

Gino Stefani

da: *La coscienza di Gino. Esperienza musicale e arte di vivere*, a cura di Dario Martinelli e Francesco Spampinato,

INTRODUZIONE (a sua insaputa)

Iniziazione musicale

Sono nato a Verghera, comune di Samarate, nel varesotto, un paese di 100 abitanti, in una casa colonica di una famiglia veneta. Fino a 3 anni la mia lingua è stata il veneto feltrino, poi si è aggiunto il lombardo locale, e dai 6 anni, a scuola, l'italiano: un avvio, verosimilmente, al gusto per le lingue. Frequentai la scuola fino alla quinta ginnasio, che interruppi il 25 aprile, il giorno che finì la guerra.

La musica? Nella mia fanciullezza, canti popolari e canzoni diffuse dalla radio, canti religiosi e musica d'organo in chiesa, la banda del paese. Il violino dello zio Silvio, con i suoi ballabili, è stato forse l'imprinting più profondo: quei motivi non li ho più dimenticati. Un'altra 'peak experience' musicale fu a 10 anni, a Padova, nella basilica del Santo, udendo per la prima volta un canto che mi restò nell'anima: la *Salve Regina* gregoriana tradizionale. In casa, due miei fratelli suonavano in banda, uno il clarinetto l'altro il sax; sui 12-13 anni anch'io entrai in banda, con il clarinetto. Il maestro era un imbianchino; dopo qualche rudimento di lettura delle note, le lezioni erano le prove dei pezzi da suonare: marce, inni e qualche sinfonia d'opera.

La canzone, il jazz

I miei imprinting musicali più profondi sono quelli della canzone; ancora oggi canticchio al piano le canzoni di D'Anzi e soprattutto gli evergreens americani degli anni 30-40 dove, come ha ben osservato Sciarrino, 'la profondità è in superficie'. E forti sono state poi le emozioni, che ancora rimangono vive, della scoperta di Brassens, delle canzoni di Paoli e di Battisti, e soprattutto quelle dei Beatles, che hanno risvegliato in me un'anima di adolescente. Alla fine degli anni '50 partecipai alla 'Sagra della Canzone Nova' di Assisi con due canzoni scritte insieme a Carlo Donida, cantate da Nicola

10 GINO STEFANI

Arigliano e Joe Sentieri. E un'invenzione che mi ha appassionato sono state, negli anni '80, le 'canzoni d'autore' che ho fatto mettendo insieme melodie di Schubert e testi di canzoni esistenti, presentandole poi al Club Tenco a Sanremo e in altre occasioni (non senza un qualche sconcerto del pubblico).

A proposito di canzone, un episodio singolare: nel 1962 un'associazione di editori di musica leggera mi inviò come esperto a Sanremo nella commissione che selezionava le canzoni da presentare al Festival, insieme a De Sica, Zavattini, Mosca e qualche altro nome noto della cultura italiana. A parte questi incontri, per il festival il risultato della selezione non fu brillante. Dalla canzone ho attinto spesso gli esempi per le mie ricerche musico-semiologiche, in particolare su gli intervalli (1990) e la melodia (1992).

Finita la guerra, nell'aprile '45, esplose nella gente la voglia della musica e del ballo, e le occasioni di suonare si moltiplicavano. L'anno seguente, un giorno fui sentito e assunto come clarinettista, a sostituire Fausto Papetti in una orchestra che suonava al Biffi in galleria, a Milano. Diventai rapidamente un professionista, apprezzato e ricercato, con una spiccata passione e tendenza per il jazz, che allora consideravo la vera musica; nella prima rassegna jazz risultai secondo come clarinettista. Lavoravo lungo l'anno a Milano, l'estate al mare (Riccione, Varazze...). Suonai, tra gli altri, con Di Ceglie, Ezio Leoni e Giorgio Gaslini, con il quale nel 1948 incidemmo il primo disco di jazz 'da studio', cioè che non si ballava, nel nuovo stile be-bop. Con Giorgio, artista veramente geniale, siamo poi sempre rimasti amici.

Il Conservatorio

Nel frattempo mi iscrissi al corso di clarinetto in Conservatorio, a Milano; qui incontrai la musica 'classica'. Suonavo Weber, Mozart, Brahms, e le invenzioni a due voci di Bach; mi appassionai per *Tristano e Isotta* al punto di studiare per questo il tedesco; e per amore di *Pelléas et Mélisande* mi sono letto tutto il Maeterlinck che sono riuscito a trovare. Compagni di studi e di esperienze musicali erano, fra gli altri, Paccagnini, Castiglioni, ancora Gaslini e in particolare Berio. Con Berio ci scambiavamo lezioni di clarinetto e di composizione; appena diplomati, con lui e Cathy Berberian facemmo una breve tournée operistica in provincia con *Trovatore* e *Lucia*.

In Conservatorio, sempre a Milano, tornai molto più tardi, per diplomarmi anche in composizione e in polifonia vocale; e poi, negli anni '70, come docente all'Aquila, Pesaro, Parma.

L'esperienza religiosa e la musica liturgica

Poco dopo i vent'anni una mia crisi esistenziale sfociò in una conversione religiosa, verso il Cristo dei vangeli, che mi portò ad abbandonare la professione musicale per abbracciare quella religiosa, nell'ordine dei Gesuiti, dove rimasi per circa 10 anni, e strinsi un'amicizia duratura con padre Eugenio Costa. Studiai lettere e filosofia, e anni dopo mi addottorai con una tesi su *L'etica musicale di Sant'Agostino* (1969).

