



Enrico Strobino

ELOGIO DELLA DISCREPANZA

Come *mi suona* questa musica?
Gino Stefani

La freccia

Sappiamo bene che la musica di per sé non comunica informazioni, non trasmette significati specifici, al contrario, crea atmosfere, paesaggi, rispondendo ad esigenze personali e/o collettive; può servire ad intrattenere, a creare vissuti di identificazione, di comunione; oppure come stimolo per indurre determinati *stati* (d'animo, di coscienza...) sui suoi ascoltatori, come nelle varie esperienze di *suono-terapia*, o come avviene con l'utilizzo degli ASMR¹ e in altre pratiche simili; può indurre reazioni emotive, oppure ancora può essere utilizzata per rilassarsi o al contrario per attivare particolari campi energetici, per creare contesti di benessere, in cui ci si sente a proprio agio; può parlare del mondo, riferirsi a fatti concreti e, infine, può essere fruita come arte, godendo della sua forma, delle relazioni che intercorrono fra i suoni, del modo in cui si interpretano le regole, del sound in cui ci si trova immersi, delle tecniche strumentali.

Ce lo ricorda Alessandro Bertinetto:

La musica insomma, piuttosto che rappresentare, fa, agisce. Per questo Christopher Small ha proposto di intenderla in termini di azione. Se pensiamo alla musica come azione invece che come cosa, i significati della musica sono quelli prodotti dalle relazioni, tra i suoni e tra i partecipanti all'esperienza musicale, che hanno luogo grazie alla performance [...]. (A. Bertinetto, 2012, p. 96)

Il presente saggio parte dalla considerazione che molti discorsi sulla musica, circolanti in vari ambiti (accademici, educativi, terapeutici), presuppongono che la sua azione sia fondata esclusivamente sulle sue proprietà intrinseche. La musica sarebbe quindi capace di agire *in sé*, senza tener conto di variabili che attengono sia ai soggetti che la fruiscono che ai contesti. Un esempio tipico è quello che dà per scontato che esistano musiche intrinsecamente *rilassanti* o *eccitanti*². Certamente è possibile individuare

¹ Gli ASMR sono video prodotti al fine di provocare sensazioni piacevoli e rilassanti, costruiti utilizzando suoni di diverso tipo ma accomunati dall'essere di bassa intensità. L'acronimo sta per *autonomous sensory meridian response* ("risposta sensoriale meridiana autonoma") e indica una sensazione di formicolio in varie parti del corpo.

² Mi permetto di rimandare per un approfondimento su questo tema a Enrico Strobino, *Una musica rilassante?*, in "Musicheria", <https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/musicheria.net/attachments/article-a/223/Musicarilassante.pdf>

alcuni fondamenti bio-antropologici che motivano la ricorrenza di altrettanti parametri nelle musiche sentite da molte persone come rilassanti; ma ciò non comporta che tutte le musiche che abbiano quelle caratteristiche siano rilassanti e che lo siano per tutti/e: oltre ai fattori che riguardano l'oggetto musicale ce ne sono altri, che riguardano le relazioni soggetto e oggetto, le motivazioni in base alle quali ci si avvicina a quella musica, il contesto, i vissuti personali ecc... che vanno a qualificarne più specificamente il *sensu*, introducendo la possibilità di piccole o grandi *discrepanze* fra il progetto poetico e quello esteso.

A questo proposito è centrale la distinzione proposta da Umberto Eco fra due tipi di *lettore*, il *lettore modello*, quello che il testo e il suo autore prevedono come fruitore ideale e che cercano di creare, e quello *empirico*, che è la persona reale che legge (che guarda, che ascolta):

Il Lettore Modello di una storia non è il Lettore Empirico. Il lettore empirico siamo noi, io, voi, chiunque altro, quando leggiamo un testo. Il lettore empirico può leggere in molti modi, e non c'è nessuna legge che gli imponga come leggere, perché sovente usa il testo come un contenitore per le proprie passioni, che possono provenire dall'esterno del testo, o che il testo gli può eccitare in maniera casuale. (Eco 1994, p. 10)

È proprio questo fatto che permette a *Kind of blue* di Miles Davis di essere considerato da molti uno dei massimi capolavori del jazz, ricco di sperimentazioni armoniche e di un sorprendente interplay fra i musicisti e, da altri (ma non è detto, in qualche caso si potrebbe trattare delle stesse persone) anche la miglior colonna sonora per fare l'amore. È un fatto che la stessa persona possa in diversi momenti o situazioni mettere in scena diverse condotte in risposta ad uno stesso testo (musica o altro artefatto artistico).

