musicheria
suoni relazioni educazione

https://www.musicheria.net/2023/12/17/i-segni-delle-arti-musiche-extreme-tra-scuola-e-cultura/

I segni delle arti

17 Dicembre 2023



Musiche eXtreme tra scuola e cultura

Il testo qui presentato è una rielaborazione della relazione che ho tenuto al convegno “L’arte lascia il segno. Incontri sulla semiotica delle arti” organizzato il 18 aprile 2007 a Massa dall’Istituto Statale d’Arte “Felice Palma”.
Il titolo del convegno ha stimolato le mie riflessioni in più direzioni; per certi aspetti possiamo quindi considerarlo un titolo “aperto”, con riferimento esplicito al famoso libro di Umberto Eco “Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee” (Bompiani, Milano, 1962), che a metà del secolo scorso ha suscitato non poche discussioni in merito ai processi di significazione dell’esperienza artistica.
Dovendo nella mia relazione fare riferimento alla musica, ho pensato che un modo per lasciare alcuni segni sia quello di far ascoltare e vedere alcuni frammenti di musiche diverse, senza per altro definire strette e precise relazioni tra il brano musicale e il contesto del discorso verbale che andrò facendo: musiche aperte, quindi, che possono evocare in ciascuno di noi particolari indizi, spunti, suggestioni che potranno interagire, in modo aperto, appunto, con le mie parole.
Una prima suggestione ci può venire dall’ascolto/visione di alcuni minuti iniziali di una performance degli Stomp: https://youtu.be/fN5T8y8bCJ4

1. **I segni delle arti**

Quale segno lascia l'arte, o meglio, al plurale, quali segni lasciano le arti? Personalmente ritengo che un primo segno possa essere qualificato come segno di "**benessere**", ma non nel senso quantitativo del termine (possedere di più), ma nel senso qualitativo (che comporta ovviamente anche una componente quantitativa, ma non in modo determinante).
Da qui ne consegue un primo criterio orientativo anche per i nostri progetti educativi e formativi: il ruolo delle arti nella nostra società contemporanea dovrebbe essere quello di suscitare pensieri e azioni finalizzate al benessere psichico e fisico di tutti.
Un secondo segno lo potremmo qualificare come segno di "**futuro**", nel senso che le arti dovrebbero in certo qual modo essere emblema di realtà non ancora pienamente conosciute e realizzate, e quindi di un futuro per il quale occorre impegno, fantasia, creatività, immaginazione, suscitate e sostenute da sensazioni, emozioni, stati d'animo attivati proprio dalle azioni e dai prodotti artistici.
In quanto segno di futuro e di benessere, le arti si presentano e rappresentano una alternativa al degrado della vita psichica, allo scempio degli spazi urbani e del paesaggio, all'imbarbarimento dei rapporti sociali e delle dinamiche interpersonali, all'assurdità di dichiarare la supremazia di una cultura sull'altra, alla pazzia di voler esportare democrazia e libertà con l'uso delle armi.
Quindi, un terzo segno, strettamente correlato ai primi due, possiamo qualificarlo come segno di "**democrazia**", un segno cioè fondato sul riconoscimento dell'unicità di ogni essere umano e, contemporaneamente, sulla diversità come valore, e quindi sul rispetto di ciascuna identità personale e sociale, il che mette in gioco ciò che comunemente denominiamo "cultura". Democrazia e cultura sono inscindibili.
Se accettiamo questi tre segni delle arti, non possiamo fare a meno allora di ritenere le arti una componente essenziale e fondamentale della formazione dei cittadini, e quindi come diritto di tutti, un diritto che va assicurato attraverso una paziente e continua attività educativa e formativa, che parta dai nidi d'infanzia e arrivi al termine della vita.
Vorrei allora approfondire alcuni aspetti sopra accennati, declinando le mie osservazioni sul musicale. Ritengo però opportuno specificare preventivamente il senso del mio titolo, e in particolare di quella "X" inclusa nella parola *extreme*, un segno, si direbbe, polisemantico, che stimola interessanti prospettive anche nello specifico campo musicale.