Dalla fine degli anni '50 all'inizio dei '70 la musica nella liturgia fu il mio impegno principale, motivato e orientato dal progetto del Concilio Vaticano II di una 'partecipazione attiva' e creativa del popolo nella celebrazione e, più oltre, nella vita ecclesiale, in un gruppo di studio e d'iniziativa internazionale, 'Universa Laus', che aveva tra i suoi membri J.Gelineau, H.Hucke, E.Costa, F.Rainoldi. Un impegno creativo, sia adattando all'uso attuale repertori del passato sia componendo nuovi canti, alcuni dei quali rimangono tuttora tra i più popolari nelle chiese italiane. Un'esperienza singolare: nei primi anni '60 ho fatto parte di un piccolo team di esperti che ha tradotto dall'ebraico i salmi in una versione adatta al canto, per l'editrice LDC; un lungo lavoro, dove l'esperto della lingua italiana era Edoardo Sanguineti. Aldilà della musica, il mio impegno religioso si è concretato in sostegno a iniziative comunitarie e nella fondazione e condirezione, tra il '68 e il '72, della rivista *Servizio della Parola*, molto diffusa tra il clero italiano e vista con sospetto dalle autorità: un suo progetto centrale era infatti la "presa di parola nell'assemblea" da parte del popolo. Un progetto che fiorì in quegli anni e rapidamente si spense con la 'restaurazione'.

La mia attività di insegnamento si è svolta in tanti contesti, ma soprattutto al Pontificio Istituto Liturgico S.Anselmo a Roma e all'Institut Catholique di Parigi, dove con Joseph Gelineau e altri musicisti e liturgisti fondammo un dipartimento di musica liturgica, frequentato da operatori provenienti da vari paesi del mondo. E un'attività di ricerca, documentata in un libro (1967) e molti saggi. In particolare una ricerca sui contesti e le ragioni per cui il tradizionale sviluppo storico dei rapporti musica-liturgia si era fermato dal Concilio di Trento in poi, e che il recente Vaticano II intendeva riaprire, mi ha portato a una vasta indagine sull'età e cultura barocca, pubblicata qualche anno dopo (1974, 1975) anche grazie all'apprezzamento di Umberto Eco.

La Nuova Musica

Nel frattempo avevo ripreso i contatti con la musica contemporanea. Frequentavo le settimane della Nuova Musica di Palermo, la Biennale di Venezia; a Roma, le performances del gruppo d'improvvisazione Nuova Consonanza. A Luciano Berio devo molti contatti, porte aperte, esperienze di vita; a Milano, allo studio di Fonologia

Musicale e a casa sua, dove ho conosciuto Umberto Eco, Roberto Leydi, Paolo Castaldi, Henri Pousseur, e ritrovato e frequentato Cathy Berberian. Con lui ho soggiornato tra il '63 e il '65 in California, a Mills College, e poi a Berlino (ovest) in stretto contatto con Vinko Globokar, conoscendo artisti e musicisti, e con un viaggio a Darmstadt per i Ferienkurse, dove ho ascoltato Adorno. Per l'esperienza musicale personale, come per la ricerca semiotica, l'animazione e la didattica, fino alla musicoterapia, Berio è il musicista contemporaneo che mi ha dato e mi dà di più. Per tutto ho verso di lui una profonda gratitudine.

Il mio primo saggio pubblicato (1963) è stato appunto su due lavori teatrali di Berio. Altri saggi sulla Nuova Musica li pubblicai, oltre che nei miei libri (1978), in riviste come *Lo Spettatore musicale*, su richiesta di Mario Bortolotto, e *La Nuova Rivista Musicale Italiana*, dove avevo un convinto sostenitore in Massimo Mila, il quale richiese o accolse molti miei scritti in tutti gli ambiti della mia attività. L'esperienza contemporanea è poi sempre stata largamente presente nel mio lavoro di animazione e ricerca; tra gli autori più stimolanti – dopo Berio – Ligeti, Stockhausen, Cage, Nono e, più di recente, Sciarrino.

La didattica e l'animazione musicale

Fino al 1971 non avevo mai insegnato in istituti statali italiani. Gli amici romani Domenico Guaccero e Franco Evangelisti mi proposero il Conservatorio dell'Aquila, dove il direttore Macarini Carmignani mi accolse con entusiasmo. Lì decisi di iniziare il corso di Didattica Musicale (allora aperto solo a Parma), assumendomi anche una classe di Scuola Media del Conservatorio. Il metodo era essenzialmente la ricerca collettiva su esperienze che coinvolgevano i ragazzi; io animavo e guidavo, imparando molto più di quanto insegnassi. Fu quella un'esperienza basilare, confluita nei due testi di Educazione Musicale che pubblicai in seguito (1983, 1994). Lo stesso metodo seguivo con un corso di allievi adulti, con i quali ho conosciuto repertori rock e pop che difficilmente avrei incontrato da solo.

Dall'Aquila a Pesaro, raggiungendo il direttore e i colleghi che vi si erano trasferiti, tra i quali ricordo Luca Lombardi, Michelangelo Zurletti, Walter Branchi, Guido Baggiani. Qui la mia didattica si venne definendo essenzialmente come animazione, una categoria e un progetto sociale e politico che caratterizzò quegli anni '70, e che mi avvicinò alle pedagogie popolari, come quella di Paulo Freire.

