



**Maurizio Spaccazocchi**

## **RECUPERARE L'UMANO IN MUSICA**

Sono sempre più convinto che la nostra cultura musicale occidentale debba sentirsi sempre più interessata e desiderosa di apprendere dalle altre culture musicali del mondo, specialmente da quelle più diverse, ancor più se primitive.

Questa diversità è così formativa per noi che può davvero indurci a riflettere sulle vere e primarie condotte musicali indicatrici di una base davvero “attaccata” agli umani bisogni, prioritari.

Mi verrebbe da dire che, le culture musicali primitive, mettono in mostra quelle modalità di manifestare il sonoro e la musica secondo il concetto dell'*essere musicalmente vitali* prima di *essere socialmente musicali* (cfr. M. Spaccazocchi, P. Stauder, *Musica in sé*, Quattroventi, Urbino, 2002). Infatti molte delle nostre pratiche musicali sembrano manifestare condotte ben più radicate all'*essere socialmente musicali*, perdendo di vista molto spesso la priorità vitale e umana profonda di altre modalità di essere in e con la musica.

Ho voluto riportare alcune fra le tante citazioni che mi hanno permesso di capire come certi popoli usino “a fin di bene” le loro pratiche o manifestazioni musicali più o meno diverse.

Propongo quindi queste citazioni senza farle seguire da alcuna interpretazione perché, ritengo, che “parlino” già da sole.

Addirittura sarebbe molto bello se gli stessi lettori continuassero ad aggiungere altre citazioni di esperienze musicali ad alto valore di umanità, fatte insomma per la vita e non per secondarie intenzioni che oggi più che mai possono risultare superflue e pure futili.

Sì, si tratta di recuperare il maggior numero di esempi che possano ampliare la mentalità musicale del nostro essere occidentali-europei, che possano farci capire che certe pratiche musicali ad “alto tasso” di umanità sono oggi più che mai utili, importanti e formative.

Leggere di queste pratiche musicali è come leggere insegnamenti di vita!

Una vita musicale che non ha perso il senso primario della vita, quella vera, non certo quella che molto spesso “palleghiamo” ogni giorno senza, molte volte, sapere quanto, se, o perché vale la pena di viverla.

Buona lettura...e buona prosecuzione con vostre analisi, considerazioni e citazioni...

### **TAMBURI D'ACQUA: ECOLOGIA MUSICALE**

(pigmei Baka, Camerun sudorientale)

“... gli strumenti (zufoli, flauti, arpe a due, tre, cinque, sette corde, ‘archi musicali’) sono costruiti a partire da ramoscelli e liane, talvolta proprio sul momento, e lasciati poi, dopo l'utilizzo, alla foresta, ché se li riprenda [...] e i **tamburi d'acqua** sono composti da un nonnulla creativo: mani che percuotono il fiume”.

Teatini Piera, *Il canto della Foresta*, Red edizioni, Como, 1997, p. 4

## **CANTO PER UN BAMBINO CHE HA LA MAMMA INCINTA**

(pigmei Aka, Repubblica Centrocinese)

*“Nella lingua dei Pigmei Aka la parola ndosi indica un bambino molto piccolo la cui madre è in attesa di un nuovo figlio. Il canto che ha lo stesso nome ha lo scopo di assicurare il bambino che l’arrivo di un fratellino non lo priverà della cura dei suoi genitori. Non solo, l’intero gruppo, attraverso questo canto, comunica al piccolo l’affetto e l’attenzione che tutti nutrono per lui. Una straordinaria testimonianza di quanto è importante per i Pigmei la vita comune e l’integrazione di ogni singolo membro nel corpo della comunità.”*

Teatini Piera, *Il canto della Foresta*, Red edizioni, Como, 1997, p. 12

## **BUMA**

(pigmei Baka)

*“Il Buma è un vero e proprio rituale, la cui funzione è quella di restituire il gusto per la vita alla famiglia che è stata colpita da una disgrazia: un incidente di caccia, malattia, morte. È dunque un canto di gioia, un inno alla vita... Partecipano alla danza Buma, assai difficile e faticosa, solo coloro che ne sono stati iniziati e solo un rappresentante per famiglia. Sulla base ritmica (data da due tamburi a membrana, due lame di ferro unite, il battito delle mani e a volte un sonaglio), una donna intona la melodia principale che, ripresa dal coro in yeyi (cioè suoni privi di significato, che alterano note di testa con note di petto, come avviene nello yodel), diventa lo spunto per numerose variazioni contrappuntistiche. Il canto termina con le sole percussioni”.*

Teatini Piera, *Il canto della Foresta*, Red edizioni, Como, 1997, pp.9-10

## **ELIMA**

(pigmei Mbuti, Zaire nordorientale)

*“Elima è il rito delle fanciulle alla femminilità, il passaggio che, con le prime mestruazioni, le rende pronte al matrimonio. La cerimonia riveste una grande importanza per i Pigmei, sottolineata dalla particolarità dei canti che l’accompagnano. Di sera, le donne più anziane siedono al di fuori della casa dell’elima, le ragazze sono al loro fianco o all’interno. Tutti cantano. Qui, in primo piano è la voce di tre ragazze che cantano insieme, con uno spiccato senso per l’armonia e per l’intonazione. I canti dell’elima sono utilizzati anche in tutti i riti che coinvolgono le donne: il matrimonio, la nascita, la morte di una fanciulla”.*