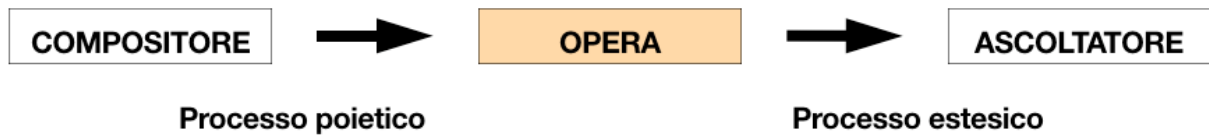
Ciò vale per qualsiasi percezione sensoriale, come ci ricorda David Le Breton:

La percezione non è coincidenza con le cose, bensì interpretazione. Ogni uomo cammina in un universo sensoriale che è legato a ciò che la sua storia personale ha prodotto, a partire dall'educazione che egli stesso ha ricevuto. Nel percorrere la medesima foresta, individui diversi sono sensibili a cose differenti. Vi è la foresta del cercatore di funghi e quella di chi ama passeggiare, la foresta del fuggitivo, dell'indiano, del cacciatore, del guardiacaccia o del bracconiere, e quella degli innamorati e di coloro che si sono perduti; vi è la foresta degli ornitologi, ma anche quella degli animali o dell'albero, la foresta del giorno è quella della notte. Mille foreste nella stessa foresta, mille verità di un medesimo mistero che ci sfugge e si concede solo per frammenti. Non esiste una verità della foresta, bensì una moltitudine di percezioni a seconda delle prospettive, delle aspettative, della diversa appartenenza sociale e culturale. (Le Breton, 2007, p. XII).

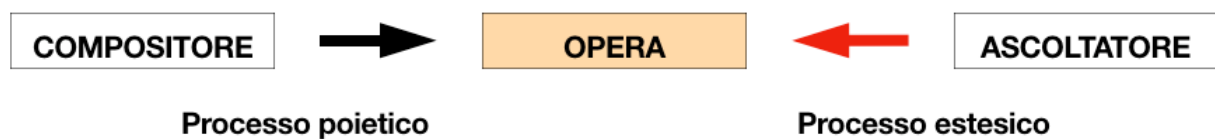
In questa prospettiva intendo usare il termine *discrepanza* nel senso proposto da Jean-Jacques Nattiez, quando, parlando della concezione semiologica di Jean Molino, afferma che "il modello di Molino è importante perché fa della discrepanza fra poetica ed estetica una delle situazioni *normali* dei processi semiologici [...]" (J.J. Nattiez, 1977, p. 5).

Si tratta quindi di considerare normale il fatto che le intenzioni compositive di un autore non corrispondano poi sempre alle risposte di un ascoltatore. La sintesi di questo pensiero sta nell'inversione della direzione di una freccia nello schema generale che descrive la comunicazione.

Il modello "classico" della comunicazione prevede che un *compositore* produca un'*opera* che verrà decifrata dall'*ascoltatore*, che metterà in atto un ascolto fedele alle intenzioni del suo autore:



Il modello di Molino inverte la freccia che riguarda il *processo estetico*, facendola partire dall'ascoltatore e non dall'opera:



Se il primo schema presuppone l'esistenza di un *codice comune* fra emittente e destinatario che permette la comunicazione, nel secondo l'ascoltatore diventa protagonista di un processo attivo, non semplicemente decifratore ma *creativo*, che implica, appunto, la possibilità di una *discrepanza* rispetto alle intenzioni dell'emittente (autore, compositore, ecc...). La dimensione estetica è quindi un "processo attivo di costruzione", di *interpretazione*, che prevede che il fruitore *proietti* sull'opera il proprio sguardo, la propria postura, che può introdurre nel dialogo simbolico differenze, scarti, crepe, divari, distanze fra l'*intento poetico* e l'*intento estetico*.

Discorsi sulla musica

Come ho già detto, le riflessioni che propongo in questo saggio riguardano non tanto *le musiche* quanto alcuni *discorsi sulla musica*, che accomunano varie figure, protagoniste del dibattito in corso in certi contesti: penso soprattutto a insegnanti, pedagogisti, musicisti, psicologi, pediatri, eccetera.