Dal Conservatorio la mia attività di animazione si estese al territorio, e poi in varie città, da Milano a Roma, a Bari e altrove, spesso per conto dell'ARCI, allora all'avanguardia in queste iniziative culturali democratiche. In particolare ricordo un ciclo di incontri a un centro culturale popolare di Venezia, invitato dal musicista Nicola

Cisternino, laureatosi con me al DAMS di Bologna; e due cicli nei dintorni di Firenze, ospite dell'amica semiologa Patrizia Magli, in circoli dopolavoristici di periferia, organizzati dal Teatro Comunale per promuovere l'interesse della gente a due opere di Verdi e Debussy allora in cartellone. Fu allora (a 45 anni) che iniziai io stesso a conoscere e amare Verdi, ben presente nei miei lavori sugli intervalli e la melodia. Quanto a Debussy, quelle esperienze popolari rientrarono allora in un'ampia ricerca sui *Préludes* avviata anche in Conservatorio a Pesaro, con propaggini su altre opere fino a oggi.

A Pesaro iniziò la mia 'scuola'. Due musicisti sensibili e tecnicamente ben preparati, Johannella Tafuri e Maurizio Spaccacocchi, si ispirarono ai miei orientamenti e metodi, e collaborarono a diverse iniziative di animazione, confluite in due libri di didattica musicale (1979, 1983) e altri scritti. Un ultimo testo di educazione musicale per la Scuola Media lo scrissi un decennio più tardi (1995), insieme a mia figlia Chiara: il suo talento didattico e le sue competenze sulle tecniche e i repertori e le esperienze musicali giovanili hanno dato al lavoro, e anche proprio al mio impianto sempre ispirato all'animazione e alla ricerca, una strutturazione più articolata e rigorosa e nello stesso tempo più vicina al quotidiano dei ragazzi. Ma se il primo testo ha avuto, in un contesto ancora aperto alle rivoluzioni, una vasta accoglienza, questo secondo (di per sé migliore, a mio avviso) è risultato troppo scomodante per tanti insegnanti ormai accomodati in una routine dove i programmi soffocavano gli sforzi per l'animazione, e il testo risparmiava loro l'impegno della ricerca.

Nell'orizzonte italiano dell'animazione musicale emergeva allora la figura di Boris Porena. Lo stimavo, presentai un suo primo libro (1973), feci per lui un seminario a Cantalupo; ancora di recente è venuto a fare lezioni al Master in MusicAr Terapia. I nostri due paradigmi avevano in comune i valori e obiettivi di fondo: valorizzare le competenze di base della gente sulla musica. I metodi poi divergevano: Boris, da compositore, puntava a far emergere i potenziali compositivi tramite criteri essenzialmente mentali e metaculturali; io invece, interessato all'esperienza comune, valorizzavo i vissuti globali dell'ascolto musicale, inevitabilmente permeati di cultura. In definitiva, i due paradigmi erano e rimangono complementari.

L'educazione musicale si stava affermando come disciplina nella scuola media. Sentendomi in dovere di collaborare alle iniziative in questa direzione, mi iscrissi alla SIEM, offrendo contributi disinteressati di tempo, idee, scritti e iniziative, che restarono (come quelli di Porena) marginali alle correnti dominanti, allineate su programmi, anche editoriali, certamente non rivoluzionari. Solo qualche voce isolata (ricordo Italo Montiglio e Maurizio Della Casa) si fece sentire in mio sostegno. In realtà la mia era una presenza scomoda per la didattica benpensante; una prova decisiva me la diede l'editrice

La Scuola, che dopo un convegno in cui esposi chiaramente le mie idee troncò la mia collaborazione come autore.

Scomodo ero anche per la politica ufficiale. Se nell'ARCI, un movimento democratico aperto, la presenza del PCI rimaneva sullo sfondo, dal partito e dalle sue voci autorevoli in campo musicale non ebbi alcun riconoscimento. La rivista *Musica/Realtà* non mi chiese mai un intervento; pubblicò soltanto (senza bibliografia) un mio saggio sulla melodia dopo che questo era apparso in inglese su *Popular Music*, come segno di contatto con questa rivista.

Il progetto dell'animazione ispirò anche il 'Progetto Uomo-Musica', gruppo d'iniziativa e rivista che fondai presso la Cittadella di Assisi nel 1992, e la Scuola di Animazione Musicale a Lecco, che iniziò nel 1994 con la mia direzione e la collaborazione di un gruppo di giovani laureati con me o in condivisione con i miei orientamenti, tra i quali M.Vitali, M.Piatti, F.Ferrari, M.Spaccazocchi, M.Disoteco, E.Strobino. E finalmente l'animazione vuol anche essere, come dirò poi, l'obiettivo primario della Globalità dei Linguaggi.

La Popular Music

Stare dalla parte del popolo era la mia posizione nel campo della musica liturgica; far emergere i potenziali musicali della gente era il progetto dell'animazione; valorizzare la competenza musicale comune è un obiettivo che permea la mia ricerca semiotica. E prima ancora, non va dimenticato che le mie radici musicali sono nella canzone.

Era dunque naturale che mi interessassi degli studi sulla Popular Music, allora nascenti, per sostenerli. Così feci pubblicare in italiano il primo libro di Philip Tagg, che apprezzo molto, e collaborai con altri amici studiosi che stimo, come Franco Fabbri e poi Roberto Agostini, nel promuovere l'associazione italiana in quel campo.

Quanto ai miei contributi di studio, come per tutti gli altri generi musicali la mia attenzione non era tanto ai repertori – qui, popolari – in sé, quanto ai modi di appropriazione, all'arte di arrangiarsi, alle mosse e tattiche cognitive e creative della gente comune sulla musica. Questi aspetti, ai quali dedicai più d'un corso annuale all'Università, appaiono infatti dai miei interventi quanto dal volume, a mia cura, *Dal Blues al Liscio. Studi sull'esperienza musicale comune* (1992), di miei allievi laureati. Si potrebbe concludere con una battuta, dicendo che i miei, più che studi sulla musica popolare, sono studi popolari sulla musica.