Nel suo libro *Culture eXtreme. Mutazioni giovanili tra i corpi delle metropoli* (Meltemi, Roma 2003), l'antropologo Massimo Canevacci evidenzia come negli anni '70 del secolo scorso «… la lettera "K" è un indicatore delle controculture giovanili di tipo antagonista. […] Nel "K" si concentravano grappoli di significati che ne caratterizzavano il soggetto come qualcuno portatore di dominio. Così "Kultura" significava che la cultura – come forma libera ed espressiva del sapere – si era trasformata in qualcosa di opposto: in trasmissione di valori autoritari. Oppure "Kossiga" definiva quello che sarebbe diventato presidente della Repubblica e che allora era ministro degli interni come una persona che esercitava un potere poliziesco autoritario contro i movimenti giovanili di opposizione. In particolare contro il movimento del '77» (pp. 43-44).
Negli anni '80 cambia il significato della "K", e questo segno, secondo sempre Canevacci, «… si desimbolizza, si produce una sua risemantizzazione e diventa segno di qualcosa di alieno e di potente. Chi indossa il "K" è cioè qualcuno che è alieno, nel senso che è estraneo al potere della società, è fuori dalle regole dei partiti, è altro dalle istituzioni, poco controllabile e quasi inspiegabile; e nello stesso tempo è anche potente, non si lascia acquietare né dominare, ma al contrario sa esercitare la sua potenza conflittuale, sa praticare nuovi conflitti. Chi si inscrive nel "K", quindi, è il giovane che okkupa e preokkupa» (p. 44).

Se questi sono dunque alcuni significati simbolici legati alla lettera “K” che hanno caratterizzato alcune vicende degli anni settanta e ottanta, dagli anni ’90 ad oggi emergono nuove rappresentazioni simboliche legate al segno “X”.
È sempre Canevacci che sottolinea che «la “X” come concentrato di un significato sovradeterminato comincia a emergere nel movimento punk col gruppo *Generation X*: dall’ignoto all’incognita, ma sempre contro la generazione dei padri […], [fino ad arrivare alla] grande X come segno dell’*exstasy*, la sostanza empatogena che irrompe nelle culture giovanili mescolandosi con la musica *techno* e i *raves*. […] Il transito dalla “K” alla “X” attesta (in modo denso di stratificazioni di significati) come l’opposizione giovanile sia passata dal conflitto politico-sociale, proprio del ventennio ’68-‘77-‘89 (che assume il “K” come concentrato di potere o di potenza, da smascherare o da rivendicare, “K” come dominio dell’imperialismo o come controllo sul proprio territorio); ai conflitti impolitici, comunicativi, metropolitani assegnati alla “X”, che incorpora attraversamenti corporali, spaziali, linguistici, caratterizzati dall’irregolare, dall’incontenibile, dall’immateriale, all’extra come oltre e come anomalia. L’estremo come eXtremo cerca di oltrepassare questi codici e questi sensi. […] “X” è ora lo sterminato e per questo è eXtremo. E l’eXtremo non si può “comprendere”, non si raggira dentro la logica ferrea della *ratio*, non è rinchiudibile tra i luoghi chiusi del concetto, della scrittura o della pura ricerca. Cercare di attraversare l’eXtremo vorrà dire accettare l’irregolare, entrare nell’incontenibile, esplicitare l’incomprensibile».

Al di là del linguaggio suggestivo e appassionato di questo autore che potremmo considerare “antropologo metropolitano”, credo che si possa cogliere in queste sue considerazioni l’esigenza profonda che è anche della pedagogia: quella cioè di essere fondamentalmente aperti al cambiamento, allo sviluppo di sé e dei propri schemi mentali, disponibili alla scoperta e alla valorizzazione del diverso, fiduciosi che ogni atto creativo contribuisce in qualche modo al rinnovamento personale e sociale, convinti che la cultura non è un ammasso di beni da salvaguardare e custodire nei forzieri, ma è un processo continuo di costruzione di sensi e significati, e quindi che la scuola dovrebbe essere per eccellenza il luogo dove si impara a costruire questi sensi e questi significati attraverso esperienze che mi piacerebbe definire *eXtreme*, esperienze quindi con le quali, per riprendere le parole di Canevacci, sia possibile «accettare l’irregolare, entrare nell’incontenibile, esplicitare l’incomprensibile».
A me pare che un piccolo segno di “irregolarità” nel panorama musicale contemporaneao sia stato, e sia ancora oggi, un modo diverso di usare la musica per raccontare storie, per esprimere il proprio punto di vista sul mondo, sugli uomini, sulle cose. Nei secoli scorsi si è passati dalle sequenze latine, ai recitativi del melodramma, alle romanze, alle ballate popolari, ecc. dove comunque la voce “cantava”. In questi ultimi decenni la “parola parlata” ha preso il sopravvento e si è intrecciata in modo nuovo con la musica dando origine al rap, e più in generale all’hip hop. Tra le migliaia di esempi possibili ne ho scelto uno che a mio avviso è emblematico di un evidente contrasto tra il significato del testo e il genere di musica che lo accompagna.