Teatini Piera, *Il canto della Foresta*, Red edizioni, Como, 1997, p.13

## **CANTO COOPERATIVO**

La concertazione nelle relazioni umane

*“... lo hoquet (singhiozzo, in francese), ovvero l’assegnare un’unica nota a testa ad una serie di individui, che cantano poi in sequenza ciascuno la propria fino a comporre la linea melodica. Tranne che per pochi specifici canti rituali, non si danno ruoli fissi determinati dall’età, dal sesso o da una qualsiasi ipotesi gerarchica: l’**improvvisazione** è assolutamente libera ed il criterio che motiva a continuare e ad abbellire un tema prima che spontaneamente si esaurisca è il puro piacere di farlo. Più volte, e non senza ragione, tanto quest’ultimo aspetto quando lo hoquet sono stati presi a metafora, o per lo meno a illustrazione, dell’organizzazione sociale dei popoli pigmei, altamente egualitaria e fondata sulla **cooperazione**”.*

Teatini Piera, *Il canto della Foresta*, Red edizioni, Como, 1997, p. 5

## **I GITANI E IL CANTO SULL’OCCHIO DELLA MADRE**

*“Il padre, chino sull’occhio della madre (l’ombelico), parla al bambino che da cinque mesi risponde e si muove nel ventre materno, e gli canta questa canzone:*

*«Vieni nel mio carrozzone. Risplendi nella luce, proteggerò i tuoi occhi. Risplendi nel vento, proteggerò la tua pelle. Risplendi nell’acqua, con lei purificherò il tuo corpo. Poiché tu sarai figlia o figlio della pioggia e del vento. E fratello o sorella del sole».*

*Il padre parla e canta, ma ascolta anche. Con l'orecchio incollato sulla pelle tesa del ventre sente il sangue che scorre e il bambino che si muove.*

*I gitani la chiamano 'musica dei re', 'musica degli dèi', e da tempo sanno che i bambini, crescendo, ne conserveranno il ricordo. Quando nel carrozzone i piccoli piangono, i gitani picchiano con la punta delle dita sulle pareti al ritmo del cuore che batte, ovattando il suono con un cappello per farlo assomigliare a quello che sentivano nel ventre materno, i bambini acquietati si addormentano”.*

Fertier André, *Rinascere*, Red edizioni, Como, 1997, p. 2

## **CANTADORAS**

Il racconto curativo

*“Nelle mie tradizioni esiste un lascito tra cantastorie, per cui un cantastorie passa le sue storie a un gruppo di «semi». I «semi» sono i cantastorie che, si augura il maestro, porteranno avanti la tradizione quale l'hanno appresa. Come vengano scelti i «semi» è un processo misterioso che sfugge a un'esatta definizione, perché non si basa su una serie di norme ma piuttosto sulla relazione. [...]*

*In questa tradizione, le storie si considerano scritte come un leggero tatuaggio sulla pelle della persona che le ha vissute. [...]*

*Anche nella tradizione della cantadora/cuentista ci sono genitori e nonni e talvolta Madrina e Padrino di una storia, e questa è la persona che vi raccontò la storia, o ve la donò (la madre, o il padre della storia), e la persona che la insegnò alla persona che ve la insegnò (i nonni della storia). [...]*

*Raccontare storie è educare, elevare: non è una pratica oziosa. Se ci sono traffici di storie, per cui due persone si scambiano storie come doni reciproci, è perché ormai si conoscono bene, si sentono affini. E così dev'essere. Sebbene alcuni usino storie come puro intrattenimento, esse sono, nel senso più antico, un'arte curativa. [...]*

*Invito le persone a tirare fuori la loro storia, perché graffiarsi le mani, dormire sulla terra fredda, brancolare nel buio, e tutte le avventure che capitano, valgono tutto. Su ogni storia deve cadere qualche goccia di sangue, se dev'essere di medicamento.*

*Spero che lascerete che le storie vi accadano, e che le elaborerete, le inaffierete con il vostro sangue e le vostre lacrime e le vostre risa finché non fioriranno, finché voi medesime non fiorirete. Allora vedrete che medicine sono...”.*

Pinkola Clarissa Estés, *Donne che corrono coi lupi*, Frassinelli, Piacenza, 1993, pp. 457-458-459

## **NZALE**

(pigmei Babenzele, Congo)

*“È una fiaba cantata (sao), incorniciata tra una breve introduzione e una conclusione, solo parlate, che danno il senso 'morale' del racconto. Il solista lancia un tema musicale che il coro riprende; dopo alcune ripetizioni, una fanciulla dal registro acuto interviene in controcanto”.*

Teatini Piera, *Il canto della Foresta*, Red edizioni, Como, 1997, p.14

## **UN CUORE PER TAMBURO E UN CANTO**

*“Si dice che la pelle, o il corpo, del tamburo determini chi e che cosa sarà chiamato in vita. Si crede che alcuni tamburi siano itineranti, e trasportino chi suona e chi ascolta (detti anche «passeggeri» nella tradizione favolistica) in vari luoghi diversi. Altri tamburi sono in altro modo potenti.*

*I tamburi fatti con ossa umane chiamano i morti. Quelli fatti con la pelle di taluni animali vanno bene per richiamare gli spiriti animali. Tamburi particolarmente belli richiamano la Bellezza. Quelli con le campanelle richiamano gli spiriti infantili. I tamburi dal tono basso richiamano gli spiriti che riescono a sentirlo, e così accade per i tamburi dal tono alto.*

*Il tamburo fatto con il cuore richiama gli spiriti interessati al cuore umano. [...]*

*Il centro psicologico e fisiologico è il cuore. [...]*

*Dare il proprio cuore per una creazione, una nuova vita, le forze della Vita/Morte/Vita, è una discesa nel regno del sentimento. [...]*

*L'inno della creazione produce un cambiamento psichico. La tradizione è ampia: esistono canti che fanno nascere l'amore in Islanda, e tra i wichita e i micmac. [...]*