La cultura della pace

Una cultura democratica in senso forte non può non essere cultura della pace. Di fatto sono stato, tra gli anni '80 e '90, militante nei movimenti per la nonviolenza, come obiettore di coscienza alle spese militari, promuovendo incontri di ricerca e formazione con studiosi impegnati nell'azione come Galtung e Sharp, Drago e Salio, Papisca e L'Abate. Organizzai anche, a Bologna, un convegno internazionale sulla DPN (1992).

E la musica? Certo, seminari e scritti sul tema 'canzone e pace'; ma la consapevolezza semiotica della sostanziale ambiguità della canzone, con cui Guccini e Bennato si difesero da chi li accusava di 'disimpegno', mi spinse a occuparmi piuttosto di temi come l'autoeducazione popolare in musica e l'educazione alla pace nei contesti scolastici. E qui, la valorizzazione della competenza musicale comune venne sostenuta da una analisi critica dei paradigmi violenti dominanti nella cultura e nella scuola in materia di musica; un esempio tipico: il solfeggio (parlato) come scuola di guerra.

Un'iniziativa particolare fu una "Carta dei diritti umani musicali" che diffusi in Italia e altri paesi, e su questo argomento fui invitato a Oslo per realizzare un filmato televisivo. Un certo ascolto ebbi anche tra gli studenti; e il giorno in cui scoppiò la guerra del Golfo la lezione fu appunto sulle relazioni tra le istituzioni culturali anche musicali e la cultura della guerra; qualche collega contestò il fatto, in nome dell'autonomia degli studi musicali; ma ero ormai ben avvezzo a difendere la 'musica con coscienza' (1989) dagli attacchi di una 'scienza senza coscienza'.

L'Università/Il DAMS

Nel 1971 un amico musicologo romano, Agostino Ziino, vedendo il mio lavoro sul barocco (con uno schedario di oltre 10.000 schede tra bibliografie e citazioni), mi convinse che il mio posto era l'insegnamento all'Università. L'impresa postconciliare sulla musica liturgica era ormai al termine, potevo ben lasciare Parigi, e finalmente restare più vicino a mia moglie e mia figlia. Così chiesi e subito ottenni l'incarico di Storia della musica all'Università di Macerata.

Mi trovai di fronte a una classe di giovani che, salvo qualche opera lirica data allo Sferisterio, non conoscevano quasi nulla della musica colta: uno solo di loro aveva sentito una sinfonia di Beethoven. L'impresa di far loro percorrere un millennio di storia e di repertori mi appariva disperata: per 'capire' Stockhausen avrebbero dovuto prima conoscere Webern e prima Schoenberg, e Mahler, e Brahms, e Beethoven... Allora ebbi un'intuizione: partiamo da oggi, confrontiamoci senz'altro con la musica contemporanea, perché non è possibile che la gente si senta aliena rispetto a

un'espressione culturale del suo tempo; si tratterà solo di trovare un modo d'approccio adeguato. Un'utopia? Mettiamola alla prova.

La prova fu il corso "Progetti sulla musica": un approccio alle diverse dimensioni antropologiche del far musica (gioco, ricerca, fabbricazione, espressione, comunicazione...) esemplificato con autori e opere contemporanee: si rifletteva sui progetti, si entrava nei programmi realizzandoli anche noi stessi con gli strumenti a disposizione, si ascoltavano le opere dei maestri. La partecipazione fu entusiastica; Raffaele Ciccaleni mi offrì per anni una collaborazione sinceramente disinteressata; e ricordo fra l'altro che lì nacque la vocazione musicale del contrabbassista Scognamiglio.

Quell'esperienza lasciò in me un'impronta, anzi un'imprinting, profondo e duraturo.

Intanto a Bologna Umberto Eco aveva avviato il DAMS: una compresenza di discipline artistiche dove la semiotica sembrava dover essere, più che una disciplina nuova tra le altre, il collante interdisciplinare. Era quindi prevista la semiologia della musica, per la quale io ero considerato il candidato più idoneo; ma le semiologie delle arti erano ultimi venuti osteggiati dai relativi dipartimenti, ben assestati (allora come oggi) su paradigmi storicistici ed estetologici. Per anni Eco propose di aprire l'incarico per la mia disciplina, ma senza successo, limitandosi a invitarmi per esami e seminari occasionali. Solo nel 1977, in una Bologna studentesca in guerra, si aprì la porta della semiologia della musica, che varcai ogni anno fino al 2001.

Per la mia storia, poco lineare e per niente accademica, non mi sono mai sentito a mio agio negli ambienti universitari. Un po' anarchico (il mio cantautore preferito è Georges Brassens), non mi piace né obbedire né comandare, cosa che in realtà all'Università, fino a un certo punto, si può fare. Qualche volta ho oltrepassato quel punto, e mi è poi dispiaciuto; come quando, specie negli ultimi anni, per eccesso di populismo, ho promosso a esami e lauree studenti che certamente non lo meritavano. Per questo, oltre che per le divergenze (in qualche caso radicali) di paradigma disciplinare, con vari colleghi non eravamo in buoni rapporti. Con alcuni invece sì; in particolare nel settore teatro, stima reciproca e sincera amicizia con Giuliano Scabia, Claudio Meldolesi e Marco De Marinis. Tra i musicologi, con Roberto Leydi antica amicizia e affinità non-accademica (a fronte dei 'topi di biblioteca' si dichiarava un 'topo di campagna'); una qualche memoria comune nel jazz con Giampiero Cane; franchezza e rispetto nei consensi e dissensi con Mario Baroni; con Rossana Dalmonte, venature di affinità nella ricerca semiotica; rispettosa distanza con Lorenzo Bianconi.

