e la sua fruizione personale. De-misificando la visione del Capitale come distruttore di 'senso' musicale tout court, da una parte, e accettando il mondo simbolico fatto di suoni esperito dal soggetto come esperienza significativa, dall'altro è possibile aprire nuovi orizzonti a questa disciplina, liberarla delle zavorre che la hanno praticamente bloccata, e conseguentemente, auspicare che essa possa dare il suo contributo all'analisi dei processi culturali della società moderna. Quanto è emerso in questo capitolo è rivolto a questo obiettivo e grazie alla teoria di G. Piazza l'analisi di Martin è stata ampliata e, in parte, superata. Riassumendo possiamo affermare:

1. La musica è stata scelta come canale privilegiato sulle altre espressioni artistiche in quanto essa “corrode” lo spazio avvolgendo il soggetto nel suono. Non ci si può distogliere da una fonte sonora se non allontanandosene o tappandosi le orecchie.
2. Il capitalismo ha fatto emergere la Vita nuda e cruda, che fa dipendere tutta la propria salute biopsichica dall'interno. Vi è un Sentire dell'uomo, una affinità al suono, che precede la socializzazione, ovvero, l'esperire il suono, da parte del soggetto, ha un suo fondamento, un suo significato di senso specifico, personale e profondo.

3. L'atto dell'ascoltare è la presa di coscienza della musica come fatto sonoro organizzato. Esso è frutto di un sistema di relazioni interpersonali che il soggetto ha vissuto fin dalla primissima infanzia per cui è storicamente determinato, ma ha il vantaggio di essere relazionabile.
4. La continuità tra il Sentire e l'ascoltare in un soggetto è largamente determinata dall'ambiente familiare - la relazione madre devota-bambino - e porta solitamente ad un approccio “fluttuante” confronti dei suoni organizzati.
5. La discontinuità tra il Sentire e l'ascoltare può produrre un'aggregazione sottoculturale o controulturale che si servirà al sistema sociale musica per attivare logiche mitopoietiche con esiti sempre più insoddisfacenti.
6. La ricerca di una Comunità nel rock è destinata a continuare anche se, è sempre più chiaro che: se le differenze tra i giovani o, tra i giovani e gli adulti, sono sempre minori, la persuasione di ogni gruppo sui singoli membri sarà sempre minore e, di conseguenza, anche la valutazione su ciò che è giusto ascoltare sarà sempre più contraddittoria e insoddisfacente.
7. La musica può diventare un processo “terapeutico” purché non diventi un mero scudo verso un sociale che non ha tenuto conto delle sue aspettative più umane. La musica ha oggi senso se è l'individualità presa a sé a prendere coscienza di un proprio sentire lasciando decidere “lui” cosa è bene e cosa è male.

Capitolo 4 - Tecnologia e mercato

Lo sviluppo della musica dipende più di qualsiasi altro dalla tecnica

(Arnold Schöenberg, 1934)

4.1 Le origini della Fonografia

Scopo di questo capitolo è l'osservazione dell'organizzazione sonora non sulla base sociale in cui essa ha trovato un concepimento bensì in rapporto ai supporti di registrazione tecnologici. La storia non può che iniziare dall'invenzione del fonografo e proseguire fino alla moderna tecnologia Mp3. Lungo tutto questo percorso saranno esplicate le principali interrelazioni intercorrenti tra la musica e le sue “costrinzioni” tecnologiche. Il processo che ha portato la musica pop e rock nelle case e nei garage di milioni di persone è fortemente legato alla peculiare configurazione tecnologica del momento. Determinati sviluppi non sarebbero potuti accadere senza un supporto adeguato di veicolazione della musica è perciò indispensabile analizzare passo passo le relazioni tra forme tecnologiche e risultati artistici nonché il ruolo del Capitalismo in questa intersezione.

4.2 Il Vinile

Il vinile rappresenta una vera pietra angolare nello sviluppo storico, sociale ed economico dell'occidente. La sua invenzione non ha semplicemente "spostato" il suono nel tempo e nello spazio, ma ha radicalmente stravolto il senso che la musica ricopriva nelle società tradizionali.

Il supporto costituisce, alla fine del secolo scorso, una novità assoluta: permette alla musica di rendersi disponibile in qualsiasi luogo, intrecciarsi con le attività più disparate, nell'attenzione o nella disattenzione più totale. Il fonografo, inventato da Edison, è il primo medium che permette la circolazione di pacchetti sonori fedeli all'originale, in altre parole esso racchiude in sé una potenzialità che va oltre la sua meccanica. Il supporto garantisce, infatti, la circolazione di musica e registrazioni varie proprio come se questo materiale si tramutasse magicamente in una partita di banane importata dal Brasile o una confezione di the dall'India, in pratica un'ideale premessa per un mercato.

È il 1877 quando Edison registra il suo famoso *Hello*, incidendo su di supporto ricoperto di una sottile lamina di stagno, c'è molta strada ancora da percorrere. Il fonografo, nei suoi primi anni di vita, è un grezzo medium di riproduzione dei suoni, è principalmente utilizzato per immagazzinare memorie familiari, una sorta di fotografia sonora per tramandare le voci e i discorsi ai propri cari, che negli ambienti borghesi gli meriterà l'appellativo di “canned sound” [\[103\]](#). Al di fuori di questi, l'inventore si farà conoscere con l'appellativo di stregone di Menlo Park: la sua invenzione è considerata dalla maggior parte dell'opinione pubblica come una bizzarra attrazione da fiera.

Edison non si arrende, convinto dell'importanza del proprio lavoro, brevetta l'invenzione nel 1878. Siamo negli anni della rivoluzione industriale, un periodo vivace e dinamico che nondimeno assiste allo sgradevole effetto sonico ambientale delle nuove conquiste tecnologiche applicate alla produzione. Le cacofonie delle fabbriche, il rumore del ferro, gli sbuffi dei camini, dalle presse, dei motori irritano l'opinione pubblica che nel giro di due decenni si ritrovava immersa in caos assordante a cui era totalmente impreparata.

Nel frattempo, in questi stessi anni, il capitalismo consolida il passaggio dalla produzione Labour-Intensive a quella capital intensive, che diventeranno il diktat dello XX secolo. Il 78 giri, che sostituisce lo scomodo cilindro nel 1902, s'inserisce in un più ampio contesto di trasformazione economica e sociale giocandovi un ruolo di primo piano.

Il suo "lettore" è il grammofono di Berliner, l'evoluzione del fonografo, che si configura come il medium della comunicazione più funzionale al nascente mercato di massa. Berliner, al contrario d'Edison, è un uomo molto concreto ed attento alle dinamiche economiche. La sua intenzione è chiara fin da subito: diffondere lo strumento per l'intrattenimento domestico attraverso la distribuzione commerciale, per questo scopo fonda l'*United States Grammophone Company* nel 1897 e, l'anno seguente, ingaggia Fred Gaisberg come direttore delle registrazioni e talent scout. Berliner ha fiducia soprattutto nella maggior maneggevolezza del vinile e perciò non ha molti dubbi strategici. Il supporto, infatti, ben si adeguava all'ambiente domestico borghese che mai avrebbe accolto, nel soggiorno di casa, uno scomodo cilindro ricoperto di cera!

All'inizio del secolo, il grammofono è un potente scardinatore delle logiche evolutive della società tradizionale. In sostanza, il particolarismo di questa ultima, fondato sulla produzione e sull'uso di un proprio suono organizzato, verrà sconvolto dalla pratica *universalista* della sua registrazione. Ad un livello più astratto possiamo addurre che la musica si prepara a reificarsi dalla materia. Grazie alla registrazione s'inserisce quello scarto tra il vedere e l'ascoltare che in altre parole vol significare che il prodotto sonoro può circolare al di fuori di qualsiasi ambiente, inteso sia come territorio geografico sia come "spazio" mentale socializzato.

