



Marco Ranaldi

SONORITA' DISTANZIATE

Il suono di un clacson ci porta in una dimensione sincronica e specifica di tutto ciò che rappresenta lo stimolo sonoro. Questo imparziale suono produce nella memoria il richiamo di un mezzo, in questo caso l'autobus che è in prossimità e quindi avvisa della sua presenza. Un messaggio sonoro quindi. Ma cosa succederebbe se invece quattro o cinque autobus suonassero il clacson a distanza di qualche secondo in una modalità che non è da richiamo alla memoria di un eventuale avvicinamento. In questo caso la memoria non registrerebbe l'evento così come abitualmente lo ha immagazzinato ma lo registrerebbe come una nuova esperienza sonora, dove quello che è evidente è la particolarità del suono che può diventare orchestra, ovvero un insieme di suoni. Il suono del clacson è utile a comprendere come nella nostra dimensione mnemonica ogni evento può avere una nuova collocazione. I suoni sono così importanti nel nostro vissuto che spesso non riusciamo a comprendere l'uso specifico. Questo ci porta quindi a vivere in una sorta di loop che è spesso alla base di un inquinamento acustico del nostro Iso, ovvero della nostra dimensione acustica. Possiamo quindi presumere che come esiste l'inquinamento ambientale, esiste l'inquinamento acustico che ci porta spesso a fare confusione nella comprensione dello stimolo sonoro. Questo vale anche per quel che riguarda l'uso del suono che diventa musica e quindi sull'uso che facciamo della musica come insegnamento.

L'ipotesi non più remota di poter lavorare a distanza sull'insegnamento dello strumento musicale ha posto il docente di scuola secondaria di primo grado in quella necessaria crisi per poter dare una logica e una coerenza ad un tipo di disciplina che si può attuare solo con l'utilizzo dell'elettronica di commercio. Dunque sulla base delle normative relative al Covid 19 è stato necessario produrre una *home teaching* quanto più corrispondente ad un profilo di fruibilità e di condivisione. Certamente l'esperienza di creare una certa didattica del suonare a distanza costituita dalla somministrazione di video tutorial è cosa già sperimentata che ha però un limite evidente, quello della interazione e dello scambio reciproco che è alla base dell'insegnamento dello strumento in presenza. Inoltre il tutorial non sempre è facilmente fruibile/comprendibile dal discente che ha bisogno, soprattutto in prima media, di essere guidato con chiarezza. Di contro questa didattica da remoto prevede che l'alunno tramite un file audio/video dimostri di aver compreso quanto insegnato. Quindi l'altra ipotesi neanche essa remota è quella di usare uno dei social che permette videochiamate e elargire la propria lezione in tale modalità. C'è poi una strada che coinvolge l'istinto sonoro, ovvero quella matrice che è in presente in ogni essere umano e che permet-

te la registrazione di un suono adattabile alla situazione. Come nel caso del clacson. Spesso nell'insegnare la musica, la rivelazione del suono/segno, non ci poniamo il problema della comprensione da parte dell'alunno del suono che emette. Spesso cadiamo in quell'abitudine di ricondurre il tutto alla nota, alla diteggiatura, all'uso di un modello tecnico ma non badiamo a creare l'iso dell'alunno o quantomeno a stimolarlo e lasciare a lui la possibilità di creare il proprio. Questo è un principio fondamentale che aiuterebbe alunno e docente a fare della lezione un laboratorio creativo. Implica la conoscenza e la coscienza del suono da parte del docente. Quello che comunemente viene definito come *musical ear* o più comunemente detto *ear training*. Ma non tutti i musicisti ne sono dotati o molto spesso non esercitano quello spazio creativo che permette di usare i suoni non solo come note.

Didattica del suono

E' necessario quindi per percorrere una strada coerente e corrispondente un modello educativo utile per andare a rispolverare il proprio *musical ear* e lavorare come se in un circo il trapezista non avesse la rete di protezione. Lo stimolo sonoro lo si può esercitare evitando l'immagine, evitando la somministrazione del video ma lavorando con un qualsiasi canale comunicativo solo ed esclusivamente sull'essenza del suono. In questo modo è possibile creare una didattica del suono a distanza che permette al docente di creare quella giusta concentrazione. Avendo sempre come riferimento lo spartito, riprendendo quindi il codice suono/nota, si può riuscire a fare del lavoro remoto una nuova modalità di ascolto. L'alunno pertanto suona ciò che è riportato sullo spartito prestando quindi attenzione solo ed esclusivamente al suono che emette, riuscendo a migliorare in questo modo proprio la lettura e la propria percezione sonora, esercita quindi il suo "orecchio musicale". Questo nel giro di poco tempo, secondo uno schema fatto di ripetizione e di allertamento da parte del docente, fa sviluppare nell'alunno il proprio *musical ear* e agevola notevolmente proprio la lettura delle note che spesso sono il vero problema di chi insegna lo strumento musicale. E' evidente però che per mettere in atto ciò che è la percezione sonora è necessario conoscere l'usabilità del medium.