La mia carriera? Ho sempre voluto semplicemente insegnare e ricercare, perché me ne sentivo la vocazione e le qualità; perciò il mio ruolo è stato quello di incaricato e poi associato. Avevo i titoli per l'avanzamento a ordinario, ma in un'occasione ho rifiutato la proposta in tal senso fattami da un autorevole cattedratico, e in un'altra il

diritto all'avanzamento acquisito in base a una legge (dei 'novennalisti'): le ragioni, esposte in uno scritto che feci leggere al Consiglio di Facoltà erano da un lato che, considerata anche l'attuale congiuntura, i contribuenti davano già abbastanza soldi ai professori universitari, e dall'altra che contestavo il regime feudale delle 'caste' universitarie.

Era l'insegnamento a gratificarmi, allora come oggi. Un insegnamento che, come ho già accennato, era in sostanza animazione e ricerca collettiva. Gli studenti erano molti. Spesso si lavorava a gruppi, organizzati in base a preferenze tematiche; qualche anno si arrivò a programmare ex novo un ideale piano di studi musicali al DAMS (1992). Ho quasi sempre avuto l'interesse e non di rado anche una appassionata condivisione d'intenti da parte di molti, e con non pochi si strinse una vera amicizia. Ricordarli tutti è chiaramente impossibile, ma mi piace menzionare almeno i primi nomi che mi vengono incontro nella memoria: Massimo Privitera, Franca Ferrari, Mauro Carboni, Annachiara Scapini, Lorenzo Vezzani, Alessandro Balzan, Giacomo Downie, Roberto Agostini, Marco Beghelli, Nicola Cisternino, Gabriele Corrado, Ilaria Colicchio,...

Con alcuni di loro il rapporto è andato ben oltre l'accademico. Con Salvatore Panu e Noemi Bermani ho partecipato a iniziative sociali come l'esperienza dei 'cancelli aperti' all'Ospedale psichiatrico di Imola, e poi la 'Banda Roncati'. A Luca Marconi devo una preziosa collaborazione di lunghi anni sia nell'attività didattica sia nella ricerca, in convegni e pubblicazioni; per la sua competenza avrebbe dovuto essere, anche a giudizio di Umberto Eco, il mio naturale successore al DAMS. Anche con Maurizio Vitali abbiamo fatto un tratto di strada insieme, con iniziative editoriali e la costituzione della Scuola di animazione di Lecco. Più recente e sempre più stretta l'amicizia e le varie collaborazioni scientifiche con Dario Martinelli, da anni in Finlandia a fianco di Eero Tarasti nelle sue imprese semiotiche; e con Francesco Spampinato, in una ricerca di semiotica musicale da anni radicata nella Globalità dei Linguaggi, che sta dando frutti a Aix-en-Provence e altre università francesi.

A 30 anni di distanza, nel 2001, andando in pensione a Bologna, è stato ancora l'amico Agostino Ziino a propormi un inserimento accademico: a Roma, nel dar vita al DAMS di Tor Vergata. Vi ho insegnato con piacere e risultati gratificanti per qualche anno, passando poi a coordinare il Master in MusicArTerapia nella Globalità dei Linguaggi.

La semiotica della musica

La mia ricerca semiotica inizia con l'attività nel campo della musica liturgica. Il progetto rituale era l'interpretante in base al quale si attribuiva accettabilità e senso

liturgico a una data musica: un approccio peirceano, in definitiva. Inizialmente l'accento era posto sul rito inteso idealmente, secondo la teologia e la tradizione liturgica più genuina, quindi antica. Progressivamente l'attenzione alla prassi attuale mi portò ad allargare la 'funzione' rituale a un effettivo 'funzionamento', dove diventava centrale l'esperienza.

D'ora in poi l'oggetto della mia ricerca semiotica non sarà la musica ma l'esperienza musicale. (Questa centrazione sull'esperienza è la stessa nella mia attività educativa, dove l'obiettivo non è tanto l'insegnamento di saperi musicali costituiti quanto l'animazione della produzione di senso della gente sulla musica.) E la via preferenziale per accedere all'esperienza di altri, della gente, è stato il parlare della propria esperienza da parte della gente. Questo metodo è inizialmente applicato in modo rigoroso e sistematico nella mia ricerca sulla musica barocca, che esclude dichiaratamente l'analisi di repertori musicali, e dove il 'parlare' dell'esperienza sono ovviamente gli scritti dell'epoca. In questa ricerca emerge con tutta evidenza come primario il 'funzionamento' della musica in quella società e cultura; e fu così che Umberto Eco dichiarò, in una conferenza a Bologna anni dopo, che quel mio lavoro dimostrava attraverso la pragmatica che la musica ha una semantica: perché 'se funziona in un certo modo, deve avere un certo senso'.

Passando dall'orizzonte rituale a quello moderno della musica 'autonoma', la mia visione non era più così chiara. E a chiarirla non contribuivano certo gli input della prima semiotica che mi arrivavano: come un Barthes diviso tra un esercizio teorico e una acuta osservazione del costume, un Eco in varia ricerca di un punto d'appoggio, accanto a solidi impianti disciplinari linguistici come quelli di Saussure, Hjelmslev e Jakobson, che però non risultava agevole applicare alla musica; e anche dell'articolata teoria greimasiana non riuscivo a intravedere possibili contributi al mio lavoro.