Con il vinile, la musica può essere suonata ovunque, riprodotta all'infinito, ma se essa si sottrae alla propria materialità anche il pubblico che ne usufruisce deve subire un processo analogo. Forse la borghesia di inizio secolo utilizza i nuovi medium come scudo sonoro ad un caos ambientale che essa stessa ha creato, e quindi, proprio la ripetizione dei brani, la loro insistente presenza, si inserisce nella funzione dell'attenuazione momentanea di questo stato di cose.

Dal nostro punto di vista teorico-sociologico, è il senso qualitativo, che la musica ricopriva nei rituali della società tradizionale, a subire una grossa stoccata da parte di sistema emergente –il Capitalismo - che si prepara a dispiegare i propri processi autopoietici, aprendo così la strada ad una nuova esperienza in campo sonoro: la quantitativizzazione. Se il processo del sentire si distanzia nel tempo e nello spazio da quello del vedere e in generale del Vivere è inevitabile che si abbiano delle perdite di qualità nell'esperienza sonora.

Nelle società tradizionali la musica è un bene esclusivo di precisi ambiti sociali quali la chiesa, la balera, la fiera paesana; non sono ammesse mescolanze alcune ed inoltre è solo in questi luoghi che essa è consumata e condivisa assieme. La performance ha senso proprio perché è circoscritta ad eventi socialmente determinati, non satura le orecchie perché è pratica collettiva impressa in una routine –settimanale stagionale, saltuaria –, nonché, essa è parte di un rito oleato nei secoli. La modernità, dal canto suo, propone la liberalizzazione del tempo d'ascolto tuttavia la sua logica incoraggia

la ripetizione dei brani, costringendo il pubblico ad una ricerca del loro senso sociale. Ad una maggior libertà non si inserisce un altrettanto valido sistema di codificazioni sociali, anzi proprio l'abbattimento di quest'ultimi s'incanala verso un progressivo desiderio di novità: "Qual è l'ultimo successo?" "Cosa ascoltano gli altri?". La schizofrenia che ne consegue trova la sua apoteosi con la massiccia distribuzione delle radio.

4.3 La radio

Il periodo storico, compreso tra gli anni '20 e '30, segna per la storia tecnologica della registrazione il passaggio dall'era acustica a quella elettrica [\[104\]](#) . L'invenzione d'Edison si inserisce perfettamente nelle logiche capitalistiche giacché trasforma, per usare una terminologia marxiana, la musica da valore d'uso a valore di scambio. È l'epoca della *schizofrenia dell'ascolto* che H. Hesse acutamente osserva in un suo romanzo.

La radio lancia la più bella musica del mondo per dieci minuti a casaccio negli ambienti più impensati, in salotti borghesi e soffitte, fra abbonati che chiacchierano, si rimpinzano, sbadigliano e dormicchiano [...] La radio priva questa musica della sua bellezza sensibile, la sciupa, la graffia, la scatarra e tuttavia non può sopprimerne lo spirito [\[105\]](#) .

La radio è lo strumento d'intrattenimento domestico più richiesto. La sua popolarità è tanta da sottrarre gran parte dei profitti al grammofono (non è un caso che gli anni venti sono noti agli storici come *radio days*). Il nascente mercato delle "macchine parlanti" riguarda, infatti, gli stessi acquirenti, una limitata fetta di facoltosi borghesi. È il Juke Box a salvare il vinile da un fallimento quasi sicuro [\[106\]](#) . Il distributore di musica a gettone, permettendo la diffusione dei supporti ad un costo più ragionevole, allarga la domanda alle classi popolari forgiando la base materiale sulla quale nascerà in seguito il fenomeno rock.

Il juke-box addestra il pubblico meno abbiente alla società dei consumi. Esso è, in questo senso, il più importante agente di socializzazione per tutti coloro che non hanno il denaro per poter usufruire di un impianto grammofonico. Molti possono ora partecipare ai moderni meccanismi di scelta in un luogo pubblico - il bar - che diventa il sostituto del soggiorno o della camera da letto borghesi [\[107\]](#) .

Sul versante economico radio e grammofono concludono la loro battaglia con un accordo evitando per sempre il fallimento all'industria discografica: il secondo fornirà la "merce sonora" al primo al valore di scambio di volta in volta concordato tra le parti. Questa unione comporta un altro cambiamento indicativo nella storia della musica contemporanea. All'epoca, le radio possono fare benissimo a meno di supporti di musica registrata per allestire gli spettacoli, questi ultimi, infatti, si basano sull'esecuzione *air time* [\[108\]](#) dei brani, mentre il vinile a 78 giri [\[109\]](#) , dal canto suo, fornisce un tempo limitato di due o al massimo quattro minuti di programmazione musicale. L'accordo impone dunque un'organizzazione del modello sonoro secondo i tempi imposti dalla tecnologia vigente e così il metodo compositivo subisce leggi tanto severe quanto quelle applicate, a suo tempo, dalla comunità "del villaggio" che, come sappiamo, stabiliva precisi obblighi ai musicisti con sanzioni anche gravi ai

trasgressori.

Ogni “corpo” trascendente richiede dei costi all'ambiente umano, in questo caso sono le logiche di mercato ad imporre alla musica una strutturazione del formato che possa essere funzionale al maggior numero d'orecchie “aventi diritto” possibili. Il pubblico, quello liberal-borghese d'inizio secolo, è l'unico all'epoca che può permettersi l'acquisto di un grammofono o di una radio e poco si intende delle sofisticate grammatiche nobiliari. Preferisce la lirica alle sinfonie di Bach, ma ciò che più gli preme è che la musica sia la meno astrusa possibile e quindi la meno “irritante” [\[110\]](#) . Essa deve assecondare un motivo orecchiabile e confortante, inoltre, considerati i ritmi lavorativi, un'organizzazione breve e razionale con un “tocco” di buoni sentimenti.

Per rispondere a queste esigenze, gli esperti marketing creano a tavolino la canzone moderna, una forma musicale che trae spunto dal caffè-concerto parigino.

La standardizzazione va dall'impianto generale fino ai dettagli. Afferma Adorno: “*La regola fondamentale, secondo la prassi americana valida per tutta quanta la produzione, è che il ritornello deve essere in trentadue battute con al centro un bridge, e cioè una parte che riconduce alla ripetizione*” [\[111\]](#) .

La forma perciò prevale di gran lunga sul contenuto mentre la canzone sancisce un nuovo paradigma d'ascolto della musica, basato sull'incessante ripetizione di uno stesso brano. Max Weber, in un'appendice della sua più importante opera *Economia e società* [\[112\]](#) pubblicato nel 1921, teorizza l'inesorabile razionalizzazione della cultura musicale occidentale. Il sociologo, non menziona il vinile, certo che esso sembra proprio il traguardo della oggettivizzazione della musica, il suo inscatolamento a prodotto “cosale”, la sua razionalizzazione finale.

L'ethos, che Weber fa risalire al protestantesimo, è in sostanza riconducibile all'ideologia borghese che ora impone le proprie leggi economiche all'arte a tutto vantaggio del mercato.

Visto in questa ottica, anche il diritto d'autore, nato in difesa del diritto di proprietà artistica, diventa strumento capitalistico: all'artista non vanno altro che fregole del profitto ottenuto dalla vendita dei vinili. Il copyright difende gli editori-produttori e non gli autori-musicisti proprio perché il capitale è dalla parte dei primi e non dei secondi.

Da un lato, l'ideologia stimola la creatività del singolo spingendolo a sperimentare, dall'altro il diritto di proprietà si presta a difendere i grandi numeri dell'industria discografica che, già prima della metà del secolo, si configura come oligopolio di poche grandi holdings dell'intrattenimento.