Ascoltiamo “Libri di sangue” di Frankie HI-NRG MC: https://youtu.be/bp5Xj6wRYj0

Come accennavo prima, le esperienze artistiche, e in particolare quelle musicali, svolgono un ruolo fondamentale nella costruzione di sé e nella elaborazione dei sensi e dei significati da dare alla vita, attraverso percorsi che, come ho detto, mirano al benessere, al futuro, alla democrazia. Vediamo quindi in dettaglio questi tre aspetti.

2. **Il benessere**

Da sempre e presso ogni cultura e civiltà è riconosciuta alla musica una funzione legata allo star bene, al provar piacere, alla eccitazione dei sensi, alle emozioni positive. Potrebbe essere

un’affermazione banale dire che la musica suscita emozioni, che l’ascolto o la pratica musicale attivano in noi stati d’animo particolari, o ancora che cantando e suonando si esprimono, si manifestano e si comunicano anche i nostri sentimenti.
Nell’esperienza quotidiana di tutti è cosa comune l’ascolto di musica di vario genere e con motivazioni le più differenti, mentre tutte le situazioni sembrano convergere verso la ricerca dello star bene, del provare una sensazione di appagamento, sia fisico che mentale, e nessuno è totalmente indifferente ad almeno qualche tipo di musica. Pratiche musicali ed esperienze emotive sembrano quindi un binomio inscindibile[1].
Nel suo ponderoso saggio su *La mente musicale. Psicologia cognitivista della musica* (Il Mulino, Bologna, 1988), lo studioso John A. Sloboda sostiene che «… il motivo per cui la maggior parte di noi prende parte ad attività musicali, componendo, eseguendo, o semplicemente ascoltando, è dato dal fatto che la musica è capace di suscitare in noi stessi delle emozioni profonde e significative. Sono emozioni che possono andare da un “puro” godimento estetico per un costrutto sonoro, alla gioia o alla disperazione, che la musica a volte evoca o sostiene, al semplice sollievo dalla monotonia, dalla noia, dalla depressione, che le esperienze musicali quotidiane possono fornire. […] Se i fattori emotivi sono fondamentali per l’esistenza della musica, diventa allora sul piano della ricerca psicologica fondamentale chiedersi *come* la musica riesce a influire sulle persone. […] Una persona può capire la musica che ode senza esserne commossa, ma se ne *è* commossa, deve allora essere passata attraverso quella fase cognitiva che implica la formazione di una rappresentazione interna astratta o simbolica della musica. La natura di tale *rappresentazione interna*, e le cose che consente alla persona di fare con la musica, sono l’argomento centrale della psicologia cognitivista della musica».

Facciamo una piccola pausa “emotiva”, giocata sull’interazione tra voce e orchestra, ascoltando questo brano: https://youtu.be/vRqrORTGl8c (Bobby McFerrin: Bach – Air [Orchestra Suite No. 3 in D major, BWV 1068] | “Swinging Bach” Part 5/24).

Emozioni e processi cognitivi sono strettamente connessi, e da qualche tempo ormai c’è concordanza sul fatto che un apprendimento è tanto più significativo quanto più è anche carico di partecipazione emotiva ed affettiva: «L’emozione si infiltra nei processi e nelle attività cognitive come il liquore in una pasta dolce. Li gonfia e li imbeve di sé condizionando profondamente le scelte e modificandone fluidità e potenza” (Cancrini L., *Bambini “diversi” a scuola*, Boringhieri, Torino, 1974). Anche l’apprendimento musicale, quindi, sarà tanto più efficace e duraturo quanto più si coniugheranno mente e cuore, sensibilità emotive e informazioni tecniche, conoscenza razionale e passione. Occorre comunque tenere presente la fondamentale differenza della espressione delle emozioni tramite la musica strumentale e la musica cantata, dove la presenza di un testo determina specifici significati alla musica stessa.