Così, fra tentativi disparati si muoveva la prima raccolta di scritti che J.-J. Nattiez pubblicò (nel 1971) sotto il nome-ombrello di 'semiologia musicale', e il 1° Congresso internazionale di semiotica della musica che, su richiesta del semiologo urbinato Pino Paioni, organizzai a Belgrado nel 1973. Come appare dagli Atti (1975), era quello un tentativo di far convergere studiosi di discipline musicologiche diverse (storia, estetica, filosofia, sociologia, etnomusicologia, analisi, teoria) verso un punto X di non facile individuazione. La stessa situazione si ripeté l'anno dopo, a Roma in un convegno all'Istituto Italo-Latino Americano, che non lasciò tracce, e a Milano al 1° Congresso dell'Associazione mondiale di semiotica, in una modesta sezione dedicata alla musica.

All'inizio degli anni '70 la semiologia/semiotica musicale non era una disciplina, ma solo una tendenza, un'aspirazione, che in quei primi anni, con

decisione e impegno divulgativo, J.-J. Nattiez consolidò unilateralmente in un metodo-teoria di un'analisi del testo musicale che, in nome di una presunta neutralità, prescindeva dal senso, cioè dall'esperienza. Di riscontro, dopo qualche esercitazione analitica, proprio sul senso e l'esperienza, individuale e collettiva, si veniva consolidando la mia prospettiva (1976), sostenuta anche dalle teorie semiotiche di Rossi-Landi, Prieto, Eco e più tardi Peirce nella magistrale presentazione di Bonfantini.

Un evento importante fu l'incontro con Eero Tarasti, a Urbino nel 1982. Stima e simpatia reciproca; io portai al DAMS i suoi studi su musica e mito, e Eero mi invitò alla sua università di allora, Jyväskylä, per un seminario sulla competenza musicale, con il mio libro tradotto in finlandese. L'inventiva, la sensibilità relazionale e la capacità organizzativa di Tarasti hanno dato vita dall'83 all'ICMS, un'iniziativa permanente di Congressi internazionali sulla significazione musicale aperta a tutte le teorie e le prospettive disciplinari, due dei quali organizzati da me in Italia (Bologna 1985, Roma 2006).

E veniamo alla mia semiotica musicale. Il suo oggetto non è, propriamente, la musica ma l'esperienza musicale nella sua globalità, prima di qualunque articolazione, a cominciare dalla distinzione Soggetto-Oggetto. L'esperienza si attinge attraverso gli indizi forniti dai soggetti: i modi sociali di uso della Musica (canto, ballo, teatro, cinema, ecc.), e – via che ho più praticato – le 'risposte verbali' individuali all'ascolto. Dopo un ascolto pongo la domanda: "Che cosa avete sentito?": 'sentito' in tutti i sensi del termine e del vissuto, così da sollecitare indizi quanto possibile diretti e globali.

In prospettiva semiotica, l'Esperienza è una produzione di senso su/con la musica, e le risposte verbali implicano sempre, inevitabilmente, riferimenti all'Oggetto musicale: quindi, nell'esperienza c'è sempre una competenza. La produzione di senso che emerge dalle risposte verbali è varia e molteplice. Come procedere nella ricerca per individuarne relazioni più ravvicinate Uomo/Musica? Qualcuno (Imberty) tratta le risposte secondo determinate categorie semantico-psicologiche; altri (Delalande) in base a comportamenti (condotte) dell'ascoltatore; gli uni e gli altri esprimono una centrazione sul soggetto.

Nella mia ottica semiotica ho elaborato il Modello della Competenza Musicale (1979, 1981, 1982) che mette in forma la produzione di senso secondo codici, ossia strumenti di correlazione, ordinati in livelli che intendono comprendere e rappresentare le principali modalità di appropriazione della musica, secondo una scala dal bio-psico-antropologico al più specificamente musicale per la cultura in cui viviamo: codici generali, pratiche sociali, tecniche musicali, stili, opere. Nel modello si presenta come fondamentale e comune il livello dei Codici Generali, cioè delle

appropriazioni sensomotorie, sinestesiche e mentali elementari, che sono alla base della Competenza Comune e ne evidenziano la consistenza. Vedremo poi come la Globalità dei Linguaggi porterà un approfondimento della riflessione su questo livello d'esperienza.

La verifica della competenza consisterà nell'esplicitare, accertare correlazioni tra le risposte verbali e aspetti dell'oggetto musicale (ossia tra il senso e la forma) con quella che ho chiamato 'analisi funzionale' (in opposizione a una presunta, impossibile, 'analisi neutra' ossia dell'oggetto musicale 'in sé'). Il passo ulteriore nella ricerca consiste nello spiegare perché un dato senso e una data forma sono correlabili: e questo è propriamente la teoria (1998).

Nella inesauribile, multiforme, eterogenea costituzione della musica da un lato, e appropriazione umana dall'altro, stabilire correlazioni è una scelta inevitabilmente molto limitata; e ancora più limitato è il campo in cui le correlazioni sono delle pertinenze stabili, sistemiche, quasi-linguistiche, di cui fare teoria. Così, tenuto conto dei miei progetti e contesti operativi, mi limitai a teorizzare da un lato l'elemento più elementare e consistente della struttura musicale occidentale, cioè gli intervalli (1990), dall'altro le 'prese sulla musica' più generali e popolari nella nostra cultura: melodia, ritmo, sound (1992, 1998).

I miei orizzonti semiotici si ampliarono sensibilmente, come poi dirò, nell'incontro con la Globalità dei Linguaggi.