4.4 La payola

La conquista fondamentale dei nuovi mezzi di comunicazione è la capacità di raggiungere contemporaneamente molteplici ricevitori partendo ad un unico punto d'emittenza. Tutti i medium in questione sono, di fatto, un'evoluzione del telegrafo;

la radio è inizialmente concepita come telegrafo senza fili e lo stesso Edison considera la registrazione come un "errore" durante gli esperimenti da lui condotti, su di un telegrafo "parlante".

Grazie all'accordo tra la radio e industria discografica, è la prima a giocare il ruolo di prima donna ed usufruire dei vantaggi delle conquiste tecnologiche medialì. In quegli anni ha inizio, non a caso, la famigerata pratica della payola che consiste (anche tutt'oggi) nella programmazione radiofonica dietro compenso (illecito) agli operatori al fine di far affermare determinati prodotti sul mercato. È la potente radio di allora a determinare il successo di un fonogramma e alcune industrie discografiche per tutelarsi dai rischi d'investimento "comprano" i disc Jockeys con sfiziose regalie (automobili, case) in cambio della messa in onda dei propri pupilli.

Numerosi sono stati i tentativi di stroncare questa pratica distorsiva mentre scarsi sono stati i risultati: lungo tutta la storia della musica contemporanea a scadenza decennale si sono alternate denunce e archiviazioni. La pratica della payola, che è un crimine federale in USA dal 1960, non è ancora oggi stata abbandonata. In buona sostanza, sembra che più la musica si massifica e più essa è merce di scambio; più gli investimenti sono massicci e più il Capitale si tutela.

Prima degli anni cinquanta la struttura economico-tecnologica congela il prodotto fonografico considerandolo al pari di un qualsiasi altro bene prodotto industriale. Sono sette le case che, già dagli anni '40, controllano il mercato: Columbia, RCA, Decca, Capitol, Mercury e Mgm. Queste non hanno nessuna intenzione di rischiare investendo in nuovi generi e le loro attività non riguardano soltanto la musica registrata. Solo la guerra riuscirà in parte a scalfire questo potere. Accade che le black indies, le etichette indipendenti di musica nera, sopperiscono alla carenza d'offerta delle majors durante il conflitto proponendo una più autentica musica di colore. Questo passaggio è fondamentale per la diffusione del *sound* che alimenterà il dopoguerra: non ci sarebbe mai nato un *rock and roll* per mezzo dell'industria discografica che, di fatto, in quegli anni, censura ogni prodotto che si discosta dal gusto borghese vigente.

4.5 Il long playing e il 45 giri

Durante la seconda guerra mondiale, l'esigenza di supporti registrati di lunga durata per lo spionaggio politico porta ad una brusca accelerazione nella ricerca fonografica. Il risultato di questi sforzi porta alla nascita del microsolco, nuovo formato che può contare su robusti vinili (PVC) permettere di registrare fino a trenta minuti continuati di audio. Nel dopoguerra l'industria dell'intrattenimento se ne appropria e, anche in questo caso, l'innovazione tecnologica e la strategia commerciale cambiano il corso della storia.

Il formato fu perfezionato dalla Columbia Company (sotto la direzione di Peter Goldmark) che prima di lanciare sul mercato il nuovo standard fece due mosse fondamentali: strinse innanzitutto un accordo con la Philco per mettere la disposizione del pubblico un Hardware a buon mercato per la riproduzione e, successivamente, allestì un ampio catalogo di musica registrata. Solo dopo, nel 1948, cominciò a invadere il mercato mondiale e l'impatto della strategia fu tale da

obbligare tutti i produttori di fonogrammi e di apparecchi ad adottare l'innovazione
[\[113\]](#)

La Columbia forte di una strategia ineccepibile, cede in licenza il brevetto mentre a cogliere la sfida è la sola l'RCA, che prepara un formato di pronto consumo: il 45 giri. Ridotto in dimensioni e nel prezzo, lo standard rivale può essere ascoltato su apparecchi portatili ed è in questo che gli esperti contano per ritagliarsi una fetta di mercato. Si apre così la "guerra della velocità" che si conclude alla fine degli anni cinquanta con una ripartizione del mercato. Il 33 giri, più sofisticato e caro si rivolge al mercato della musica adulta - la classica - mentre il 45 giri ai nuovi consumatori emergenti - i giovani - che si ritrovano inconsapevolmente per le mani un supporto con le stesse limitazioni di durata del 78 giri. È migliorato il rapporto segnale/rumore [\[114\]](#), passando da 30 db a circa 50-60 db ma è rimasto in tutta la sua gravità il problema del minutaggio che impone alla musica pop la stessa struttura canzone degli anni venti. Ci vorranno i moti dei sessanta per suggerire al mercato strategie più consone ai gusti che, nel frattempo, la generazione hippy aveva maturato grazie anche alle etichette indipendenti.

A sancire il 33 giri come prodotto per giovani è, dunque, *Blonde on Blonde* di Bod Dylan del 1966. Prima di questo album i formati suddetti raccoglievano al massimo una raccolta di singoli della band di punta dell'etichetta che li aveva prodotti e più in generale possiamo aggiungere che l'imprinting basato sulla ripetizione dei brani di breve durata forgerà la musica rock e pop fino ai giorni nostri.

4.6 Il nastro magnetico

Del nastro magnetico si rintracciano le origini al tempo del regime hitleriano che aveva premuto notevolmente sulla ricerca di supporti volti all'attività propagandistica. È ancora il conflitto bellico a dotare a posteriori dell'hardware per l'industria dell'intrattenimento com'era accaduto con il vinile a 33 giri. Gli americani si appropriano del German Magnetophon considerandolo "bottino di guerra" e verso la fine della guerra esso rappresenta il modello per la produzione.

Una volta introdotto nell'industria della musica, il nastro ne cambia per sempre i connotati. La multi-traccia, introdotta verso la metà degli anni sessanta in sede di registrazione degli album pop e rock, permette la registrazione di un brano musicale a più riprese e consacra nel mondo artistico una nuova ed importantissima figura: il produttore. Con il nastro a più piste non è più necessario che lo studio sia unico: famoso è l'esempio della canzone *The Boxer* di Simon e Grafunkel dove il coro e gli archi sono stati aggiunti (sovraincisi) rispettivamente nella Chiesa di St. Paul e ai Columbia Studios e quello di John Lennon che lascia il compito di "aggiustare" due differenti versioni di Strawberry Fields a George Martin.

Con il nastro, la qualità dei suoni, *il sound*, forgiato da abili produttori, diventa il metro di giudizio sulla bontà della canzone pop/rock. Questo vuol dire che il disco si carica di un valore aggiunto: non è più soltanto la registrazione di una qualcosa che è accaduto dal vivo ma al suo interno si esprimono esperienze sonore che si distaccano

dalla realtà.

Se è grazie ai vinili delle indies nere che gli inglesi impararono a suonare il blues e successivamente il r'n'r, ora quelle sonorità vengono arricchite di archi e di effetti sonori presi dall'ambiente. Due esempi sono significativi: gli orologi e i cu cu nel primo album dei Pink Floyd e il capolavoro di sovraincisioni che è la canzone *A Day In The Life* ultima canzone di *Srg. Pepper* dei Beatles; l'intero fenomeno psichedelico sarebbe stato monco senza queste trovate.

Indi per cui, da un altro punto di vista, il disco, osservato nella sua accezione di medium della comunicazione, si pone in una certa funzione di democratizzante del suono organizzato che lo vede il traguardo della transizione che parte dalla cultura orale e segue in quella codificata nelle note. In ogni caso, in quest'epoca, il passaggio ad una fruizione soggettiva "matura" di quest'esperienza richiederà, ancora per molto tempo, l'acquisizione della decodifica da parte del sociale, un tema questo che ritornerà verso la fine del capitolo.