*La canzone, come il tamburo, crea una consapevolezza non-ordinaria, uno stato di trance, uno stato di preghiera. In tutti gli esseri umani e in molti animali il suono altera la consapevolezza. [...]*

*Dunque il canto e l'uso del cuore come tamburo sono atti mistici che risvegliano strati della psiche non molto usati o visti”.*

Pinkola Clarissa Estés, *Donne che corrono coi lupi*, Frassinelli, Piacenza, 1993, pp. 161-162-163-164

## **TROVARE IL PROPRIO SUONO**

*“«Perdona la mia impertinenza, caro marito, ma è da tempo che vorrei rivolgergli una domanda. Ho sentito altre persone suonare il tuo strumento, ed anche altri strumenti. E' vero che a volte si suonano note molto lunghe, ma non ho mai sentito nessuno suonare sempre la stessa nota, per tutti questi anni, senza cambiare mai. Che modo di suonare è mai questo?».*

*L'uomo la guardò a lungo, quasi incredulo, poi sospirando e scuotendo la testa rispose: «O donna, lunga di capelli e corta di comprendonio, mostro di curiosità e di sfrontatezza, grande in verità è la tua impudenza! Tuttavia sappi che coloro che suonano molte note fanno così perché cercano la loro nota, mentre io la mia l'ho trovata molto tempo fa»”.*

Racconto Sufi presente in R. Laneri, *La voce dell'arcobaleno*, Il Punto d'incontro, Vicenza 2002, p. 15.

## **LASCIARSI COM-PRENDERE DAL SUONO**

### **QUASIMODO**

*“Sarebbe impossibile farsi un'idea della gioia nei giorni in cui le campane venivano suonate a distesa...*

*Quasimodo, palpitante, seguiva la campana con lo sguardo...vibrava con la campana...il movimento del campanone diventava più veloce, e , a mano a mano che percorreva un angolo più aperto, anche l'occhio di Quasimodo si apriva, sempre più fosforescente e fiammeggiante...*

*Quasimodo entrava in fermento; andava, veniva; tremava con la torre dalla testa ai piedi. La campana, scatenata come una furia, presentava alternativamente alle due pareti della torre le sue fauci di bronzo, dalle quali si sprigionava quel soffio di tempesta che si udiva a quattro leghe di distanza. Quasimodo si metteva di fronte a quelle fauci spalancate...Era l'unica parola che udisse, l'unico suono che turbasse, per lui, il silenzio universale.*

*In quell'unica parola, in quell'unico suono, si dilatava come un uccello al sole.... (pausa)*

*Il suo sguardo diventava straordinario”.*

V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, RCS, Milano 1996, vol. I, pp.174-175.

## **FACILITARE LA MUSICA**

In india è presente una tecnica vocale che nasce come tattica finalizzata all'apprendimento mnemonico di brani che poi dovranno essere eseguiti alle percussioni, in generale, e alle tabla in particolare. Questi eventi vocali, in realtà, appaiono all'ascoltatore come vere e proprie esecuzioni musicali in grado di mostrare sia il loro livello estetico e sia questa forte coerenza e similitudine con il brano percussivo per il quale sono originariamente nati. Questi prodotti vocali (indicati molto spesso con i termini *Percussion Language* o *Speaking on Tongue*) sostituiscono i nostri pesanti e poco musicali *solfeggi parlati*, e quindi appaiono come eventi che facilitano l'apprendimento musicale perché appunto più aderenti ai tratti musicali dell'evento stesso da apprendere. Questa pratica più ricca di musicalità e di efficacia mnemonica è diffusa in varie culture popolari del mondo: ci sono tracce nello *scat-singing* del canto Jazz, nel canto di danza irlandese definito *lilting* ed è anche utilizzato nella cultura musicale sarda per apprendere i fraseggi dei brani per launeddas

come dimostra questo esempio suonato a bocca della prima *noda* del ballo campidanese riportato da Francesco Giannattasio in *Il concetto di musica* (Bulzoni, Roma, 1998, p.159):

da de di da dià do da ded de

dié da de di da dià do da dred de

dié da do dad da dià do do do

## MUSICKING

### *L'integrazione sociale nell'atto musicale*

Sono tante le situazioni di vita musicale in cui ci si rende conto che l'evento non è solo frutto del fare dei musicisti ma dell'intero gruppo sociale che lo sta vivendo e creando, come ad esempio è la pratica del *Jaleo* nella musica flamenca:

*“Termine che indica l'insieme delle espressioni ammirative pronunciate per animare l'interprete che, insieme alle palmas, costituiscono un elemento intrinseco della ritualità flamenco. Tali esclamazioni (ezo es! olé! arsa! vamos ya! toma! agua! ecc.) non sono dette casualmente, ma rispettando determinate congiunture ritmiche, in modo da non interferire, ma anzi sostenere, l'esecuzione”.*

Mari Cristina Assumma, *Dizionario del Flamenco*, voce *Jaleo*, Garzanti-Vallardi, Milano, 1996, p. 182

## GLISSARE E VIBRARE LA MUSICA E LA VITA

*“... la tecnica vocale è caratterizzata da un insieme di tratti comuni: vibrato irregolari e molto ampi, fluttuazioni di suoni, gravità dei timbri, attacco glissante discendente. [...]*

*È l'esperienza psicofisiologica che mostra come i suoni glissati tocchino maggiormente la sensibilità dell'ascoltatore piuttosto che le note fisse, e ancora sarebbero i vibrato larghi e irregolari a produrre una più forte impressione d'intensità sonora contrariamente ai vibrato stretti e regolari”.*

Akira Tamba, *Musiques traditionnelles du Japon*, Actes sud, Arles, 1995, p. 18

## STACCIA MINACCIA

### *L'off limit infantile*

Il padre mette seduto sulle ginocchia unite il proprio figlio rivolto verso di sé. Lo tiene per le braccia e, mentre gli sguardi si incrociano simpaticamente e furbescamente, il genitore inizia a canticchiare dondolando avanti e indietro il bambino:

*Staccia minaccia*

*el mi bab è git a caccia*

*ha portét una becaccia*

*dura dura*

*per sbattla en tle mura*

*le mura le porte*

*le chiav' de l'ort*

*le chiav' del bubù...*

... il canto si interrompe di colpo... il bimbo rimane in bilico verso l'esterno... un silenzio... e poi inaspettatamente... il padre conclude:

*buttl gio ma la gio ma la gio...*

allargando le ginocchia e facendo cadere il bambino fin quasi a toccare la nuca a terra.