Alcuni di questi discorsi accompagnano la presentazione di riflessioni teoriche, altri si riferiscono a metodi, pratiche ed esperienze con la musica, di vario tipo, spesso prendendo in considerazione soltanto il *livello neutro* all'interno dello schema della comunicazione, cioè giustificando le loro argomentazioni come se tutto dipendesse esclusivamente dalle caratteristiche dell'*oggetto musicale*.

Questo presupposto fa sì che si incontrino affermazioni in vari contesti, tutte accomunate dall'orientamento a conferire per esempio ad un *genere musicale* (ma anche ad uno *strumento*, piuttosto che ad una *accordatura*, o addirittura ad uno specifico *musicista-compositore*) proprietà specifiche che lo rendono *più...di altri*. Qualche esempio: *la musica classica è quella che influisce più positivamente sul carattere; la musica di Mozart è la più giusta per i bambini in tenera età; il jazz è la musica più inclusiva; l'accordatura a 432 hz è quella che produce più benessere*, e così via. L'*oggetto neutro* è cioè considerato *al netto* delle intenzioni e delle identità di produttore e fruitore, così come dei contesti, e avrebbe *in sé* capacità di agire in un certo modo.

Pur riconoscendo, dunque, alcuni parametri "oggettivi" e codici condivisi che uniscono persone, comunità e culture, occorre, d'altra parte, mantenere una visione che riconosca la possibilità della divergenza, come oculatamente fanno notare Gino Stefani e Stefania Guerra Lisi nel seguente passo:

Il tamburo. Nessuno strumento è tanto universale quanto il tamburo. [...] Al suo battito si risvegliano subito, come per magia, le memorie del corpo: la concentrazione ipnotica e dondolante, la misura ritmica, la scarica catartica. E come per magia tutti i circostanti sono coinvolti in una sincronia che ci fa sentire bene, come in un grembo sociale.

Per questo i musicoterapeuti lo considerano lo strumento ‘integratore’ per eccellenza; *questa visione generale non considera, ovviamente, l’identità musicale della persona determinata, che può essere contrastante con questa condotta relazionale* [corsivo mio] (G. Stefani, S. Guerra Lisi, 2004, p. 186).

Elogiare la discrepanza significa affermare che le cose non esistono in sé ma, al contrario, sono sempre frutto di uno sguardo proiettivo, di un’interpretazione; allo stesso modo di fronte agli oggetti culturali elogliamo le discrepanze derivanti dalla non coincidenza fra le *intenzioni* poetica ed estetica, accentuando il peso delle identità personali, unite alle variabili derivanti dal prendere in considerazione i *contesti* in cui si realizzano le relazioni fra uomini e donne, bambini e bambine, mediate anche dalle musiche.

Dall’oggetto all’esperienza

Ecco allora che lo schema di partenza si fa più *complesso*. Si potrebbe anche pensare di traslare lo schema in ambito educativo, trasformando le figure del compositore e dell’ascoltatore in quelle di insegnanti e discenti, e l’opera (oggetto neutro) nei contenuti. Tutti questi elementi *abitano* un contesto che va a definire sia una *esperienza musicale* che *educativa*.

In questa direzione non sarà certo più l’*oggetto* (i contenuti, lo strumento, il compositore...) ad *essere* più... quanto invece l’*esperienza*, che vede in dialogo tutti questi elementi.



La linearità dello schema precedente ancora non rappresenta al meglio la complessità del campo. Forse andrebbe reso, per quanto possibile, ricorsivo: uno schema che rappresenti un dialogo progressivo fra i vari elementi. Ecco un primo, molto provvisorio, tentativo:



Spostando lo sguardo dall'oggetto alla globalità dell'esperienza l'opera diventa lo stimolo, *il sasso nello stagno*, che non è né semplicemente da decifrare né da confermare nelle intenzioni del suo autore, ma che è capace di creare cerchi concentrici riverberanti, che vanno a *provocare* il fruitore (ascoltatore e/o discente), a volte raggiungendo anche l'autore (compositore, insegnante), che a sua volta reagisce con nuove proposte, con rilanci continui, in un processo a spirale, a volte in piena sintonia con il progetto a monte, altre volte meno. Il tutto avviene in un contesto in cui la relazione fra autore e fruitore (insegnante- discente) è centrale e determinante così come la possibilità da parte di chi fosse nel ruolo di un educatore di osservare i vari tipi di risposta e di coglierne tratti importanti.