3. **Il futuro**

Possiamo considerare la musica come emblema della società, sia con lo sguardo e l’ascolto rivolto allo ieri, sia con la consapevolezza di ciò che accade oggi, sia infine con l’attenzione a come certe scelte compositive possono prefigurare il domani. Le “avanguardie” artistiche e musicali hanno avuto in qualche modo rotto l’equilibrio dello status quo.

Ascoltiamo un esempio interessante: *Ionisation* di Edgar Varèse: https://youtu.be/wClwaBuFOJA.

Ionisation è una composizione di Edgar Varèse del 1933. Il brano è per trentasei strumenti a percussione e due sirene. Come afferma Armando Gentilucci, «… questa singolare e importante pagina della musica contemporanea segna il radicale rifiuto del suono orchestrale tradizionale, e

principalmente dell'opulenza tardo-romantica: si hanno infatti solo strumenti a percussione e un pianoforte trattato anch'esso percussivamente. […] La composizione si fonda sul contrasto degli agglomerati timbrici, e una sorprendente continuità discorsiva è assicurata dal ritmo, evidenziato anche nei punti dove si registrano coagulazioni violentissime della materia sonora e sovrapposizioni di figure differenziate, e dalla "memoria" di precedenti schemi compositivi» (Gentilucci Armando, *Guida all'ascolto della musica contemporanea*, Feltrinelli, Milano 1973).
Immaginiamo come gli ascoltatori contemporanei di Varèse siano rimasti abbastanza scioccati al primo ascolto di quest'opera che ha aperto nuove strade compositive, prefigurando in qualche modo l'evoluzione degli anni successivi.
Un atto creativo produce, come il sasso gettato nello stagno, onde concentriche che stimolano altre persone a produrre innovazione, a cimentarsi nella ricerca di nuove forme espressive, ad avventurarsi su nuove strade del pensiero e dell'azione, anticipando per certi aspetti ciò che poi diventerà prassi comune. Qui il discorso si potrebbe allargare all'importanza dell'educazione alla creatività e al ruolo dell'immaginazione per lo sviluppo dell'intelligenza, seguendo ad es. quanto espresso magnificamente da Gianni Rodari nel suo *Grammatica della fantasia* (Einaudi, Torino, 1973)[2].

4. **La democrazia**

Nel documento "Cultura scuola persona", presentato il 3 aprile 2007 dalla Commissione ministeriale incaricata della revisione delle indicazioni nazionali per i curricoli, nel paragrafo "Centralità della persona", si afferma: «Le finalità della scuola devono essere definite a partire dalla persona che apprende, con l'originalità del suo percorso individuale e con l'unicità della rete di relazioni che la legano alla famiglia e agli ambiti sociali. La definizione e la realizzazione delle strategie educative e didattiche devono sempre tener conto della singolarità di ogni persona, della sua articolata identità, delle sue capacità e delle sue fragilità, nelle varie fasi di sviluppo e di formazione. Lo studente è posto al centro dell'azione educativa in tutti i suoi aspetti: cognitivi, affettivi, relazionali, corporei, estetici, etici, spirituali. In questa prospettiva, i docenti dovranno pensare e realizzare i loro progetti educativi e didattici non per individui astratti, ma per persone che vivono qui e ora, che sollevano precise domande esistenziali, che vanno alla ricerca di orizzonti di significato».
Andare *alla ricerca di orizzonti di significato* significa a mio avviso costruire e ricostruire in continuazione il senso della nostra identità, anche sotto il profilo del musicale[3].
Il tema dell'identità musicale si intreccia inevitabilmente con quello della cultura musicale, tema sul quale vale la pena fare qualche riflessione.
In tutti i discorsi fatti in precedenza si è dato per scontato che fosse chiaro cosa intendiamo per cultura e per cultura musicale. In realtà, anche se molte considerazioni possono valere a prescindere da quale concetto di cultura abbiamo o adottiamo, ritengo che sia doveroso, per chi ha responsabilità educative e formative, essere in grado di esplicitare quali sono i propri paradigmi di riferimento, o quanto meno quali sono alcuni punti fermi su cui, più o meno esplicitamente, si basano le proprie scelte culturali.
La discussione e la ricerca sugli aspetti più significativi della cultura musicale sono state particolarmente approfondite nella seconda metà del secolo scorso, e ultimamente anche nell'editoria italiana sono comparsi importanti saggi che mettono a fuoco le varie problematiche e i vari punti di vista: segnalo in particolare i volumi della *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni e pubblicata da Einaudi (5 volumi, a partire dal 2001), dove i più importanti studiosi internazionali affrontano temi e problemi della cultura musicale a 360 gradi. Questa *Enciclopedia*, come afferma Nattiez, «vuole al contempo tracciare e illustrare i nuovi interrogativi sorti nel corso del XX secolo a proposito delle musiche di oggi, di altrove, di ieri» (vol. I, p. XXXI).