Il bambino ride a crepappele e subito dopo rivolgendosi al genitore: «Me lo rifai?».

*Osservazione personale*

## **CANTA LA VITA**

La donna aborigena australiana quando è incinta si troverà, come tutte le donne del mondo, a sentire per la prima volta il piccolo muoversi dentro la pancia: una mano o un piede che spingono, uno spostamento del capo, una roteazione, etc. È questo il momento in cui la donna ha una chiara conferma di avere una vita dentro, dentro di sé, nel suo grembo. Questa sensazione per la donna non può non essere un forte vissuto di bellezza, di poesia e di magia. E tutte le mamme del mondo la provano, la vivono in modo fortemente carnale: è la bellezza che si fa carne, si fa di vita, di pelle, di natura, è il mondo che continua la sua antica storia.

E la mamma aborigena, in quel preciso momento magico, come se avesse una più accesa coscienza di donna portatrice di quel grande atto creatore, fa una cosa che altre mamme non fanno: segna con oggetti quel punto, quel preciso luogo in cui ha sentito per la prima volta quella vita dentro di sé. E poi, molti anni più tardi, quando quella piccola vita sarà nata e diventata giovane, tornerà in quel preciso luogo per prendersi un impegno che lo vedrà percorrere una via lungo la quale si fermerà per cantare l'albero, la montagna, le cose della natura.

Da questo comportamento la vita assume per gli aborigeni un valore primario, un rispetto nei confronti della quale è giusto prendersi un impegno, attivarsi per cantare la madre terra madre di tutte le madri.

Vi immaginate quale risposta potremmo avere da un giovane studente metropolitano nel momento in cui gli chiedessimo di assumersi un compito simile?

*Considerazioni personali dopo la lettura di Bruce Chatwin, Le vie dei canti, Adelphi, 1988*

## **CORDONE OMBELICALE SONORO**

In tutte le manifestazioni musicali del mondo sono presenti musiche e canti che mostrano un comportamento comune: produrre uno stesso suono a volte lungo e disteso, a volte un poco mosso e ritmato, un suono che può variare di piccole vibrazioni, di minuscoli glissati, di lievi tremolii, a volte pure producendo suoni armonici. Può pure capitare che da questo suono possano nascere canti e melodie che possono emergere in primo piano.

Questo antichissimo comportamento musicale lo troviamo, per esempio, nel suono del *Didgeridoo* australiano (uno degli strumenti più antichi del mondo), della *Zampogna* italiana, della *Cornamusa* scozzese, nel canto dei *Tenores* sardi, in alcune condotte cantate orientali e arabe, nel canto *mantra* buddista tibetano, nel canto *Khoomei* mongolo, nelle forme di musica colta europea di chiara origine popolare, etc. Ma i nomi che si utilizzano per definire questo suono sono tanti e poco soddisfacenti a chiarire il vero senso di questo comportamento: *pedale*, *ostinato*, *bordone*, *one-note music*, etc.

Ecco perché riteniamo poco pertinenti questi termini: tutte le esperienze musicali citate hanno in comune un comportamento antico: un suono che funge da vero e proprio punto di riferimento per la memoria uditiva, per la certezza e la familiarità psicologica. Questo suono, questa *one-note music* ha moltissimo in comune con comportamenti vitali e materni che con la musica sociale. Infatti se dovessimo fare una similitudine con un'esperienza di vita, questa condotta musicale non potrebbe non essere relazionata con il *cordone ombelicale* materno, con quella antica e mai mutata relazione madre-feto prima e madre-bambino poi, indicata millenni dopo dalle teorie sull'*attaccamento* e sulla *base sicura* espresse da J. Bowlby (*Attaccamento alla madre*, Boringhieri, Torino, 1972; *Una base sicura*, Raffaello Cortina, Milano, 1989).

Ecco dunque, in sintesi, il vero senso di questa pratica musicale molto antica, assumere con la sua costante presenza la figura di base sicura e certa, di attaccamento (cordone ombelicale sonoro) in

grado di offrire nello stesso momento al musicista (il bambino sonoro che è in tutti noi) tanto il bisogno di riferimenti sicuri (la madre sonora sempre presente) quanto gli stimoli per iniziare ad acquisire le sue prime indipendenze creative (allontanamenti gradualmente dalla madre sonora per conquistare sempre più autonomia vitale e musicale).

*Analisi personale*

## CANTO PER TE

Le espressioni *Parlo per te* e *Canto per te* potrebbero anche apparirci molto simili nella forma sintattica, nella proposta relazionali e forse anche nel contenuto emotivo. Ma, se ci pensiamo un poco più attentamente e se, soprattutto, proviamo ad immaginarci queste due frasi come due azioni per..., come due condotte finalizzate al raggiungimento di uno scopo, percepiamo subito, e non saremmo certo i soli a farlo, una grande e sostanziale differenza. Una differenza di quantità e di qualità, che si realizza principalmente all'interno di quell'azione per...che tanto coinvolge l'umano rapporto fra le persone.