Usabilità del mezzo

Il mezzo, il medium come amava definire Mac Luhan, è ciò che serve per poter connettere il mondo antico con il mondo moderno, riuscire cioè a creare uno spazio immaginifico con cui fare i conti e strutturare un proprio progetto. L'usabilità in musica è ben risaputo che provenga da ciò che sono state le ricerche nel campo della sperimentazione contemporanea: famosi furono i tentativi di ricerca delle sovrapposizioni di suoni effettuata soprattutto a Darmstadt che permise ad un genio come Bruno Maderna di sperimentare, di miscelare i vari spazi sonori che si creavano usando grandi macchinari. Da questa esperienza nascerà il Centro di Fonologia della Rai che vedrà nelle figure di Maderna e di Berio l'usabilità e la diffusione del mezzo. Con il tempo anche l'Ircam francese ha proseguito ciò che Maderna aveva immaginato permettendo ancora oggi la ricerca elettronica. Ricerca elettronica quindi che scaturisce in un pensiero innovativo, un metalinguaggio che debba permettere alla futura musica di indagare mondi non tanto lontanissimi ma avvicinabili

ben più di una navicella spaziale sulla luna. Concretismo quindi, teorizzazione razionale del suono come calcolo matematico. Sincretismo. Usabilità=computer.

«Certo è facile e anche accettabilissimo pensare al computer come a un archivio di dati musicali, a un calcolatore rapidissimo di possibilità, utile al fine di automatizzare talune operazioni preventive all'atto vero e proprio del 'comporre' [...]. Ma è anche chiaro che un sistema introdotto in una macchina può essere forzatamente chiuso, monodirezionale, schematico [...]. Arduo individuare il nesso fra continuità e novità, in seno alla tecnologia musicale. Infatti, è davvero curioso che proprio nella fase storica in cui viene scongiurata la soppressione dell'interprete grazie all'integrazione di elementi sonori sintetici e registrati con altri eseguiti 'dal vivo', si ipotizzi, con la diffusione del computer, addirittura l'eliminazione del compositore. Si tratta di una regressione meccanicistica che non a caso ha preso le mosse dal clima culturale statunitense»¹.

Gentilucci è colui che riesce a rendere il medium tangibile, possibile, futuribile. Il suo testo è la base per comprendere il pensiero rivoluzionario che si celava dietro l'ipotetico manifesto darstadtiano. Comunismo compositivo, alleanza antiborghese per permettere alla creatività di uscire dai parametri circoscritti dell'accademismo conservatorio da cui tutti loro provenivano. La musica oltre i parametri dello spartito ma serbandone la memoria dei grandi come sosteneva Maderna. Ma anche Pierre Boulez naviga nei mari dei calcoli elettronici ed è fra i primissimi a comprendere come funziona questo mondo. Anni fa Piergiorgio Odifreddi in una rara intervista chiese a Boulez come operava per creare il suo programma in virtù della logica preistorica dell'elettronica: «Usavo sequenze ritmiche che oggi sarebbero calcolate automaticamente e che invece io calcolavo a mano. Come nelle mie "Strutture per due piani", del 1951. Oggi se ne potrebbero scrivere diecimila, modificando i parametri di densità, di altezza dei suoni, delle ottave, ... Avessi avuto il computer allora, l'avrei fatto»². Gli epigoni del futuro usabile in musica passavano per queste due menti superiori. Bisognava quindi manipolare, portare la musica fuori, una genesi estrinseca del senso sonoro. Il senso di vite spese per lasciare spazio ad una creatività sociale, una creatività che non avesse limiti o preclusioni legate a schemi e soprattutto a condizionamenti. Erano anni in cui si sperimentava, erano anni in cui la libertà di esprimersi era l'essenza stessa della vita, con l'ausilio certo di medium indispensabili per guardare al futuro e alla possibilità che quel futuro potesse essere usabile, fattibile, definibile. Grazie a queste esperienze è stato poi possibile ricondurre al medium necessario per trasmettere il suono nella sua essenza. Ma al suono può mancare la parola?