Scorrendo gli indici dei volumi si ha l'impressione di trovarci di fronte veramente, come dice sempre Nattiez, al «… fatto musicale come un poliedro che si possa esaminare a partire da discipline diverse. A quali branche del sapere dovremo ricorrere? L'elenco si è ormai allungato». Nattiez cita la psicologia, la neuropsicologia e la biologia, la sociologia della creatività, dell'interpretazione e dei pubblici, l'antropologia, lo studio dei fattori economici, le tecnologie, la storia e così via.
La prospettiva che emerge dalla lettura dei saggi dell'Enciclopedia non è però solo quella interdisciplinare, ma è anche quella multiculturale: è indicativo il fatto che il III volume sia intitolato proprio *Musica e culture*, dal che si deduce che sarebbe fuorviante, in un discorso sulla cultura musicale, non tener conto appunto della molteplicità delle manifestazioni culturali storicamente e geograficamente diverse, e anche della molteplicità dei modelli culturali che usiamo per leggere, interpretare, analizzare e valutare i fatti, gli eventi, i prodotti musicali.
Nel volume citato, Marcello Sorce Keller pone l'accento sul fatto che «nel discorrere di "cultura" gli antropologi ci dicono che si tratta di un fenomeno complesso, costituito da numerosi elementi interagenti, ed evidenziano la natura particolare di alcuni suoi elementi costitutivi. Parlano allora di cultura materiale (oggetti, strumenti, utensili), di sistema socioeconomico (classi sociali, gruppi, istituzioni, associazioni professionali, entità produttive, ecc.) e poi, anche, di cultura espressiva (religione, arte, musica, linguaggio)».
Tutti questi elementi interagiscono; perciò, continua Keller, «ne deriva, per quanto concerne l'ambito musicale, la constatazione che i modi del far musica (teorizzazione, comportamento finalizzato a produrla, suono, ascolto) sono influenzati dall'assetto socio-economico e, a loro volta, possono retroattivamente agire essi stessi sull'economia e i modi della vita sociale nel suo complesso» (M. Sorce Keller, "Economia, società e modi del far musica nelle culture tradizionali", in *Enciclopedia della musica*, vol. III "Musica e culture", Einaudi, Torino 2003, p. 505).
Questa interrelazione tra cultura musicale e assetto socio-economico è approfondita nell'interessante saggio di Jean Molino *Musica e lavoro*, contenuto nello stesso volume citato, in cui tra l'altro si afferma (p. 561): «L'esperienza antropologica c'insegna che molte culture ignorano i termini generici corrispondenti alle nostre parole "musica" e "lavoro". In queste culture, le più numerose, esistono molteplici pratiche, ognuna delle quali porta un nome, ma non un termine che le raggruppi alla maniera dei nostri concetti generici, e la geografia di queste attività si distribuisce diversamente dalle nostre abitudini». Cosa questo possa significare in una realtà che si va sempre più globalizzando anche nel campo delle professioni è un discorso ancora in gran parte da fare.
Le prospettive che si aprono dalla lettura dell'*Encicolpedia Einaudi*, sono di un'ampiezza e di una complessità tale che sarebbe presuntuoso tentare qui anche una schematica sintesi. Quello che voglio rilevare è che le scelte che si possono compiere per correlare cultura musicale e professioni (soprattutto nell'attesa del rinnovamento delle istituzioni formative) rischiano di essere o semplicistiche o assolutamente inadeguate se non ancorate a una visione integrale delle sfaccettature del poliedro citato da Nattiez.
In base proprio a questa considerazione mi limiterò pertanto ad esporre alcuni frammenti che, nella mappa del mio vissuto e delle mie convizioni, rappresentano alcuni punti di riferimento costanti di orientamento per le mie scelte. Non è quindi una teoria, quella che propongo, ma solo una testimonianza.