In *Parlo per te*, pur intravedendo una persona che si rivolge ad un'altra, come inevitabilmente ritroviamo anche in *Canto per te*, la pensiamo e la vediamo diversamente coinvolta. In effetti, quel *Parlo per te*, ci può dare tanto l'idea di essere davanti ad un soggetto interessato ad una azione *formante e informante*, di proposizione, messaggera di dati, se non quasi addirittura portatrice di un monito o di un rimprovero. In questo specifico caso, la persona che *parla* sembra strutturata all'interno di quelle figure di riferimento che si rivolgono al *te*, non solo per porgere un sapere, ma anche per rimarcare la distinzione dei ruoli. Ruoli che inevitabilmente si presentano in veste gerarchica. Questo significa che in quel *Parlo per te*, si promuovono primari livelli comunicativo-informativi che veicolano una relazione "raffreddata", saremmo quindi di fronte ad una specie di ambasciatore che porge messaggi o insegnamenti ma che, in merito ai quali, ha ben pochi coinvolgimenti personali come infatti può dimostrare il noto proverbio popolare: *ambasciator non porta pene*. Questo aspetto va a discapito di rapporti e di contatti emozionali più vissuti, più "accesi" che, potremmo ritrovare più vivi all'interno del senso più profondo presente nella frase *Canto per te*. Infatti in quest'altra azione per... il cantare rivolto, portato verso un'altra persona non sembra assumere la condotta *formante, insegnante*, e non abbiamo nemmeno più l'impressione di essere in presenza di un rapporto instaurato sulla base di ruoli gerarchici, forti e dominanti. Al contrario di chi *Parla per te*, chi *Canta per te* tende a "denudarsi" di fronte all'ascoltatore, è costretto ha mostrarsi in una diversa "postura" psicofisica ed emotiva, tanto da rendersi soggetto "disarmato", come una persona innamorata che dichiara a piena voce tutto il suo affetto alla persona amata. In *Canto per te* ognuno ha la possibilità di praticare un atto d'amore, di fede, di attaccamento, di base sicura utile alla vita come ci è stato indicato tanto da Fornari quanto da Bowlby e Winnicott.

Ecco allora che l'atto del parlare, come un fare diffuso e comune sembra perdere sempre più, all'interno della relazione sociale, il suo originario valore emotivo. È quindi per queste ragioni che *Parlo per te*, implicitamente, sottintende anche uno *stammi a sentire*. Ed è anche per ciò che la parola data all'altro si può rivestire tanto di autorità imposta, quanto di inutilità e negatività relazionale. Se in *Parlo per te* la voce è usata come *medium* e la parola come messaggio, in *Canto per te* il sonoro-musicale è nello stesso momento sia *medium* che messaggio. Tutte le mamme del mondo ci insegnano, che la voce cantata, come pura e semplice energia fisico-sonora è lo specchio più evidente del corpo, dei suoi desideri, delle sue passioni, delle sue varie e vere azioni: la voce cantata prima di cantare parole o versi non-sense, prima di cantare all'interno di sistemi musicali organizzati dal sociale, canta l'azione stessa del corpo-sonante, intona l'azione della pelle che passa il calore all'altro, delle braccia che lo avvolgono, delle mani che lo accarezzano, delle dita che lo indicano, della bocca che lo gusta, delle labbra che lo baciano, delle guance che lo contattano, del naso che lo annusa, delle orecchie che lo ascoltano, degli occhi che lo guardano, etc.

*Considerazioni personali*

## FUNERAL BLUES

La vita che si libera

*“Andando verso il cimitero... suonavamo di solito pezzi molto lenti, come Nearer my God to Thee, Flee as a bird to the mountains, Come Thee disconsolate. ... Arrivati al cimitero, e dopo che il defunto era seppellito, la banda si avvicinava alla tomba... e quindi ci allontanavamo dal cimitero a passo di marcia al suono del solo tamburello, finché arrivavamo a uno o due isolati di distanza dal cimitero. Allora cominciavamo a suonare ragtime, cioè la musica che oggi si chiama swing-ragtime. Potevamo suonare Didn't he ramble?, oppure trasformare in ragtime qualcuno di quegli spirituals... il buon vecchio When the Saints go marchin' in, Ain't gonna study war no more. E altri pezzi che avevamo in repertorio per queste occasioni”.*

Racconto del cornettista Bunk Johnson citato in Arrigo Polillo, *Jazz*, (vol. 1° *La vicenda*), Mondadori, Milano, 1975, p. 78

### Come ye disconsolate

C F C F G C

Come ye dis - con - so - late wher - e'er ye lan - guish.

C F G D7 G

Come to the mer - cy seat fer - vent - tly kneel.

C G F C Am C F C Am

Here bring your wound - ed hearts, here tell your an - guish.

C Am F C G7 C

Earth as no sor - rows that heav'n can - not heal.

La morte del negro-americano come liberazione da una vita grama e senza diritti si manifesta in questo comportamento musicale come, allo stesso momento, si esprime il desiderio di liberarsi dai pensieri di morte da parte dei famigliari, amici e dall'intero contesto sociale circostante.

## LA MUSICA CHE CAMBIA LA QUANTITÀ E LA QUALITÀ DEL TEMPO VITALE

Gli impiegati della posta dell'Università del Ghana devono annullare i francobolli delle lettere come tanti altri impiegati di tantissimi altri uffici di posta del mondo. Eppure questi timbrano i francobolli in modo davvero inconsueto per quanto ricco di ordinaria bellezza.