Isole di tempo

La musica è l'arte della decisione.

Se ogni esperienza musicale è un'*isola di tempo*, ovvero un perimetro, una cornice, un "territorio di tempo che si fa spazio sonoro, che si fa spazio organizzato dal suono" (R. Favaro, 2017, p. 38) allora l'atto, il gesto che precede ogni esperienza di questo tipo è la decisione di parteciparvi, di entrare nel quadro, di approdare nell'isola, di abbandonare il mare quotidiano. Il gesto originario è l'*accettazione dell'invito* a vivere quel tipo di esperienza.

Le Breton ci racconta di come, ad esempio, il piacere che può dare il fumare marijuana in un giovane si apprende dal gruppo, che "insegna" al neofita "cosa ci si deve aspettare", facendogli riconoscere certe sensazioni come "appropriate":

Le sensazioni prodotte dalla marijuana non sono automaticamente o necessariamente piacevoli. Il gusto per tali sensazioni è socialmente acquisito, come per le ostriche o il Martini Dry. Il consumatore prova un senso di vertigine, ha sete, la testa gli ronza, perde il senso del tempo e delle distanze. Sono piacevoli queste cose? Egli non ne è certo. Per continuare a usare marijuana deve decidere che lo sono. (Le Breton, 2007, p. 12).

Allo stesso modo Le Breton descrive come un etnologo americano che si trova a partecipare in Perù ad un rito terapeutico officiato da uno sciamano, pur mosso dal desiderio di "vivere dall'interno" le situazioni tipiche del rito, che lo portano perfino a bere un infuso magico, il San Pedro, alla fine rimanga totalmente freddo, estraneo a qualsiasi vissuto condiviso dalla comunità che, al contrario suo, ha appreso forme e significati precisi da dare alle sensazioni della bevanda e del rito complessivo. (Le Breton, 2007, pp.14-15).

Lo stesso mi pare possa essere detto per una qualsiasi esperienza di apprendimento, per cui si potrebbe dire, parafrasando Favaro, che *ogni esperienza di apprendimento è un territorio che si fa spazio educativo, organizzato appositamente*, al quale si deve innanzitutto accettare di partecipare e di cui si devono condividere le chiavi, i codici.

L'accettazione dell'invito significa approdare sull'isola già orientati a vivere un certo tipo di esperienza, significa *stare al gioco* proposto dall'autore (compositore, insegnante ecc.). La *disposizione* implica la *disponibilità*. Il fatto, quindi, che la maggior parte delle persone che abitano una certa isola "provino" tutte vissuti molto simili non garantisce nulla dell'oggettività di un certo stimolo. Certo può essere segno di appartenenza identitaria e valoriale, di competenza comune condivisa, tutte cose che motivano lo "sbarco" su quella determinata isola.

Ciò significa che non si possa affermare che una certa pratica (musica, strumento, suono, eccetera) o che un'esperienza progettata in un certo modo, produrrà certamente l'*effetto desiderato* in qualsiasi altro contesto e con altri soggetti. Sottolineo questo fatto perché, invece, molti discorsi sulla musica, che descrivono metodi, esperienze didattiche e/o terapeutiche, fino ai "prodotti formativi" più commerciali presenti sul mercato, tendono ad affermare il loro "potere oggettivo".

Certamente un legame, un certo grado di *cooperazione* fra autore e ascoltatore c'è sempre, anche quando fra *lettore modello* e *lettore empirico* venga ad esserci una grande distanza. Sarà pur sempre

l'oggetto materiale (opera-stimolo) che attiva un certo tipo di lettura e quindi mai si potrà negare *un certo grado di cooperazione*.

Detto questo, all'interno di una visione educativa ed estetica, penso che siano da considerare particolarmente interessanti tutte le letture devianti, imprevedute, inattese: da un lato come attenzione verso la diversità, diciamo per dovere *etico e politico*; dall'altro come curiosità creativa, che dà valore al pensiero divergente. Allo stesso tempo penso che siano da rifuggire visioni magiche e deterministiche. In questa direzione il tema dell'*invito* mi pare centrale soprattutto se si concepisce la possibilità di mettere in atto diversi livelli di *accettazione*.