La prima considerazione è legata proprio alle molteplici accezioni che possono essere attribuite al termine cultura. Di fatto, anche nei discorsi quotidiani abbiniamo spesso al termine cultura una serie di aggettivi che in qualche modo specificano e determinano settori particolari; abbiamo così ad es. la cultura popolare e la cultura accademica, la cultura di base e la cultura d'élite, la cultura di massa e la cultura specialistica, e così via. In campo socioantropologico si sono spesso usati anche i termini "subcultura" e "controcultura" per indicare una serie di movimenti ed esperienze che in qualche modo di oppongono o interagiscono con la cultura "ufficiale", quella cioè che "il potere" riesce ad imporre attraverso le proprie istituzioni (si pensi ad es. al Ministero dei beni culturali…). Come ricorda Massimo Canevacci, «il termine controcultura nasce verso la fine degli anni sessanta

e muore verso la fine degli anni ottanta. Il prefisso “contro“ attestava la dimensione di opposizione che le nuove culture giovanili indirizzavano verso la cultura dominante o egemone. Essere contro significava che, prima di ogni possibilità di parlare di cultura, anzi, prima ancora di arrivare al termine cultura, si doveva essere antagonisti, oppositivi. Il prefisso non era casuale: esso sottolineava anche lessicamente un *prima* che informava tutto il dopo. Da qui un doppio senso del termine. Da un lato, era impossibile produrre cultura solo se ci si dichiarava preventivamente e pubblicamente contro; era cioé necessario schierarsi contro la cultura dominante, contro non solo i valori, gli stili di vita, le visioni del mondo al potere ma anche contro la cultura intellettuale dominante (la filosofia, la religione, l’arte…). Dall’altro, questo iniziale *contro* non era più sufficiente e spingeva verso un *per*: ovvero verso progettualità affermative, pratiche, quotidiane di ripensare la cultura in termini di totale e radicale differenza» (M. Canevacci*, Cit.*, pp. 15-16).
Dagli anni 80 ad oggi le cose sono profondamente cambiate, perché è cambiata innanzitutto l’economia e il lavoro, è cambiata la politica e la scuola, sono cambiati i rapporti generazionali e le categorie valoriali. Per questo oggi, come rileva sempre Canevacci, «non esiste più una controcultura perché è morta la politica come utopia che trasforma il mondo impegnando il futuro prossimo. Non c’è più controcultura perché non c’è più il *contro*. La fine dell’egemonia, la fine dell’ideologia e la fine della politica hanno prosciugato il contro. E hanno liberato le culture estreme… anzi eXtreme: laddove questa “X” non ha alcuna relazione con l’incognita di una generazione» (*Cit*, p. 17).
Possiamo dire che le culture giovanili di cui si occupa Canevacci non sono “La Cultura”, anche se rappresentano un elemento importante e fondamentale della società, perché, come dice appunto questo studioso, «… scuola, media e metropoli sono i tre assi portanti per la costituzione moderna del giovane come categoria sociale» (su questi temi cfr. anche M. Canevacci, R. De Angelis e F. Mazzi, *Culture del conflitto. Giovani Metropoli Comunicazione*, Costa & Nolan, Genova 1995). Chi si occupa di formazione (musicale) delle giovani generazioni, non può perciò non tener conto della reale consistenza delle manifestazioni culturali giovanili.

Rimane aperto un problema non secondario: quello di quali “valori” sono espressi, manifestati, incarnati, testimoniati, diffusi, sostenuti dalla nostra cultura, e, per altro verso, quali criteri di valore adottiamo per analizzare, interpretare, valutare le diverse culture.
Personalmente mi sento di condividere sostanzialmente questa affermazione di Gino Stefani: «Tutti noi, io credo, vogliamo una cultura musicale con coscienza. Una cultura, cioè, che opera consapevolmente le sue scelte. Scelte situate in un contesto storico, ossia economico, scientifico e tecnologico, politico quale quello in cui viviamo, dove ogni scelta anche locale ha implicazioni e ripercussioni a livello mondiale. […] Una cultura musicale con coscienza, dunque, è quella che opera le sue scelte consapevolmente in funzione dei grandi problemi dell’umanità. Questa conclusione è logica, eppure può sorprenderci. Che i grandi problemi debbano coinvolgerci come uomini, d’accordo; ma come musicisti, come studenti e insegnanti di musica e musicologia? Non siamo abituati a pensarlo. La cultura musicale in cui viviamo non ci orienta in questo senso, anzi tende a presentarci la musica e le esperienze che vi facciamo intorno come estranee, neutre, neutrali rispetto ai grandi problemi – o quanto meno così distanti da apparire irrilevanti» (G. Stefani, “Cultura che sommerge, cultura che fa emergere”, in G. Stefani, M. Vitali, *Musica nella scuola e cultura dei ragazzi*, Cappelli, Bologna, 1988, p. 105[4]).