Innanzitutto il loro timbrare è organizzato in gruppo ed è subito ritmico-musicale, come ritmico-musicale è il battito di un gruppo di percussionisti sui tamburi. Ma non basta ancora, perché la veste musicale di questo gesto di lavoro, si arricchisce di nuove presenze sino ad assumere la figura di una vera e propria composizione musicale: sulla base ritmica dei timbri battuti sui francobolli, prende vita un cantare e un fischiare che carica di ulteriore bellezza questo evento musicale stupefacente. E che questo strano modo di fare lavoro-musicale sia carico di stupore ci viene confermato anche dal fatto che, se un ascoltatore non conoscesse chi lo sta realizzando, non sarebbe in grado di ipotizzare di essere di fronte ad un gruppo di impiegati che sta svolgendo un'attività quotidiana e comune che, certe volte, nel suo costante ripetersi potrebbe pure diventare noiosa.



No, questi impiegati non trasmettono il senso di noia, anzi è l'estetica che sorregge il loro fare e che ben la veicolano attraverso la mutazione di un atto quotidiano in atto di ordinaria bellezza che è in grado di mutare la loro percezione del lavoro in puro piacere sensoriale. Un piacere sensoriale che è in grado di trasformare la concezione relazionale, psicofisica ed emotiva del lavoro che stanno facendo. Nel dare a questo lavoro una identità estetica, gli impiegati delle poste dell'Università del Ghana indicano a tutti gli impiegati del mondo una possibilità per migliorare la quantità e la qualità del tempo vitale che comunque ognuno di noi è destinato a consumare nel suo quotidiano essere in vita.

(La musica prodotta da questi impiegati delle poste è presente nel cd musicale allegato al testo *I mondi della musica, le musiche del mondo* a cura di Jeff Todd Titon, Zanichelli, Bologna 2003)

Inoltre appare in modo chiaro la grande importanza che la musica può assumere per l'uomo, quando è vissuta, come in questo caso, come pratica in grado di mutare la qualità dello stesso esistere umano. Un esistere inteso principalmente come *modo di stare nel tempo e nella realtà*. Un esistere che proprio attraverso la musica, può permetterci di alterare la qualità del tempo, della realtà. Con l'intervento sonoro-musicale l'uomo si prende il diritto di trasformare qualitativamente il suo tempo vitale e quindi dimostrare di essere in grado di mutare l'essenza stessa dell'esistere. L'uomo assume così la figura di *esistenza nel tempo* e, in quanto tale, di forza che può permettersi di accettare o meno la qualità del suo esistere, la qualità del suo essere o non essere in un determinato modo in quella realtà temporale. L'uomo dimostra di essere in grado di emergere in forma attiva dal tempo:

*“Nella misura in cui emerge dal tempo, liberandosi dalla sua unidimensionalità con la forza della coscienza, l'uomo imprime ai suoi rapporti col mondo un carattere dinamico. Oramai è diventato un luogo comune dire che l'uomo, in quanto non solo è **nel** mondo, ma anche **con** il mondo, non è un essere soltanto passivo. Per il fatto stesso che egli non si limita ad una sola delle sue dimensioni – quella naturale e quella culturale (delle quali partecipa nella sfera biologica e per la forza creatrice) l'uomo ha il potere di intervenire nella realtà, modificandola”.*

Paulo Freire, *L'educazione come pratica della libertà*, Mondadori, Milano 1973, pp.48-49

## **CORPO FRA CIELO E TERRA**

La presenza del Corpo come entità materiale gravida, come entità fisica direttamente connessa alla assunzione della postura eretta, nel tempo, permetterà agli esseri umani di costituire e distinguere diverse categorie corpo-gesto-motorie che potranno realizzarsi all'interno di uno spazio materiale e/o immaginifico compreso fra i valori attribuibili all'idea stessa di terra e di cielo.

Infatti ogni popolo, dal binomio *terra-cielo*, può far originare un ricco campo di interpretazioni e di valori. È all'interno di questo campo che tutta la nostra azione psicomotoria avrà la possibilità di ampliarsi e di arricchirsi tanto sul piano qualitativo che quantitativo. Ecco perché nella opposizione spaziale fra cielo e terra l'uomo trova la possibilità di originare il concetto di *vettore*, di direzione verso la terra (basso, in giù, discendente, ecc.) o verso il cielo (alto, in su, ascendente, ecc.), di *pesante* (gravità, attacco terreno, ecc.) e di *leggero* (antigravità, distacco dalla terra, elevazione, ecc.), di *spostamento* che il corpo-materia può realizzare o pensare di realizzare sulla o verso la base-sostegno-terra oppure verso o nell'aria-cielo. Fra cielo e terra l'uomo potrà quindi direzionare il flusso di tutte le sue azioni energetiche, la quantità e la qualità dei suoi movimenti: dalla più materiale e pesante stasi del corpo disteso a terra fino al più leggero e idealizzato volo mentale celeste.

Sulla base di questi principi vediamo evolversi anche il Corpo musicale che, tra l'altro, sembra mettere in chiara evidenza una evoluzione finalizzata a soddisfare l'antica aspirazione che ancora oggi tutti gli esseri umani manifestano: il bisogno di *scendere* e di *trascendere*.