Lorenzo Milani la permanenza del suono nel tempo

L'idea di usabilità mediatica non venne compresa nell'Italia di quel periodo e ancora oggi non sempre si sa bene cosa sia questo mondo che viene manipolato per vari fini, soprattutto economici, dalla scena cosiddetta pop che di pop però ha solo una vaga idea di "popular music" nel senso stretto. Si va avanti per avamposti modernisti, sull'idea che questo potrebbe essere didatticamente utile da trasmettere a tutte quelle generazioni di futuri musicisti. In questo c'è stato un vero fallimento della comunicazione. L'usabilità del medium è divenuto altro, anzi oltre l'altro è diven-

¹ Armando Gentilucci, *Introduzione alla musica elettronica*, Feltrinelli, Milano, 1972, pp. 104-105.

² Piergiorgio Odifreddi, *Intervista a Pierre Boulez* in: piergioorgioodifreddi.it.

tato ulteriore altro. Gilles Deleuze teorizza la Politica della creazione: «La comunicazione è la trasmissione e la propagazione di un'informazione. E un'informazione che cos'è? Non è molto complicato, lo sanno tutti, l'informazione è un insieme di parole d'ordine. Quando venite informati, vi dicono ciò che si presume che voi dobbiate credere [...]. È questa l'informazione, la comunicazione e, senza queste parole d'ordine e la loro trasmissione, non ci sarebbe informazione, né comunicazione. Il che equivale a dire che l'informazione è proprio il sistema del controllo»³. E ancora: «Le dichiarazioni di polizia sono chiamate a giusto titolo comunicati. Ci vengono comunicate delle informazioni, ci dicono ciò che si presume che possiamo, dobbiamo o siamo tenuti a credere. Nemmeno a credere ma a fare come se credessimo. Non ci viene chiesto di credere ma di comportarci come se credessimo»⁴. Dunque la comunicazione è il transfert necessario per trasmettere il proprio all'altrui, è il medium preciso.

Un uomo di Firenze nato in una famiglia borghese, ebrei agnostici, intellettuali e antifascisti con uno spiccato senso per la costruzione umana e per la costruzione educativa: Lorenzo Milani. Costui fu l'unico vero promulgatore di quell'idea di scoperta ulteriore fra il passato e il presente giusto per eliminare quelle pesantissime barriere che pesavano nei rapporti umani. Egli iniziò dagli ultimi lavorando sul suono della parola: ultimi erano coloro che abitavano un tratto di terra toscana che prendeva il nome di Barbiana; questo era il luogo dell'incomunicabilità contemporanea, del luogo che non aveva strade per arrivarci se non in groppa ad un mulo o per peregrini percorsi. Barbiana è il vero network del futuro novecento. Se Milani fosse stato un comunicatore dell'etere in quel luogo avrebbe potuto creare una delle prime eversive radio libere. Barbiana era il punto in cui qualsiasi medium fra suono e apprendimento poteva non esistere. Barbiana paradigma dell'umana vita terrena ovvero dura e difficile. Lorenzo Milani, sacerdote in una chiesa che non lo riconosceva, arriva in quel luogo per poter essere il vero medium fra il suono e il gesto, fra la parola e la registrazione, fra l'apprendimento coatto tanto caro alla scuola italiana e l'apprendimento contemporaneo, quello da cui si proveniva se si conosceva tutto il pensiero psicopedagogico francese da Jean Jacques Rousseau a Gilles Deleuze e soprattutto a Jean Piaget. La Francia che è stata la terra sociale per eccellenza in un tempo in cui neanche la Russia riuscì a comprendere il pensiero di comunità e di abbattimento di barriere sociali. La scuola italiana come sappiamo bene vive ancora oggi in quel comune pensiero di "creare" le coscienze degli alunni. Di riempire di concetti e di installare quindi schemi e preconconcetti che spesso non riguardano i singoli personaggi che permettono al mondo della scuola di esistere. Lorenzo Milani, sacerdote, sa che questo non può convivere in una comunità dove l'unico Vangelo non è quello che si recita dall'altare o dai catechismi cattolici ma è quello di comunicare possibilmente cercando di far intravedere delle strade su cui vivere le proprie vite. Non una didattica quindi del registrato, del loop ma una didattica dell'ascolto, della perfetta coesione fra suono e gesto, fra suono e parola, fra suono e comunicazione. Milani fa questo quindi: usa il suono per arrivare gradualmente a creare l'humus adatto per far crescere i propri bambini (propri nel senso di appartenenti ad una comunità interiore). Recupera quello che per lo-

³ Gilles Deleuze, "Qu'est-ce que l'acte de création?", in *Trafic*, 1998, n. 27 (Che cos'è l'atto di creazione?, trad. it di Deborah Borca, in Gilles Deleuze, *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Einaudi, Torino, 2010, pp. 263-264.