La musicassetta

Il magnetofono è inizialmente utilizzato ai soli fini professionali, causa un apparecchio di notevoli dimensioni munito di scomode bobine, ad ogni modo, verso la fine degli anni sessanta, la Philips introduce la compact cassette. Il supporto, più maneggevole e pratico, supera in qualità il suo più diretto concorrente del tempo, il super8, e stabilito il nuovo standard, anche in questo caso, il brevetto è concesso in licenza.

Ad approfittarne sono le giapponesi Sony e Matsushita che migliorano al tal punto il magnetofono da renderlo appetibile al mercato domestico borghese. Così ha inizio anche l'ennesimo conflitto tra supporti, che anche in questo caso si concluderà con un nuovo ma più instabile status-quo: il vinile rimane depositario della "qualità" mentre la cassetta è impiegata per le situazioni più "contingenti".

È chiaro che questa definizione lascia pesanti dubbi sul futuro discografico, l'avvento del nuovo formato introduce una novità rivoluzionaria: la musica si può copiare in privato senza dover per forza ricorrere all'acquisto del prodotto in vinile o al gettone nel Juke Box. Il problema della pirateria evoca brutti fantasmi all'industria musicale proprio come ai tempi della battaglia contro la radiofonia, tuttavia, nel frattempo, la società è cambiata. I moti comunitari del sessantotto si disperdono e ad essi subentra, nei settanta, una generazione più culturalmente orientata ai consumi. Da una parte le relazioni sociali giovanili perdono il loro carattere universalista, dall'altra l'acquisto dei vinili acquista anche una valenza più feticistica.

La pirateria inizia ad intaccare i profitti delle grandi imprese però il potenziale pericolo che essa rappresenta si stempera nel maggior individualismo della società che coincide con la restrizione delle cerchie familiari e amicali.

4.7 Il walkmann

Il carattere individualista riscontrabile nel sociale negli anni ottanta s'intreccia quindi con la successiva innovazione dei supporti per cassette: il walkmann. Introdotto nel 1979 su intuizione di Masuru Ikeno e Akio Morita, l'apparecchio consente di portare

"a spasso" la musica allargando così l'ascolto in ogni luogo possibile. Il successo dell'innovazione consente alla Sony di vendere 50 milioni d'esemplari lungo la decade successiva, portando al fenomeno noto ai sociologi come *soundabout*, parafrasato dal termine *walkabout*, ovvero, l'abitudine nomadica degli aborigeni australiani di cantare al fine di orientarsi nel territorio [\[115\]](#) .

La transizione alla quantità della musica, intesa qui come merce di scambio, raggiunge vette prima impensabili: il walkmann e la neonata Mtv introducono una pioggia incessante di suoni e, di conseguenza, l'ascolto non può che pagare il costo dell'assuefazione. Il nuovo *scudo sonoro* acuisce il medesimo paradosso di quello radiofonico degli anni venti: di fronte ad un ambiente massicciamente rumoroso si erge un muro di suoni altrettanto schizofrenici con la differenza che ora la musica è ovunque, preventivamente scelta e/o registrata su cassetta e non più passivamente recepita dalle stazioni radio.

Tuttavia, attraverso il walkmann, c'è stata una straordinaria conquista in termini di riavvicinamento del suono alla Vita. Attraverso il registratore portatile, la musica non solo è uscita prepotentemente dall'ambiente domestico ma si è realizzata anche quella *traduzione di un bisogno collettivo in chiave individuale* [\[116\]](#) che l'ha astratta reificata, in modo pressoché inedito, dal proprio senso sociale. La condivisione sociale, che dava quel plusvalore di senso al vinile, suonato a casa con gli amici o "gettonato" al juke box del bar, perde ora gran parte del suo mordente diventando influenza obliqua, traversa alla funzione che assume direttamente la musica per il soggetto. Inizia cioè a delinearsi quella "maturità" dell'esperienza sonora che "taglia" i legami con il sociale.

4.8 Il Compact disc e il digitale

La novità tecnologica più importante degli anni ottanta è sicuramente il Compact Disc, che introduce un nuovo rivoluzionario formato per qualità e resa acustica. Il supporto, composto di polycarbonato, a fronte di una dimensione notevolmente ridotta rispetto al suo predecessore, fornisce in 12 cm di diametro la registrazione, su di un'unica facciata, di ben 78 minuti di musica continuativa. La sua lettura avviene mediante un fascio di luce che evita per sempre l'usura del disco da attrito della puntina, in più la qualità dell'output sonoro raddoppia.

Il carattere rivoluzionario del CD è il *digitale* che si colloca nel formato d'immagazzinamento dati dei computers: i bytes. Anche in questo caso è la telefonia a fornire le intuizioni necessarie all'implementazione di questa tecnologia. I tecnici della Bell Laboratories di New Jersey mettono a punto un metodo per moltiplicare le informazioni veicolate dal doppino telefonico attraverso la numerizzazione e semplificazione dei segnali. Il sistema binario adottato è il Pulse Code Modulation (PCM) ed è *basato sul principio che un segnale continuo può essere scorporato in un numero finito di campioni, custoditi mediante la rappresentazione binaria e, all'occasione, rinominati nel segnale originario. Attraverso tale processo, quindi, il suono complesso è ridotto ad una serie di numeri che ne danno una sorta di partitura dell'informazione, poiché immagini, testi, e musiche si confondono, nuovamente in un continuum il cui linguaggio comune è il bit* [\[117\]](#) .

Il passaggio dai sistemi analogici a quelli digitali delinea uno spartiacque epocale nella storia della musica registrata aprendo la strada ad un futuro ancor più imprevedibile che in passato. Al tempo del lancio, il formato rappresenta un vero salto nel buio per le case discografiche. Proporre al pubblico di fruitori un disco qualitativamente superiore ma ad un prezzo considerevole significa rischiare, e non poco. Miracolosamente, questo periodo coincide con la mezz'età della generazione sessantottina di Baby Boomers che riacquista in stock le ristampe dei propri idoli. Nessuno all'epoca avrebbe messo la mano sul fuoco su questa rincorsa al passato, eppure, il CD, in pochi anni, scalza completamente i vinili stabilendo anche un nuovo standard compositivo per gli artisti. La durata del supporto digitale, infatti, è quasi il doppio di quella analogica e un album ora singolo in passato avrebbe dovuto essere doppio, con tutte le problematiche musicologico-mercantili che questo avrebbe comportato. Anche il metodo d'approccio cambia: se per vinile l'ascolto era più che altro esteso dall'inizio alla fine della facciata (si pensi alle cosiddette opere rock di fine anni sessanta e settanta), con il cd la gestione dei brani è immediata, così la loro programmazione in scalette su misura, oppure l'ascolto randomizzato cioè in successione casuale.

Il cd introduce un ascolto più democratico ma, da un punto di vista fruitivo-sociale, toglie quel plusvalore di senso che il vinile a 33 possedeva in quanto un tutto estetico e sonoro. Il vecchio disco analogico era oggetto di cure impensabili oggi: la sua deperibilità acuiva la qualità di una reliquia da non sciupare. Spesso i più esigenti lo ascoltavano una volta soltanto registrandolo nel contempo su cassetta per evitare di ritrovarsi nel tempo un prodotto deteriorato.

Con il compact disc è innanzitutto questo significato di deperibilità a venire meno: il nuovo formato è sonicamente impeccabile e potenzialmente immortale, purtroppo però esso presenta una piccola custodia di plastica che protegge un altrettanto piccolo libretto al suo interno e quest'ultimo ha impressa la copertina del disco a 33 giri in un formato terribilmente più piccolo. Il negozio di dischi da piccolo locale di "artigianato musicale" diventa uno spazio di scaffali pieni di scatole di plastica, spesso racchiuse da un involucro altrettanto inestetico per impedirne il furto.

Il lettore CD introduce, dunque, un approccio radicalmente differente nelle pratiche d'ascolto casalingo, addirittura all'inizio è percepito dal pubblico come un oggetto esoterico. Il disco argentato entra nella "scatola" ma non è più possibile osservare il contatto del disco con la puntina, magicamente il suono esce lo stesso, pulito e inappuntabile, dalle casse dell'impianto HiFi.