*Considerazioni personali*

## LA VITA CHE DANZA OGNI GIORNO

*Danza come se fosse l'ultimo ballo!*

Indiani nativi d'America

## LA CREATIVITÀ COME CREAZIONE DELLA VITA

*Sii creativo e non importa ciò che crei, purché sia un apporto alla vita, purché renda bella l'esistenza, la vita più gioiosa, le canzoni più ricche... allora la vita della persona creativa entra a far parte dell'eternità.*

Indiani nativi d'America

## L'IDENTITÀ MUSICALE DI UN POPOLO

*“Ora, la gente di Kino aveva cantato di tutto ciò che accade od esiste. Avevano creato canzoni ai pesci, al mare in collera e al mare in quiete, alla luce e alle tenebre e al sole e alla luna, e tutti i canti vivevano in Kino e nella sua gente, qualsiasi canto fosse mai stato fatto, anche quelli caduti in oblio. E, mentre riempiva il paniere, il canto era in Kino, e il ritmo del canto era il suo cuore che batteva divorando l'ossigeno dal suo fiato trattenuto, e la melodia del canto era l'acqua grigio-verde e i piccoli animali guizzanti e le nuvole di pesci che lo sfioravano e in baleno erano scomparsi. Ma dentro il canto c'era una piccola e segreta canzone, appena percettibile e tuttavia sempre presente, dolce e misteriosa e tintinnante, quasi nascosta nella contromelodia, ed era la canzone della perla che potrebbe esserci, perché ogni guscio butta nel paniere poteva contenere una perla. Le probabilità erano contro di lei, ma la fortuna e gli dèi potevano esserle a favore. E nella canoa lì sopra Kino sapeva che Juana recitava la formula magica della preghiera, il volto rigido e i muscoli tesi per forzare il destino, per strappare la fortuna dalle mani degli dèi, giacché della fortuna essa aveva bisogno per la spalla gonfia di Coyotito. E poiché grande era il bisogno e grande il desiderio, quel mattino la piccola melodia segreta della perla che potrebbe esserci era ancora più forte. Intere frasi di essa entravano limpide e carezzevoli nel Canto delle Profondità Marine”.*

Steinbeck John, *La perla*, Mondadori, Milano 1972, p. 38-39

## DANZA SCHERMA

*“I tamburellisti iniziano a suonare e cantare e gli spettatori e i curiosi si riuniscono in cerchio: la centro, a turno, si esibiscono dei danzatori al ritmo forte dei canti, dei grandi e sonori tamburelli e a volte di un organetto o di una fisarmonica.*

*Per chi non conosce le regole della danza in atto è difficile capire di che si tratta. Si vedono entrare nel cerchio due uomini vestiti in modo normale i quali sembrano affrontarsi in duello, ma non hanno nessun'arma tranne le mani che roteano, come le braccia, per affondare colpi o pararli. Le gambe seguono l'azione che è combattimento ma anche elegante passo di danza, di <<scherma danzata>> appunto, con grazia e precisione di gesti e di movimenti.*

*I due sfidanti si muovono <<come se>> avessero un coltello nella mano destra. All'improvviso uno affonda un assalto e quello <<toccato>> si ritira...[...]*

*L'origine del duello al coltello è naturalmente da ricercarsi nei tipici regolamenti di conti fra uomini appartenenti alle <<famiglie d'onore>>, spesso fra ex carcerati.[...]*

*Dal reale duello al coltello alla <<danza-scherma>> il passo non deve essere stato lungo: si trattava in fondo di alleggerire un comportamento pericoloso, spesso mortale per uno dei contendenti. [...]*

*Rendendo aperta la sfida, socializzando l'esecuzione del duello, si otteneva ugualmente soddisfazione senza spargimento di sangue...”.*

Di Lecce Giorgio, *La Danza scherma salentina*, Olschki, Firenze, 1992

## IL POPOLO BANNA, L'IWAGANDI E LA PIANTINA: ATTI D'AMORE

*“D'un tratto alcuni ragazzi iniziano a danzare in nostro onore: è l'Iwagandi, un rito che simboleggia il corteggiamento dell'uomo verso la donna. Le giovani ragazze al centro saltano*

mentre si avvicinano ai ragazzi i quali, a loro volta, seguendo la compagna prescelta, mimano danzando un gesto che assomiglia all'atto sessuale. Il rito dura diverse ore e si conclude quasi sempre con l'accoppiamento. Durante la danza, l'uomo che ci ha ospitato segue con apprensione ogni nostra mossa: è preoccupato per un'esile piantina che rischia di essere calpestata da tutta quella gente che si muove nel recinto della sua capanna. Più volte durante le danze lo vedo proteggere l'area, ma basta un attimo di distrazione che il piccolo fuscello viene calpestato e si adagia a terra. L'uomo allora prende delicatamente la piantina tra le mani e cerca di raddrizzarla, ma la pianta cade ancora. Insiste e le affianca un bastoncino che servirà a sostenerla: un piccolo gesto per un grande atto d'amore, proprio come quello che da lì a poco si consumerà tra due giovani Banna, in omaggio alla vita.

Giansanti Gianni, *Ultima Africa*, Edizioni White Star, Vercelli, 2004, p. 253

## **GALILEO GALILEI**

da *IL SAGGIATORE* 1623

“Nacque già in un luogo assai solitario un uomo dotato da natura d'un ingegno perspicacissimo e d'una curiosità straordinaria; e per suo trastullo allevandosi diversi **uccelli**, gustava molto del lor canto, e con grandissima meraviglia andava osservando con che bell'artificio, colla stessa aria con la quale respiriamo, ad arbitrio loro formavano canti diversi, e tutti soavissimi.

Accadde che una notte vicino a casa sua sentì un delicato suono, né potendo immaginare che fusse altro che qualche uccelletto, si mosse per prenderlo; e venuto nella strada, trovò un pastorello, che **soffiando in certo legno forato** e movendo le dita sopra il legno, ora serrando ed ora aprendo certi fori che vi erano, ne traeva quelle diverse voci, simili a quelle d'un uccello, ma con maniera diversissima.