⁴ Id. pag. 263

ro era più accessibile: il suono della parola e da lì crea il come in quanto paradigma della comunicazione. Il lavoro di Milani è sul suono. Le sue parole, i suoi racconti, i suoi dischi, le sue immagini filmiche, i suoi gesti. I bambini ascoltavano i suoni, imparavano dall'ascolto, sapevano che quell'ascolto creava in loro le giuste stimolazioni per comprendere il messaggio ovvero per accrescere quel senso di creatività di cui Deleuze parlava. Per Milani la creatività innanzitutto. Ma creare significa manipolare ciò che si recepisce, fare proprio quello che si ascolta, creare il proprio sound. Per Lorenzo Milani il dettato era una forma di apprendimento sonoro. Per Lorenzo Milani il confronto nel dialogo era il passaggio successivo. L'acquisizione quindi di schede emotive e di creazioni di vere banche dati da cui attingere per creare il proprio. L'ascolto quindi, il medium la parola. Ma senza quel suono che è alla base dell'apprendimento non si può pensare al futuro. E Lorenzo Milani lo sapeva bene. La sua testimonianza che fu poi il suo testamento, la "Lettera ad una professoressa", è la summa di un ideale in cui aveva creduto fino alla morte. Non come un martire ma come una persona che viveva di comunicazione ed era ben cosciente che se avesse voluto aprire le strade di Barbiana doveva per forza partire dal suono. Il suono della sua parola che oggi ad ascoltarla in quelle rarissime registrazioni ci fa capire cosa significasse. Pochi hanno compreso quello che fu il vero medium di Milani. Sopra ogni gesto c'era il suono, il suono delle sue parole, la riflessione del suono, la comprensione dello stesso.

Aggettivare l'ascolto

Dal suono della parola al linguaggio sonoro. Dall'esperienza di Darmstadt a quella di Lorenzo Milani. Due strade apparentemente distanti ma molto vicine per quel senso di appartenenza ideale che probabilmente avrebbe portato ad un ipotetico ed ideale incontro di sensibili intelligenze. La strada per arrivare quindi a comprendere come rendere fruibile un suono che sia educativo attraverso il medium computer è stata lunga. Se non ci fosse stato un segno così tangibile da parte di questi pionieri oggi probabilmente non avremmo potuto pensare ad una scuola che trasmettesse i propri saperi, la propria idea di didattica tramite una piattaforma. Il mezzo quindi creato dal calcolo matematico è fruibile attraverso un pc o uno smart o un tablet. Ma il problema è comprendere quel suono mediato come dovrebbe essere. Quindi è necessario aggettivare l'ascolto, riuscire pertanto a rendere comprensibile ciò che da remoto sembra impossibile: il suono di un pianoforte. Le strade dell'ascolto sonoro innanzitutto partono dall'idea contemporanea di suono ovvero di quella modalità di cercare nell'ambito della struttura sonora l'identità dello stesso. Potrebbe sembrare una comune azione quella relativa al lavoro sonoro perché automaticamente chi insegna uno strumento musicale ha in sé questa facoltà. Nella pratica dell'insegnare spesso manca proprio l'aggettivazione sonora, la fondamentale dinamica che permette al medium che è lo strumento musicale di pervenire ad una dinamica sonora. Quindi dato di fatto è nella discontinuità della relazione semiotica/sonora dove spesso si pensa più al segno e meno al suono. Pertanto cosa diventa oggi l'ascolto didattico in una scuola media? Spesso si confonde con la necessità dell'esibizione, proprio con la performance con tanto di visibilità social. Oggi anche un brano suonato in pubblico diventa motivo di immagine Wapp o altro. Insomma il suono questo sconosciuto rimane tale. Naturalmente ciò che invece diventa un lavoro di crescita si trova proprio in quella che potrebbe essere la formattazione del testo musicale badando soprattutto all'emissione sonora. Spesso non è

facile ottenere tale relazione ma certamente è possibile se il rapporto fra il docente e l'alunno si basasse su una continuità di scambi intellettuali e creativi. Aldo Carotenuto scriveva a proposito della individuazione della propria personalità: «L'io autentico è ciò che ci contraddistingue dalla massa informe degli "altri". L'io autentico è l'espressione più profonda del nostro Sé. Per sviluppare un io autentico l'individuo deve essere in grado di muoversi creativamente, rifiutando l'acritico spogliarsi della propria individualità. Si analizzano quegli aspetti della vita moderna che spesso rappresentano una trappola per lo sviluppo di un io autentico. In questa disamina la televisione e tutti i mass media rappresentano una facile tentazione di assumere su di noi i modelli proposti rinunciando così a sviluppare il nostro io autentico»⁵. E' imprescindibile quindi che per poter fare musica da remoto lavorare sulla creatività del suono, renderlo quindi un oggetto di manipolazione che possa poi essere accessibile anche in una idea di pianoforte a distanza. Dove l'immagine è necessaria per poter rendere realistico il lavoro da svolgere. Per poter insomma ricreare una sorta di setting didattico come potrebbe essere l'aula dove quotidianamente si svolgono le lezioni.