Per l'ascoltatore, il mutato paradigma d'ascolto consiste nell'immaterialità dell'output musicale, in altre parole, l'esperienza del digitale. Il CD rappresenta un'altra fase della reificazione e desacralizzazione della musica. Per mezzo di esso, il suono organizzato raggiunge l'ennesimo grado d'astrazione dalla realtà fisica perdendo un'altra porzione della sua valenza mistica e magica.

Il digitale banalizza un'esperienza sonora che era ancorata al sociale, egli non la conosce, per lui tutto è binario e immagazzinabile secondo questa logica. Il digitale purifica il suono (DB) fino a renderlo funzionalmente "perfetto", tuttavia questa impeccabilità non risponde all'ambiente umano ma al flusso di bit.

4.9 Internet, Mp3 e Masterizzatori

Negli anni novanta, l'evoluzione tecnologica provoca l'ennesimo terremoto nel campo dell'industria dell'intrattenimento con la differenza che ora non sembra più possibile il ritorno allo status quo.

L'emergenza d'internet ha reso possibile la creazione di una rete globale in grado di fare del pianeta un'unica discoteca dotata d'ogni sorta di materiale sonoro registrato. Inizialmente il pericolo è solo potenziale, il formato digitale dei compact disc è troppo grande perché possa circolare nella rete, causa la notevole pesantezza dei files-dati da trasportare da un punto all'altro, mentre la tecnologia di trasmissione è ancora troppo lenta per consentire un rapido utilizzo (download).

Le case discografiche non hanno neppure il tempo di tirare un sospiro di sollievo che nasce l'*MP3*, un rivoluzionario algoritmo di compressione dei dati musicali. L'output sonoro non toglie molto all'originale ed il rapporto tra il nuovo formato e il vecchio registrato su CD è di 1 a dieci. L'*mp3* è cioè dieci volte più leggero, ciò significa che ogni possessore di computer, dotato di un modem e di un processore sufficientemente veloci, può impacchettare la propria musica e renderla potenzialmente disponibile, in un tempo relativamente breve, all'umanità intera tramite un *sito* internet.

Non tutto ciò che è registrato è udibile all'uomo, questa in sostanza l'intuizione geniale degli inventori dell'*mp3*. Tramite un algoritmo informatico l'output sonoro è ridotto al campo dei suoni che il nostro orecchio fisiologico può percepire, un restringimento pienamente funzionale alla circolazione del formato nella Rete Internet.

Il nuovo software è di giorno in giorno più potente e pericoloso: la velocità di trasferimento dati migliora di mese in mese, mentre la commercializzazione dei masterizzatori, apparecchi in grado di copiare anche i CD musicali, riportano su di un supporto digitale vergine ciò che è stato preventivamente "scaricato" dalla rete.

Le case discografiche iniziano così la battaglia per la chiusura/oscuramento dei siti illegali contenenti migliaia di canzoni e CD interi. Sembra che la "peste" dell'*MP3* sia arginata ma quasi contemporaneamente nel 1999 subentra *Napster*, la creatura di un ragazzo di 19 anni: Shawn Fanning. Il programma è in grado di mettere in contatto direttamente gli utenti che vogliono scambiarsi i file musicali (*peer to peer*). È l'ennesima rivoluzione: se antecedentemente le ricerche musicali in rete risultavano - ai più - lunghe e problematiche, ora la facilità con cui è possibile recuperare istantaneamente ogni sorta di canzoni (e album) è disarmante. Già nello stesso anno della sua comparsa mediatica *Napster* è messo alla sbarra da una associazione di produttori discografici - la Recording Artists Industry Association of America - e dopo una serie di condanne e reiterazioni il programma in data 2 Luglio 2001 è costretto a chiudere.

Le Case Discografiche non possono neanche gioire delle loro conquiste in campo giuridico che si trovano di fronte a decine di Cloni di quest'applicazione che aggirano i divieti legislativi di copyright. Se *Napster* aveva un nodo principale che smistava le domande e offerte di file musicali i suoi "figli" puntano più sulla rete, sulla

molteplicità di nodi intercomunicanti. La questione si complica ulteriormente e l'aria che si respira ai vertici delle Major musicali rasenta il panico. I profitti sono scesi notevolmente negli ultimi anni provocando danni economici per milioni di dollari e anche dopo la chiusura del nemico pubblico numero uno le cose non sembrano migliorare, anzi. In una tale confusione non stupisce che EMI abbia scatenato una guarnigione di avvocati contro un sito di musicchette per cellulari reo di aver messo a disposizione le prime quindici note musicali di brani protetti da copyright.

La fase è delicata e porterà ad una riorganizzazione dell'industria musicale. Di fatto non si può più prescindere dalla Rete per intraprendere qualsiasi business musicale, milioni di persone in tutto il mondo hanno utilizzato Napster e grazie a questa pratica è nato un fiorente settore di riproduzione portatile per MP3. Questi nuovi apparecchi sono la versione aggiornata dei vecchi Walkmann che oggi possono "leggere" i moderni dati tecnologici mediante cartucce di memoria o Cd-Roms preventivamente registrati con un masterizzatore.

4.10 Considerazioni

Nello "spazio" digitale ogni cosa diventa estremamente malleabile, plastica, deformabile e questo significa che la musica, in seguito a questi stravolgimenti, entra a pieno titolo nella virtualizzazione.

La virtualizzazione dell'esperienza sonora disintegra l'involucro ancora relativamente fisico del canned sound edisoniano, considerandolo un mero insieme di bytes. Questo comporta che la sua manipolazione può avvenire per o contro il mercato, per o contro l'uomo. Se le cose sono virtuali possono circolare ad una velocità impensabile per il mercato tradizionale, facilitandone lo scambio, nondimeno, ciò le rende anche facilmente falsificabili, togliendo così ogni autorevolezza ai già problematici diritti d'autore.

Se l'individualismo della società aveva salvato le case discografiche dall'invenzione della musicassetta, con internet l'mp3 ed i masterizzatori, una revisione radicale di questa industria diventa oggi un obbligo.

Il walkmann, e soprattutto il lettore cd, hanno già abbondantemente abituato i giovani all'esperienza musicale smaterializzata, portatile e desacralizzata da qualsiasi contesto materiale e sociale di riferimento. Per loro l'mp3 rappresenta uno strumento democratico di scelta poiché esso prescinde largamente dal gruppo e dal sociale in generale. Con il massimo della virtualizzazione attualmente possibile si intravede l'emergenza di un'esperienza sonora veramente individuale ed umana ma anche il rischio di una sovraesposizione ai raggi musicali, un funzione, in fin dei conti, delle potenti major capitalistiche che infatti stanno lavorando su come tutelarsi nella rete.

Fino a poco tempo fa, la popular music ha catalizzato attorno a sé un atteggiamento fortemente critico o di indifferenza, pertanto, nei suoi confronti, molti teorici della cultura e sociologi hanno a lungo sostenuto la sua inutilità e strumentalità. Il caso più emblematico è rappresentato proprio da Adorno, il più citato dai sociologi della musica. La pop music, secondo il non era altro che *una merce ripugnante prodotta da uno dei rami più estesi dell'industria della cultura, un mezzo affettivo per inculcare l'accettazione della "società amministrata" [118] ... un miscuglio sintetico cinicamente imposto dall'alto [119]*. Altri autori, di tutt'altra scuola di pensiero, esprimevano anch'essi il loro punto di vista pessimistico, catalogando questa espressione musicale come una forma d'arte di serie B. F. R. Leavis, ad esempio, deplorava gli effetti brutalizzanti della società industriale che, a suo parere cancellavano la tradizione culturale, banalizzavano l'espressione e nutrivano una distruttiva ideologia egualitarista. Anche i sociologi americani concordavano. Negli anni cinquanta, Hirsch parlava di un *consenso sociale all'intrattenimento programmato dei mass media che è in funzione del rinforzo della moralità convenzionale attraverso un continuo flusso di frivolezza standardizzata*. Se, da una parte, l'arte alta - l'unica vera - era ricondotta alla "great tradition" della musica classica, dall'altra non vi era redenzione per quella che sembrava, agli occhi di tutti, da destra a sinistra, come la sua antitesi.