Stefani, nel saggio citato, analizza, in conformità a questo presupposto, il caso tipico del solfeggio, per poi, dall’analisi delle pratiche legate alla lettura musicale, ricavare uno schema generale organizzato intorno ad alcune parole chiave: Sussistenza, Istituzione-Mercato, Dominio, indicando quindi quale può essere una prospettiva di Liberazione. «Propongo – prosegue Stefani – di pensare questi termini come indicatori di tipi o modelli di cultura. Cultura come identità, come modo di essere e di agire di un soggetto umano, individuo o gruppo. Un principio generatore, una logica, una matrice che si ritrova a funzionare in modo abbastanza costante e coerente in diversi ambiti, diverse attività e pratiche, unificandole in quello che chiamiamo uno stile di vita; appunto, una

cultura» (*Cit.*, p 110). In uno schema che giudico particolarmente utile per analizzare e discutere i modelli di cultura anche in campo musicale, Stefani, a conclusione delle sue considerazioni, contrappone la “cultura del dominio” alla “cultura della liberazione”, evidenziando i «… tratti tipici e generali, applicabili e/o riscontrabili nelle diverse pratiche sociali: politica, economia, scienza e tecnica, educazione, musicologia, ecc.».

5. Indicatori di qualità

Le osservazioni e le prospettive fin qui delineate possono risultare interessanti, ma poi lasciare il tempo che trovano sul piano delle concrete scelte operative nei vari contesti scolastici e formativi. Occorre, a mio avviso, avere il coraggio di elaborare progetti e predisporre programmi sulla base di criteri generali che permettano al nostro agire educativo di lasciare il segno.
Se è vero che l’arte lascia il segno, anche l’educazione lascia il segno, e si vorrebbe, o quanto meno ci si augura, che questo segno non sia negativo, ma positivo e durevole, capace di sostenere e sviluppare quelle competenze che rendano i ragazzi e le ragazze persone libere, responsabili, piene di fantasia e di creatività e nello stesso tempo consapevoli del ruolo e della funzione che la società oggi richiede.
Per questa nostra progettazione e programmazione penso che si possano individuare tre indicatori di qualità, tre linee guida.
Il primo riguarda la nostra capacità di **creare contesti significativi**. Il valore di una cosa non è dato sempre dalla definizione di un traguardo, ma dalla significatività dei contesti (ambientali, temporali, culturali) in cui si opera.
«Una delle grandi possibilità umane è quella di poter creare contesti. Grazie a questa facoltà, che Gregory Bateson estende a tutto il mondo della vita, possiamo comunicare e comprenderci. Noi pensiamo per storie. Pensando per storie, creiamo contesti. Un’altra importantissima possibilità umana è quella di poter trasformare i contesti. (…) Pensiamo per storie e lo facciamo all’interno dei contesti. Possiamo uscire da un contesto e osservarlo dal di fuori, ma solo in quanto ci siamo trasferiti in un altro contesto. E’ questo processo che sta all’origine della riflessione sulla natura della conoscenza storica e che dovrebbe stare alla base di ogni riflessione politica che voglia mantenere in sé il seme della libertà e della possibilità del mutamento. Come dice Bateson: ”Il ‘contesto’ è legato a un’altra nozione non definita che si chiama ‘significato’. Prive di contesto, le parole e le azioni non hanno alcun significato”» (A.I. Iacono, *Tra individui e cose*, Manifestolibri, Roma 1995).
Sono convinto che alcune attività didattiche, apparentemente semplici o necessariamanete ripetitive, possono essere accolte dai ragazzi in modo migliore se gli insegnanti riescono a creare contesti operativi con particolare attenzione anche alla modalità di organizzazione degli spazi e dei tempi, oltre che con l’attivazione di quello che è stato chiamato il ciclo emozionale degli apprendimenti: attesa, stupore, seduzione, distacco (cfr. D. Demetrio, *L’educazione interiore*, La Nuova Italia, Milano 2000). Sicuramente un contesto che abbia le caratteristiche di un vero e proprio “laboratorio creativo”, tipico di tutti i saperi artistici, dove si esplora, si sperimenta, si ricerca, si lavora in gruppi anche con compiti diversi e adeguati alle capacità e agli interessi di ciascuno, può meglio favorire la crescita e lo sviluppo della personalità di ciascuno.