La musicoterapia

Seguendo la mia inclinazione o vocazione a studi musicali a fini sociali, il passo dall'animazione alla terapia, era ed è, per me, brevissimo. Nel 1975 a Bologna partecipai al 1° Congresso di Musicoterapia in Italia, e da allora mi interessai costantemente e attivamente delle iniziative in questa direzione. Per anni sono stato vicepresidente della Società Italiana di Musicoterapia. Nel 1985 organizzai e poi pubblicai (1985), sempre a Bologna, il 1° Colloquio di Psicologia della Musica in Europa e in Italia dove il mio obiettivo era di avere dagli psicologi risposte a domande della musicologia, della pedagogia e soprattutto della musicoterapia; in questo senso, oltre agli interventi di carattere generale di A.Gabrielsson, M.Imberty, G.Vicario, M.Olivetti-Belardinelli e altri, contributi più specifici sono venuti da F.Fornari, M.Cesa-Bianchi, G.P.Guaraldi e alcuni operatori diretti del settore.

All'Università, nei corsi si formarono gruppi di studio su argomenti di musicoterapia, e dai corsi uscirono poi noti operatori del settore, come Giacomo Downie, Sandra Masci, Raffaele Burchi. Sempre più frequenti diventavano anche le tesi di laurea sul tema, e in un volume ne pubblicai alcune fra le più apprezzabili

(1991). La mia idea centrale sulla musicoterapia era allora pensare e usare la musica come strumento per entrare in relazione; una 'musicologia relazionale' era un progetto che esposi anche in ambienti clinici, con riscontro positivo (1991), e in questo senso andavano i gruppi di studio al DAMS sul 'dialogo sonoro', un tema sviluppato da Mauro Scardovelli nel suo primo libro che gli pubblicai.

La principale scuola di musicoterapia in Italia era, dall'inizio degli anni '80, quella della Cittadella di Assisi. Con Assisi, in particolare con Nora Cervi, ero in contatto fin dalla Sagra della Canzone Nova, intervenendo poi in convegni sulla nuova musica liturgica e successivamente sull'educazione musicale, e finalmente nel corso quadriennale di musicoterapia.

Ad Assisi insegnai per parecchi anni una semiologia che aiutava a prendere coscienza del senso nella musica nell'esperienza comune: un sapere e saper fare utile, oltre che all'educazione, all'animazione e alla terapia, che consideravo e considero in stretta continuità e spesso indistinguibili. Ma progressivamente si venne creando una scissione tra questa posizione e quella di una musicoterapia clinica, dove degli specialisti di musica operavano con programmi e con sotto la supervisione di specialisti di psicoterapia.

La scissione si concretò per me in una rottura della collaborazione, di cui ricapitolò le cause. Anzitutto la divergenza ora indicata sul ruolo dell'operatore; inoltre una divergenza di fondo sulla concezione della musica, che ad Assisi, conforme alla mentalità specialistica dei musicisti, volevano autonoma, mentre io la vivevo sempre di più, come spiegherò fra poco, nella Globalità dei Linguaggi; poi un fatto concreto e scandaloso: l'apparizione di un libro (con Stefania Guerra Lisi e altri), che andò subito a ruba tra i corsisti, dove l'impianto nella Globalità dei Linguaggi si presentava in una frontale opposizione con la musicoterapia clinica ormai padrona del campo; infine, una serie di manovre della direzione, come un annullamento improvviso e ingiustificato di un corso di Stefania, una drastica riduzione delle ore della mia disciplina, il sabotaggio di un incontro con i corsisti; resta solo da aggiungere che non avemmo solidarietà né sostegno dai colleghi. Così nel 1996 Stefania e io abbandonammo la Cittadella, e la direzione occultò a colleghi e corsisti la lettera con cui spiegavamo le ragioni della nostra decisione.

La Globalità dei Linguaggi

Dal 1996 la mia identità pubblica appariva dunque marcata da un nuovo segno: la Globalità dei Linguaggi (GdL). In realtà l'incontro con questa disciplina e la sua ideatrice era avvenuto da tempo. Conoscendo Stefania Guerra Lisi ad Assisi, l'avevo invitata più volte a tenere lezioni e seminari all'Università di Bologna; i suoi libri

entravano nella bibliografia d'esame, tesi di laurea si avviavano con la sua collaborazione, e negli ultimi anni i miei corsi al DAMS erano ormai decisamente centrati sulla nuova disciplina semiologica.

Disciplina? La presentazione corrente era di un 'metodo'. In realtà io (come tanti altri) sentivo di entrare in un universo, spaesante e fascinoso. Niente (o quasi) di fumoso, ma un insieme denso e intricato come una foresta di idee, progetti, conoscenze, pratiche, esperienze, casi esemplari. Progressivamente mi assunsi il compito di rendere più percorribile questo intrico, incanalare questi flussi sorgivi, presentare in forma più lineare e in termini più accessibili questa complessità; così, sulla base del modello di Thomas Kuhn, sono arrivato a formulare un paradigma della GdL come disciplina, paradigma accettato dalla caposcuola e da tutti i conoscitori, disciplina che dà il nome a una Scuola quadriennale, e a corsi e Master universitari, che mi impegnano molto più del precedente incarico universitario.