Provo a indicarne qualcuno:

- Accetto incondizionatamente l'invito a sbarcare sull'isola; riconosco e condivido completamente le intenzioni dell'autore che mi invita a partecipare ad un certo tipo di esperienza. Accetto tutte le regole del gioco e mi sento completamente accolto e realizzato. Molto probabilmente mi troverò a mio agio e vivrò molto positivamente l'esperienza.
- Accetto l'invito, sbarco sull'isola, accetto di vivere l'esperienza ma sento qualcosa che *non mi suona bene*, vivo delle *discrepanze* fra me e il fruitore modello. *L'intentio operis* non corrisponde alla mia risposta, non mi trovo completamente a mio agio, non vivo l'esperienza come prevista da chi l'ha progettata. Posso comunque sempre far finta di essere a mio agio ma, in realtà, rimango freddo.
- Accetto l'invito ma sbarco sull'isola già prevenuto: so già che non è il mio luogo ideale; conosco già le discrepanze che mi differenziano o dall'*autore modello*, o dall'*autore empirico*, o anche dall'*oggetto materiale* (una certa musica, una certa pratica, un certo musicista...). Ugualmente accetto di sbarcare: per curiosità intellettuale, *per capire meglio*. Faccio finta di stare al gioco ma rimango estraneo, insensibile rispetto alle emozioni che altri invece condividono. Posso fare molta fatica ad arrivare alla fine o, eventualmente, posso ricredermi e, in corso d'opera, cambiare la mia opinione iniziale.
- Non accetto l'invito ma mi trovo sull'isola *spinto dalle correnti*, non per scelta volontaria: reagisco come posso, più o meno creativamente. Posso vivere un'esperienza di totale adesione e piacere e quindi sarà per me l'occasione di un incontro felice o, al contrario, un incontro traumatico, fastidioso, da cui prendere le distanze in futuro.
- Sono sull'isola a mia insaputa: non me ne sono accorto e vivo tutto quanto inconsapevolmente, lasciandomi accarezzare da sensazioni immediate e superficiali. Non ho giudizi da dare né valutazioni da fare. Non so bene cosa mi sia successo ma mi sono sentito bene, o male.

Ci sono sicuramente altri casi ma mi pare interessante pensare a questo tipo di condizioni come facenti parte di quel *contesto complesso* già descritto precedentemente.

Oggetti magici?

Molti discorsi sulla musica, sull'educazione, sulla cura che utilizza anche la musica, si basano su paradigmi che considerano la musica stessa un *oggetto magico*, per cui si può affermarne la maggiore o minore efficacia.

Personalmente penso che la circolazione di discorsi in cui si teorizza *la superiorità*, naturale e/o culturale, di musiche, autori, compositori, strumenti, pratiche, sia pericolosa e da contrastare.

Al contrario penso siano da promuovere sguardi dialoganti, che relativizzano, che non facilitino ma rendano complesso il campo, che tengano conto di una molteplicità di fattori all'interno di un teatro ogni volta diverso, mai definibile teoricamente e definitivamente, che sappia ascoltare i suoi abitanti reali, con cui entrare in relazione, confrontandosi e, soprattutto, non implicando che la risposta debba essere quella che noi avevamo prospettato. In caso contrario siamo in presenza di orientamenti autoritari e fondamentalisti. Solo in questo modo si potrà arrivare anche ad esprimere giudizi di

valore, che ci allontanano quindi da un relativismo generico per cui “va bene tutto”, ma che nascono da valutazioni contestuali e puntuali che prendono in considerazione gli oggetti musicali in relazione con le persone e i contesti che ne ospitano le esperienze.

BIBLIOGRAFIA

- Bertinetto A., 2012, *Il pensiero dei suoni. Temi di filosofia della musica*, Milano, Mondadori.
Eco U., 1994, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani.
Favaro R., 2017, *Suono e arte. La musica tra letteratura e arti visive*, Venezia, Marsilio.
Le Breton D., 2007, *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Raffaello Cortina, Milano.
Nattiez J.J., 1977, *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Torino, Einaudi.
Stefani G., Guerra Lisi S., 2004, *Dizionario di musica nella globalità dei linguaggi*, Lucca, LIM.