Verso la metà del secolo la popular music, per la sua semplicità e standardizzazione, esprimeva, agli intellettuali, poco più che i frivoli atteggiamenti dei giovani, ignare vittime del 'sistema', e, cosa più sconcertante, sembrava che questa voglia di frivolo distruggesse secoli di tradizione culturale di musica colta. Vi era in quegli anni, come sottolinea Harker, una pervasiva teoria della cospirazione nella quale i lavoratori erano lobotomizzati in un'acritica accettazione dell'ideologia capitalista. Un tale punto di vista, si è dimostrato il più difficile ostacolo allo sviluppo di uno studio analitico sul fenomeno della pop music. Eppure qualcosa di profondo era cambiato nel 1956: la successione di canzoni d'amore per le masse, che proveniva dalla tradizione del caffè concerto parigino, veniva lacerata, al suo interno, dal tribalismo violento del rock 'n'roll. Nella bianca e 'pulita' tradizione della canzone si insediava una 'bestia' nera. In meno di un decennio, le critiche di chi vedeva in "White Christmas" un messaggio subliminare al consenso sociale, o in "Rudolph the red nosed reindeer" un invito ad essere servili, le canzoni pop erano sotto accusa in quanto non accettavano la moralità convenzionale. Era l'inizio di un legame duraturo, quello tra il rock e l'opposizione al sistema, che si poneva anche l'obiettivo di elevare il rock ad arte.

Alla distinzione arte alta = musica classica e arte bassa = pop, la prima generazione - i baby boomers - aveva di fatto contrapposto quella rock = arte, pop = sistema, e, facendo questo aveva gettato le prime basi per un'accettazione futura del rock come cosa 'seria', e di contro, una sua inesorabile integrazione nel sistema stesso.

Si può dire che nel momento in cui la musica popolare cominciò a fare distinzioni al proprio interno, con la controcultura degli anni sessanta, iniziò anche un precocissimo processo di sedimentazione per il quale: alla gerarchia di generi che si era sviluppata nel gusto aristocratico dal 1500 alla fine del 1800 se ne sviluppava una identica per una borghesia alla ricerca di una sua legittimazione nell'arte. Vulliamy giustamente

afferma che *il livello di accettazione del rock può avere molto in comune con l'educazione e lo status del suo pubblico.. .. i gruppi sociali dominanti hanno il potere e l'opportunità di legittimare le pratiche e le forme culturali*. Ancora una volta, la stratificazione degli stili e dei generi, rappresentava l'output della competizione e del conflitto tra i gruppi sociali differenti. È chiaro che l'importanza e il prestigio dei generi musicali non può essere considerato del tutto innato, ma emerge dalle pretese e contro-pretese di differenti fazioni interessate. Come osserva P. J. Martin *per alcuni, che hanno considerevole influenza nelle elites politiche e educative, il rock è, al più, il rumoroso accompagnamento dell'immaturità giovanile; per altri, che hanno molti amici nei media, esso aspira alla condizione di arte*. Similmente, esistono ancora oggi punti di vista contraddittori in proposito del significato politico della musica pop: alcuni sostengono come il rock sia una grande truffa, in quanto rispecchia l'ideologia dominante, e altri che enfatizzano sul potenziale radicale dei suoi effetti sui giovani.

Non è tanto importante né produttivo elaborare qui tutte le sfumature possibili riguardo a questi dibattiti, ciò che è emerso in questo lavoro è che la musica pop è stata, e sarà sempre, intimamente legata al Capitale, con tutte le etichette e le prese di posizione che questo necessariamente comporta. Non bisogna dimenticare che è stato grazie al capitale, che ha permesso una mescolanza di stili culturali tra loro diversissimi, che è stato possibile ora arrivare ad avere una tale varietà di stili musicali, nonché, la libertà per noi di fruirne o di scegliere; tuttavia, a questa libertà si è sempre contrapposto un costo, alle volte anche piuttosto alto: l'esigenza alla standardizzazione, alla quantità del Capitale. Le logiche capitalistiche, non sono mai state quelle della primissima comunità rock e/o della qualità della musica per la Vita, ma solo quelle del plusvalore, ovvero, della massimizzazione dei profitti. Se Woodstock era visto da milioni di ragazzi come la rivoluzione che andava avanti, per i politici come una minaccia all'ordine sociale, per il Capitale non era altro che un nuovo e lucroso business. Se a Woodstock c'era qualità, in quanto i giovani si sentivano veramente parte di una comunità fuori delle logiche alienanti del sociale, per il capitale c'era una gran quantità di denaro da far fruttare.

Marcuse spiega, attraverso la nozione di *tolleranza repressiva*, il fallimento del sessantacinque - o sessantotto - e il suo successo dal punto di vista della vendita dei vinili. Secondo il sociologo di Francoforte (emigrato poi a Berkeley in California) il capitale ha liberato l'uomo dalla tirannia delle forze della natura, e dall'irrazionalità della chiesa o della monarchia, ma solo al costo di stabilire un ordine razionale: la società tecnocratica, con i propri centri di potere. I mezzi sono diventati i fini, i valori della comunità sono stati soppiantati da quelli 'tecnologici'.

Marcuse ha ragione quando afferma tutto ciò, ma occorre precisare sempre un dato fondamentale: vi sono sempre stati dei costi da domandare alla Vita, sia che si tratti del Capitale (sociale) sia della Comunità. Il capitale ha permesso agli individui di diventare persone, di staccarsi da una società ingiusta e violenta che impediva ai musicisti la libertà di dettare le proprie regole anche con la morte. Tuttavia era proprio questo assetto sociale che garantiva ai partecipanti di "toccare con mano" il significato vivo della musica suonata assieme. La società pre-moderna sopprimeva alla mancanza di libertà garantendo i propri membri la comprensione dell'universo musicale attraverso l'attribuzione meticolosa di un senso e di un pathos. Il capitale ha liberato la musica ma, per fare ciò, ha dovuto decontestualizzarla, astrarla dalla

comunità, ovvero, dal proprio ordine mitopoietico fondato sulle differenze 'forti'. Espresso in un concetto, il Capitale ha dovuto rendere la musica merce di scambio non più valore d'uso. La musica moderna ha perso il suo significato sociale più intimo: il rito tradizionale; e, se la vediamo da questo punto di vista, essa è destinata a banalizzarsi ulteriormente.

Il rock ha avuto la 'fortuna' di avere un'anima nera che si è nel tempo addomesticata alla forma canzone bianca. Al suo interno hanno convissuto contenuti comunitari fortemente 'primitivi'—legati al ritmo e al moto - e regole armoniche volute dal Capitale cioè la canzone. La verità, a mio avviso, è che la musica pop o rock 'arriva' al suo pubblico sia come *affetto vivo* sia come merce o prodotto. È grazie ad un meccanismo capitalistico indotto che tanta gente vuole comprare tutta la produzione di un gruppo considerato il preferito, ma è a partire da un aspetto sonoro e ritmico *sentito* che ognuno di loro ha trovato nella musica di questo gruppo un valore specifico qualitativo (magari anche solo per un istante). Non è nei significati delle parole o nella grammatica che dobbiamo andare ad indagare per capire la musica contemporanea. Chi per analizzare la musica popolare ha utilizzato l'analisi del contenuto, per dimostrare che le canzoni hanno un significato interiore che può essere indagato indipendentemente dalla musica, non ha capito un granché dei fenomeni giovanili. Il risultato degli studi condotti già negli anni sessanta, da parte di Hirsch e Robin, aveva portato all'evidenza che *la maggior parte degli ascoltatori hanno attribuito significati diversi alle parole delle canzoni, rispetto a quelli individuati dai ricercatori e dai critici*, inoltre *la maggioranza dei teen-agers sono ignari di cosa le canzoni di protesta parlino*.