Della GdL accennerò qui solo a indizi che riguardano la continuità con la mia semiotica. La partenza dall' 'esperienza' musicale, realtà bifronte oggetto/soggetto riespressa con la formula musica/musicalità (SGL, GS 1996); la globalità del 'senso' esperienziale, e la ricerca come progressiva articolazione di questo inarticolato; l' 'arte di arrangiarsi' inglobata in una 'arte di vivere'; ecc. In particolare la 'competenza comune' e i 'codici generali' (ampliati e approfonditi come 'potenziali umani'): questi 'codici', per definizione, spiegano la produzione di senso non solo su/con la musica ma su/con qualunque esperienza sensoriale o psichica, qualunque realtà esterna o interna: quindi, per converso, si può dire che l'uomo fa musica con qualunque esperienza sensoriale o psichica, qualunque realtà esterna o interna. Tutto è musica, quello che viviamo musicalmente: lo dice la GdL, ma anche Cage, e Berio sarebbe d'accordo. Con ciò si capisce bene il nostro disaccordo con la concezione 'autonoma' della musica nella musicoterapia corrente.

Con una formula comprensiva, potrei dire che con la GdL la mia semiotica 'ha preso corpo', e che viceversa con i miei apporti il corpo nella GdL si è meglio configurato come 'matrice di segni'.

I potenziali di senso indagati nell'esperienza musicale, sia quotidiana sia eccezionale, per la loro natura essenzialmente sinestesica hanno trovato le loro radici più profonde nel corpo; per ciò stesso, il musicale si è andato rivelando come rappresentazione pregnante, se non globale, del vissuto corporeo.

Vediamo più da vicino qualche esempio di questa 'presa di corpo'. Le espressioni vocali rituali sono ora rivisitabili nell'ottica dell'emo-tono-fonosimbolismo. Le implicazioni corporee, sinestesiche, motorie, emotive (un gesto, un'emissione vocale di un certo spazio, tempo, intensità) incluse nella mia teoria degli intervalli, trovano uno sviluppo metodico nella teoria della sinestesia della GdL.

Nell'esperienza musicale comune avevo individuato tre 'prese di suono' fondamentali, la melodia, il ritmo, il sound; perché? Con la GdL spiego che sono i modi più corporei di vivere la musica, e corrispondono al 'corpo tripartito' bioenergetico.

In una musica percepisco un senso 'dondolante'; con una analisi funzionale ne individuo tratti pertinenti, ma emergono anche tratti motorii, sinestesici, emozionali, di cui non mi occupavo. Con la GdL me ne occupo, e rilevo il senso 'dondolante' e i relativi tratti pertinenti di tante esperienze non musicali. Il passo successivo è la domanda: perché lo stesso senso in tante esperienze di diversa natura? La risposta della GdL è nel rinvio alle 'Memorie del Corpo', modellizzate nella teoria degli 'Stili Prenatali'.

Una documentazione, per me soddisfacente anche se in continuo progresso, della 'riconversione' della mia semiotica musicale nella GdL si trova nel *Dizionario di musica nella Globalità dei Linguaggi* (2004), distillato a quattro mani con Stefania. Una riconversione più globale della mia attività si vede poi nelle iniziative di MusicAr Terapia (Master, Scuola quadriennale, Rivista) che sono il versante operativo della GdL, e che mi impegnano sempre di più.

La vita familiare

Nella mia famiglia eravamo in sette, con i genitori. Tempi duri, la guerra, una vita piuttosto austera, tra la scuola e il lavoro dei campi. Mio padre, che con tenacia e sacrificio aveva fatto il salto dalla condizione contadina a quella di impiegato, con altrettanta dedizione si sforzò di aprirci vasti orizzonti, culturali e professionali; e ci riuscì. Solo al mondo dell'arte era poco sensibile; non ricordo di averlo mai sentito cantare o ascoltare musica; e fino a tarda età mi domandò che cosa diavolo volessi fare nella vita. Di mia madre, al contrario, ricordo il cantare leggero, e il suo sorriso dolce, profondo; accettò sempre con affetto, anche senza capire, tutte le mie vicissitudini. Morì a 98 anni, sorridendo per la visione del cielo che le si apriva davanti.

A 36 anni sposai, dopo una breve conoscenza, Cettina, siciliana, e con lei avemmo subito una figlia, Chiara. Insegnava lettere e aveva una discreta formazione musicale; la accompagnavo al pianoforte in brani lirici. Abitammo a Torino, Roma, Pesaro e infine, quando approdai al DAMS di Bologna, mettemmo su casa a Casalecchio di Reno. Donna forte, fiera e di grande dignità (Mario Bortolotto, quando la incontrò, evocò i Vespi siciliani), mi sostenne e incoraggiò sempre, anche con sacrificio, nelle mie imprese. Morì nel 1983, dopo cinque anni di una grave malattia tumorale; un'esperienza, questa, che mi portò a ridurre notevolmente viaggi e

contatti accademici, e ad approfondire valori interiori, sviluppando una maggiore disponibilità alle cure sociali e a iniziative umanitarie, come una intensa condivisione con la comunità di don Gaudiano a Pesaro, e l'impegno nella cultura della pace.

Chiara è un'artista di vario talento, specialmente musicale. In musica abbiamo fatto insieme varie cose, in particolare un testo di educazione musicale; con le sue competenze didattiche ed esperienze nella cultura dei giovani mi è stata di grande aiuto anche nei corsi al DAMS.

Stefania l'ho incontrata nel 1983, ma a lungo ho opposto resistenza al mio nuovo e fortunato destino e solo dopo più di 10 anni abbiamo preso a convivere, con sua (e ormai anche mia) figlia Elvira, cerebrolesa dalla nascita, persona meravigliosa. Abbiamo vissuto insieme a Casalecchio di Reno, finché è durato il mio impegno bolognese, e poi a Roma, in una condivisione sempre più totale di idee, progetti e attività.

Stefania mi ha 'allargato la vita'; di più, con lei sono, si può ben dire, rinato.