Sonorità del presente/didattica del futuro

Concludendo quindi il lavoro che potrà portare ad una didattica che non ha nelle immagini la propria fonte di interessi, si trova proprio nel suono che rimane la fonte primaria a cui riferirsi e a cui ricondursi. Il presente serve a rendere usabile il mezzo elettrovirtuale per poter fermare il pensiero creativo e la concentrazione sui di essi. Ergo è possibile rivolgere l'attenzione creativa verso i ragazzi per farli avvicinare alla coscienza/conoscenza sonora. Rispetto alle lezioni in presenza, la lezione su piattaforma con o senza ausilio di videocamera permette indiscutibilmente di lavorare proprio sulla fonte sonora, la stessa che si traduce in note. L'ausilio delle note che servono alla conoscenza del mondo del "suonare" con le competenze della lettura, porterà alla creatività che sarà traducibile in una ricerca d'intenti lavorando a coppia o a quattro per poter immaginare una certa idea di "musica da camera" per tastiere. Il futuro potrebbe essere proprio quello di avere a disposizione una piattaforma di comunicazione per poter mettere assieme esperienze. La creazione di spazi virtuali adatti a lavorare sul suono, sull'assemblaggio che diventa esecuzione. Lavorare quindi sulle competenze acquisite e svilupparle sulla possibilità di rendere "l'orecchio" il vero protagonista della musica "a distanza". Perché se distanza deve essere deve avere in nugae la metalettura necessaria per poter intraprendere con divertente impegno quello che sarà il futuro musicista del cyber. Permettere quindi ai ragazzi di sperimentare, di ascoltarsi a distanza, di sentire il proprio e l'altrui suono. Cercare una sorta di setting sonoro dove il tutto nasce e finisce. La coscienza dell'ascoltarsi con le note, la consapevolezza di sentire in un tempo traslato, in un tempo elettronico non sempre coincidente con ciò che il canale stesso trasmette. Piattaforma si ma come utile officina creativa. Perché solo creando il proprio suono si crea la propria coscienza sonora, quella che sarà alla base della disciplina presente e futura. Una rivoluzione? No, semplicemente non bisogna dimenticare di ritrovare le tracce di chi prima di noi aveva capito l'importanza intrinseca del suono. Prima e dopo Mac Luhan, prima e dopo Bruno Maderna.

⁵ Aldo Carotenuto, *Oltre la terapia psicologica*. Bompiani

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV., *Musica e elaboratore*, a cura di A. Vidolin, La biennale di Venezia, 1980.
- AA.VV. , *Memorie e ricerche su Bruno Maderna*, Lucca, Lim, 2015.
- AA.VV., *Luigi Nono*, Torino, Edt, 1987.
- Benade, Arthur H., *Le corde vibranti , l'orecchio, la musica*, Bologna, Zanichelli, 1966.
- Carotenuto, Aldo, *Discorso sulla meta psicologia*, Torino, Boringhieri, 1982.
- Deleuze, Gilles, *Che cosa è l'atto di creazione*, Napoli, Cronopio, 2009.
- Gentilucci, Armando, *Introduzione alla musica elettronica*, Milano, Feltrinelli, 1972.
- Gentilucci, Armando, *Guida all'ascolto della musica elettronica*, Milano, Feltrinelli, 1972.
- Milani, Lorenzo, *Lettera ad una professoressa*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1967.
- Nattiez, Jean Jacques, *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Torino, Einaudi, 1987.
- Nono, Luigi, *Scritti e colloqui*, Milano, Ricordi-Lim, 2001.
- Piaget, Jean, *Sulla formazione del simbolo nel bambino*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.
- Poussier, Henry (a cura di), *La musica elettronica*, prefazione di Luciano Berio, Milano, Feltrinelli, 1976.
- Spaccazocchi, Maurizio - Stauder, Paolo, *Musica in sè. Dalla comunicazione simbolica alla sensibilità musicale*, Urbino, Quattroventi, 2002.
- Willems, Edgar, *L'orecchio musicale*, Padova, Zanibon, 1975.