L'importanza della voce nella musica pop sta nel suo tono (forma umana) non nelle sue parole, un po' com'è per i bambini nei confronti della voce della madre. Ognuno trova nella musica un suo affetto vivo oppure sente nella musica un confortante ritmo di 'senso' che non è altro che l'accesso all'esperienza primaria del suono della vita. Nel momento in cui si inizia ad ascoltare e quindi ad intellettualizzare “la terra comincia a tremare”, come diceva Merleau Ponty, il fenomeno sonoro perde il suo significato più vivo. Da ora in poi, può diventare una merce insignificante o un'arte sofisticata, in entrambi i casi un qualcosa di astratto, sfuggente mai appreso a pieno e quindi disprezzato o esaltato. La musica pensata è il piacere della distinzione (di classe o di sotto-cultura) o delle differenze al suo interno (tra un genere migliore e uno peggiore) è un fatto squisitamente sociale e segue le sue logiche. Il sociale ha logiche extra-umane, trascendenti, ci ha educati ad ascoltare, a dare un senso alla musica che noi abbiamo, consapevolmente e soprattutto inconsapevolmente, imparato a comprendere ma non a sentire. Il sentire è un fatto distinto, non va ricondotto né al tempo né alla forma di un brano musicale, che sono dettati dall'esterno. Il sentire non va neanche ricondotto alla musica. La Vita esperisce il suono in base ad un suo intimo e profondo processo autoimplicativo.

Notes

[[Note 1](#)] Per approfondimenti sul concetto di Vita come distinzione Vita/non-vita cfr. Baraldi-Piazzi, *La comunità capovolta. Bambini a San Patrignano*, Angeli, Milano, 1998

- [[Note 2](#)] Giuliano Piazzi, *La ragazza e il direttore*, p.39
- [[Note 3](#)] Giuseppe Porzionato, *Psicobiologia della musica*, p.78-79
- [[Note 4](#)] A. Tomatis, *La Notte Uterina*, p. 40
- [[Note 5](#)] G. Boccardi, Il percorso suono-voce-parola nella relazione madre-bambino e nella relazione analitica, in *Nevrosi infantili e musica*, Quaderni di musica applicata, N° 7, Pcc., Assisi 1985
- [[Note 6](#)] C. Sini, *L'incanto del ritmo*, p.55-57
- [[Note 7](#)] A. Tomatis, *Ascoltare l'universo* in M. Spaccazocchi, *Musica Umana*.
- [[Note 8](#)] Il tempo è stabilito in base al tono muscolare del bambino che fino al decimo giorno è molto buono.
- [[Note 9](#)] A. Tomatis, *L'orecchio e la Vita*, p. 194
- [[Note 10](#)] A. Tomatis, *La notte Uterina*, p. 110
- [[Note 11](#)] A. Tomatis, *La notte Uterina*, p. 110-111
- [[Note 12](#)] A. Tomatis, op. cit., p. 194-195
- [[Note 13](#)] A. Tomatis, *La Notte Uterina*, p. 113
- [[Note 14](#)] A. Tomatis, op. cit., p. 327
- [[Note 15](#)] A. Tomatis, op. cit., p. 333
- [[Note 16](#)] A. Tomatis, op. cit., p. 195
- [[Note 17](#)] A. Tomatis, op. cit., p. 200
- [[Note 18](#)] F. Manattini, *La società nella mente*, p. 104
- [[Note 19](#)] AAVV, *Sociologia urbana e rurale*, p. 23
- [[Note 20](#)] G. Piazzi, op. cit., 2.2.4
- [[Note 21](#)] D. Stern, *Il mondo interpersonale del bambino*, p. 66-67
- [[Note 22](#)] J. K. Stettbacher, *Perché la sofferenza*, Garzanti, Milano, 1990, p. 24
- [[Note 23](#)] D. Stern, op. cit, p. 69
- [[Note 24](#)] D.Stern, op. cit., p. 71
- [[Note 25](#)] D.Stern, op. cit., p. 72

[[Note 26](#)] M. Merleau Ponty, *Fenomenologia della percezione*, p.314

[[Note 27](#)] Maurizio Spaccazocchi, in proposito, sottolinea la qualità specifica e soggettiva del timbro o "sound" rispetto alla melodia (socialmente condizionata). Secondo il musicista: *una "lettura" della musica in termini di sound, permette maggiormente di entrare nel mondo personale, nell'intimo, nell'individuale, nello specifico e non nel generalizzato, come appunto certi parametri più misurabili non permettono* (M. Spaccazocchi, *umana musica*, p. 24)

[[Note 28](#)] La fenomenologia è lo studio delle essenze, e per essa tutti i problemi consistono nel definire le essenze. È una filosofia trascendente che pone fra parentesi, per comprendere, le affermazioni dell'atteggiamento naturale, ma è anche una filosofia per la quale il mondo è "già là" prima della riflessione... È il tentativo di una descrizione diretta della nostra esperienza così com'è, senza alcun riferimento alla genesi psicologica e alle spiegazioni causali che lo scienziato, lo storico o il sociologo possono fornire... Non si tratta di spiegare o di analizzare, bensì di descrivere... (fonte: premessa di M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, pp. 15-17)

[[Note 29](#)] Ibidem, p.303

[[Note 30](#)] Ibidem, p.304

[[Note 31](#)] Ibidem

[[Note 32](#)] Ibidem p. 308

[[Note 33](#)] M. Spaccazocchi, *Umana musica*

[[Note 34](#)] Per il concetto di accoppiamento strutturale cfr. N.Luhmann - R.De Giorgi, *Teoria della società*, op. cit..

[[Note 35](#)] F. Manattini, op. cit., p.159

[[Note 36](#)] L'approfondimento di questo tema rimanda l'analisi al capitolo 3.

[[Note 37](#)] G. Porzionato, op. cit., p. 60

[[Note 38](#)] M. Kundera, *L'immortalità*, Adelphi

[[Note 39](#)] Fabrizio Manattini, op. cit, p.195

[[Note 40](#)] E questo in special modo se l'ambiente del bambino è di tipo urbano. Caratterizzato cioè suoni continui quali: rumori di automobili, sibili di sirene, brusii di voci, etc..

[[Note 41](#)] G. Piazza, *La ragazza e il direttore*, p. 95

[[Note 42](#)] Per il concetto di autopoiesi cfr. H.R.Maturana-F.J.Varela, *Autopoiesi e cognizione*, Marsilio Editori, Venezia, 1985; N.Luhmann - R.De Giorgi, *Teoria della*

società, p. 186-187

[[Note 43](#)] P. Stauder, op. cit., p.63

[[Note 44](#)] Ibidem p. 68

[[Note 45](#)] Ibidem p. 71-72

[[Note 46](#)] Maurizio Spaccazocchi, *Umana Musica*

[[Note 47](#)] Kerouac in Reynolds and Press, *The sex revolts*, p. 9. Jack Kerouac - poeta beat molto influente nella cultura Hippy - assieme ad altri ribelli degli anni sessanta, è stato definito da Norman O. Brown come colui che vuole fare *the experience of the unborn*, l'esperienza del non nato.