Il secondo indicatore è relativo alla nostra capacità di **armonizzare le differenze**.
Un modo efficace per armonizzare le differenze è, a mio avviso, costruire reti: tra saperi, tra operatori, tra istituzioni. Nell’attivazione di una rete, potrebbe esserci il rischio di considerare solo gli aspetti tecnici di coordinamento delle iniziative, dimenticando che mettendosi in rete si modifica sostanzialmente il ruolo dell’istituzione e di chi vi opera. La rete invece esige un cambio di mentalità, non solo organizzativa, ma anche educativa: una visione non semplicemente tecnicistica della rete presuppone una scelta di campo in merito all’attivazione della compartecipazione, alla

complementarietà, a una diversa utilizzazione delle risorse umane e materiali, a una disponibilità al confronto e all'interazione progettuale, verificando anche la possibilità di differenziazione e di specializzazione delle prestazioni.
Non è possibile, quindi, un'educazione senza musica perché la musica è un nodo essenziale della nostra rete esperienziale, della rete delle pratiche sociali dentro e fuori la scuola, della rete dei saperi che caratterizzano non solo la nostra, ma tutte le culture.

Infine, un terzo indicatore riguarda la **funzione d'orientamento** che deve avere la nostra azione formativa, un orientamento che sappia sì valorizzare le scoperte già realizzate (attraverso un'opportuna formazione del senso storico), ma che sappia anche fornire gli strumenti adeguati a far sì che ciascun ragazzo, ciascuna ragazza possa incamminarsi, in piena autonomia, su sentieri appena tracciati, su strade già battute, su autostrade reali o virtuali, o tracciando nuovi itinerari, costruendo ponti e passerelle in grado di mettere in contatto realtà e culture diverse.
Nelle esperienze musicali, e maggiormente in quelle di carattere pluridisciplinare e poliespressivo, come ad es. il teatro musicale, s'intravvedono molteplici sbocchi professionali, elemento da non trascurare anche in funzione della creazione di posti di lavoro: basterebbe solo aver più fiducia nel valore anche economico della produzione culturale.

Non ci rimane, a questo punto, che, come in una spirale, agganciarci al nostro punto di partenza, quell'idea di opera aperta di Umberto Eco, quella pluralità di significati della X propostaci da Massimo Canevacci, quella molteplicità di esperienze che fioriscono nella nostra polifonica quotidianità, così da far emergere in noi nuove sensazioni ed emozioni, in modo che il caos sonoro che ci circonda si acquieti piano piano e ci conduca verso il silenzio, non-luogo capace di stimolare in noi il desiderio e il piacere della scoperta di nuovi segni e nuovi suoni.

Note

[1] Cfr. il mio scritto in https://www.musicheria.net/2011/11/25/pratiche-musicali-ed-esperienze-emotive/. Cfr anche https://www.musicheria.net/wp-content/uploads/2012/03/5-Educazione-musica-emozioni.pdf.

[2] Per l'ambito musicale rimando a Mario Piatti e Enrico Strobino, *Grammatica della fantasia musicale. Introduzione all'arte di inventare musiche*, FrancoAngeli, Milano, 2011.

[3] Per un approfondimento delle tematiche attinenti all'identità rimando al volume di Maurizio Disoteo e Mario Piatti, *Specchi sonori. Identità e autobiografie musicali*, FrancoAngeli, Milano, 2002.

[4] Il volume è ora scaricabile in pdf da https://www.musicheria.net/2023/07/16/musica-nella-scuola-e-cultura-dei-ragazzi/

Mario Piatti