[[Note 48](#)] Reynolds e Press, op. cit., p. 44

[[Note 49](#)] Ibidem, p. 44

[[Note 50](#)] Suzanne Moore in Reynolds e Press, op. cit., p. 18

[[Note 51](#)] Emblematica tutta la produzione di Syd Barrett nei Pink Floyd. Nel primo album troviamo *matilda mother e bike*. La prima che vede il cantante implorare la madre per un'altra favola della buona notte e quando questa inizia la canzone si apre ad una mitica esperienza psichedelica; ella ha aperto una porta in un paese delle meraviglie dove tutto splende. La seconda viene sempre Barrett bambino che generosamente promette di dare il suo amore a tutto e tutti facendo nel frattempo amicizia con un topo chiamato Gerald

[[Note 52](#)] F. Manattini, op. cit., p. 169

[[Note 53](#)] E. Bottero, A. Padovani, op. cit., p. 74

[[Note 54](#)] Curt Sachs, *Le sorgenti della musica*, p. 132

[[Note 55](#)] E. Bottero, A. Padovani, op. cit., p. 75

[[Note 56](#)] Italo Calvio, *Palomar*, Mondadori, Milano, 1994, p. 27

[[Note 57](#)] E. Bottero, A. Padovani, op. cit., p. 76

[[Note 58](#)] Porzionato, op. cit., p. 4

[[Note 59](#)] Ibidem, p. 31

[[Note 60](#)] Ibidem, p. 27

[[Note 61](#)] R. M. Schafer, *Il paesaggio sonoro*, p. 215 e 369

[[Note 62](#)] La socioacusia è la perdita di udito che risulta dall'esposizione quotidiana al

rumore.

[Note 63] Il suono, per poter essere percepito dall'orecchio umano, deve avere una frequenza, compresa fra i 20 e 20000 Hz, e una certa intensità. L'intensità del suono dipende sostanzialmente dalla quantità di energia sviluppata dalla sorgente sonora. Ogni suono che si propaga nell'aria pian piano si estingue perché la sua energia si disperde riscaldando l'aria che attraversa. I suoni bassi si estinguono meno rapidamente di quelli acuti, ma in qualche centinaio di chilometri il suono si trasforma tutto in calore.

[Note 64] L. Rossi, *Teoria Musicale*, p. 38

[Note 65] C. Sachs, op. cit., p. 70

[Note 66] O. Karolyi, *Grammatica della musica*, in Bottero Padovani, op. cit., p. 79.

[Note 67] È utile qui rimandare a quanto detto al capitolo 1.2 a proposito della continuità bios-logos.

[Note 68] La denominazione degli intervalli fa riferimento al numero dei suoni contenuti nello spazio dell'intervallo stesso contando anche il suono di partenza. Ad esempio: intervallo di seconda do-re, intervallo di terza do-mi, intervallo di quarta do-fa. Gli intervalli si distinguono in minori o maggiori a seconda del numero di semitoni presenti nell'intervallo stesso. Ad esempio: intervallo di terza maggiore do-mi, intervallo di terza minore do-mi bemolle o mi-sol. Per un approfondimento rimando a L. Rossi, op. cit., pp. 35-36

[Note 69] E. Bottero, A. Padovani, op. cit., p. 82

[Note 70] G. Porzionato, op. cit., p. 62

[Note 71] Attali 1977, in Porzionato, op. cit., p. 63

[Note 72] E. Bottero, A. Padovani, op. cit., p. 85

[Note 73] F. Nietzsche in Bottero Padovani, op. cit., p. 86

[Note 74] Il tonalismo e le regole dell'armonia hanno profondamente influenzato la canzone pop tanto quanto quella definita Etnica dell'etichetta Realworld del cantante Peter Gabriel.

[Note 75] Ibidem p. 89

[Note 76] Sachs, op. cit., p. 130

[Note 77] Ibidem

[Note 78] M Merleau Ponty, op. cit, p. 314

[Note 79] Bottero e Padovani, op. cit., p. 92

[[Note 80](#)] Baroni e altri 1993, p.15

[[Note 81](#)] G. H. Mead in Peter J. Martin, *Sounds and Society*, p.61

[[Note 82](#)] G. Piazzzi, op. cit., p. 276

[[Note 83](#)] F. Manattini, op. cit., p. 14

[[Note 84](#)] P. Stauder, *La memoria e l'attesa*, p. 64-65

[[Note 85](#)] F. Manattini, ibidem, p. 16

[[Note 86](#)] P. Stauder, op. cit., 66

[[Note 87](#)] G. Piazzzi, op. cit., IV

[[Note 88](#)] Ibidem

[[Note 89](#)] Giuliano Piazzzi, *Il principe di Casador*, p. 269

[[Note 90](#)] Ibidem

[[Note 91](#)] P. Stauder, op. cit., p. 68

[[Note 92](#)] F. Manattini, op. cit., p. 31

[[Note 93](#)] Ibidem p. 56

[[Note 94](#)] Simmel fornisce vari esempi di questo processo, utili a capire meglio il significato. Dice per esempio: «L'economia monetaria ha differenziato a tal punto il nesso, in passato così forte, fra l'elemento personale e quello locale, che oggi posso ricevere a Berlino le mie entrate da ferrovie americane, da ipoteche norvegesi e da miniere d'oro africane. Questa forma di proprietà a distanza, che accettiamo come ovvia, è diventata possibile quando il denaro si è affermato come fattore di divisione e di unione fra la proprietà e il proprietario» (G.Simmel, *Il denaro nella cultura moderna*, Armando, Roma, 1998 [1896], p. 72-73 in F. Manattini, op. cit., p.87).

[[Note 95](#)] F. Manattini, op. cit., p. 90

[[Note 96](#)] G. Piazzzi, op. cit., p. 71

[[Note 97](#)] Ibidem

[[Note 98](#)] Collins in P. J. Martin, op. cit. 267

[[Note 99](#)] P. Stauder, op. cit., 69

[[Note 100](#)] Ibidem, p. 72

[Note 101] Come ha giustamente notato Collins citando Durkheim è *impossibile concepire un qualche tipo di società nella quale gli individui non sono costretti dalle strutture stabilite, siano esse istituzionali, linguistiche o ideologiche* (Collins in P. J. Martin, op. cit., p. 267)

[Note 102] G. Piazzzi, op. cit., p. 280

[Note 103] Trad. It. Il suono inscatolato.

[Note 104] Francesco Silva e Giovanni Ramello, *Dal vinile a internet*, p. 17.

[Note 105] H. Hesse *Il lupo della steppa*, Milano, Mondadori, 1979

[Note 106] Simon Frith, *il rock è finito*, p. 17

[Note 107] Clark citato da Paolo Prato *analisi sociologica del consumo di musica registrata* in Francesco Silva e Giovanni Ramello, *Dal vinile a internet*, p. 150.

[Note 108] Il linguaggio radiofonico significa trasmettere la musica dal vivo in diretta.

[Note 109] Il 78 giri risentiva anche di una scarsa resistenza, aggravata dalla grossolanità delle puntine. La sua durata media si aggirava tra i 75 e i 125 ascolti.

[Note 110] Simon Frith, *Il rock è finito*, p. 23

[Note 111] T.W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, p. 31.

[Note 112] cfr. Max Weber, *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980

[Note 113] Francesco Silva e Giovanni Ramello, *Dal vinile a internet*, p. 23.

[Note 114] È il massimo livello di segnale audio in uscita diviso l'ammontare del residuo rumore, sempre in uscita. Esso misura la qualità di un segnale audio ed è espresso in decibel.

[Note 115] Francesco Silva e Giovanni Ramello, *Dal vinile a internet*, p. 27.

[Note 116] Abruzzese citato da Paolo Prato *analisi sociologica del consumo di musica registrata* in Francesco Silva e Giovanni Ramello, *Dal vinile a internet*, p. 149.

[Note 117] Francesco Silva e Giovanni Ramello, *Dal vinile a internet*, p. 29.

[Note 118] P. J. Martin, op. cit., p. 260

[Note 119] ibidem

© Edoardo Bridda 2002 - Last update: Saturday, January 12, 2002