Ed occorse il giorno seguente che passando presso un piccol tugurio, sentì risuonarvi dentro una simil voce; e per certificarsi se era **uno zufolo o pure un merlo**, entrò dentro, e trovò un fanciullo che **andava con un archetto**, ch'ei teneva nella man destra, **segando alcuni nervi sopra certo legno concavo**, e con la sinistra sosteneva lo strumento e vi andava sopra movendo le dita, e senza altro fiato ne traeva voci diverse e molto soavi.

Or qual fusse il suo stupore, giudichilo chi partecipa dell'ingegno e della curiosità che avea colui; il qual, vedendosi sopraggiunto da due nuovi modi di formar la voce ed il canto inopinati, cominciò a creder ch'altri ancora ve ne potessero essere in natura. Ma qual fu la sua meraviglia, quando entrando in certo tempio si mise a guardar dietro la porta per veder chi aveva sonato, e s'accorse che **il suono era uscito dagli arpioni e dalle bandelle nell'aprir la porta?**

Un'altra volta, spinto dalla curiosità, entrò in un'osteria, e credendo di aver a veder uno che coll'archetto toccasse leggermente le corde di **un violino**, vide uno che **fregando il polpastrello d'un dito sopra l'orlo d'un bicchiere**, ne ricavava soavissimo suono.

Ma quando poi gli venne osservato che le vespe, le zanzare e i mosconi, non, come i suoi primi uccelli, col respirare formavano voci interrotte, ma col **velocissimo batter di ali rendevano un suono perpetuo**, quanto crebbe in esso lo stupore, tanto si scemò l'opinione ch'egli aveva circa il sapere come si generi il suono; né tutte l'esperienze già vedute sarebbero state bastanti a fargli comprendere o credere **che i grilli**, già che non volavano, potessero, non col fiato, ma con lo **scuoter l'ali**, cacciar sibili così dolci e sonori.

Ma quando ei si credeva non potere quasi possibile che vi fussero altre maniere di formar voci dopo l'aver, oltre ai modi narrati, osservato ancora tanti **organi, trombe, pifferi, strumenti a corde**, di tante e tante sorte, e **sino a quella linguetta di ferro** che, sospesa tra i denti, si serve della cavità della bocca per corpo di risonanza e del fiato per veicolo del suono; quando, dico, ei credeva d'aver veduto il tutto, trovassi più che mai rinvolto nell'ignoranza e nello stupore nel capitargli in mano **una cicala**, e che né per serrarle la bocca né per fermarle l'ali poteva né pur diminuire il suo altissimo stridore, né le vedeva muovere squame né altra parte, e che finalmente, alzandole il casso del petto e vedendovi sotto alcune cartilagini dure ma sottili e credendo che lo strepito derivasse dallo scuoter di quelle, si ridusse a romperle per farla chetare, e che tutto fu in vano, sin che,

*spingendo l'ago più a dentro non le tolse, trafiggendola, colla voce la vita sì che ne anco poté accertarsi se il canto derivasse da quelle. Onde si ridusse a tanta diffidenza del suo sapere, che domandato come si generavano i suoni, generosamente rispondeva di sapere alcuni modi, ma che teneva per fermo potervene essere cento altri incogniti e inopinabili”.*

## **IL VALORE SIMBOLICO DEI SUONI**

E LA CAMPANA?...

Frammenti tratti da Salvatore Satta, *Il giorno del Giudizio*, Adelphi, 1979, pp.118/119/120

*“Il primo segno che qualche cosa cambiava o era cambiato nel mondo si ebbe una mattina quando maestro Mossa... si accorse che il suono della campanina del Convento non accompagnava... i suoi passi. Pensò che quel poltrone di ziu Longu si fosse svegliato tardi... ma provò ugualmente una stretta al cuore. Gli parve che un grande silenzio si diffondesse per la città, e che tutti si dovessero fermare... Al Convento trovò ziu Longu ben sveglio... «E la campana?» chiese maestro Mossa. «Ha detto che da oggi non si suona più».*

*Non occorre domandare chi l'avesse detto. Nell'atrio trovò maestro Fadda e maestro Manca che parlavano a voce bassa. «Dobbiamo ricorrere» diceva maestro Fadda. «Il direttore può sorvegliare l'andamento della scuola, non mutare le cose»....*

*Maestro Mossa stava per dire che egli sarebbe sceso tutte le mattine a suonare la campana, quando passò vicino Don Ricciotti, senza neppure guardarli, ed essi capirono che non c'era nulla da fare. La campana era morta per sempre.*

*Non era una cosa da poco. La campanella del Convento non aveva niente a che fare con le campane di Santa maria. Queste, nel loro vario linguaggio, erano una voce a comando, o che chiamassero i nuoresi, ... al precetto domenicale, o spedissero i morti al cimitero, o annunciassero che Cristo era risorto o che il vescovo aveva varcato la soglia dell'episcopio per recarsi in processione al pontificale. La campana del Convento non voleva nulla. Essa era una voce – tan, tan, tan – che scaturiva dalle lunghe bracciate di ziu Longu, come ieri da quelle di qualche frate o converso ancora mezzo addormentato, se pure non suonava da sola, dopo tanti anni. Ma questa voce si arrampicava su per la lunga via dei giardinetti, dove incontrava i ragazzi che scendevano saltellando al Convento, penetrava nel Corso e nelle vie nascoste, si librava nel cielo tesissimo di Nuoro. Era una delle voci di Nuoro. L'altra era il rullo del tamburo di ziu Dionisi, il banditore municipale, ed era la voce serale, come quella della campana era la voce mattutina. Durudum-durudum-durudum. Ziu Dionisi usciva verso il tramonto, ... col tamburo che gli pendeva sul ventre da un cinghia consunta, ... Qualche volta i bandi erano tanti che ziu Dionisi tirava fuori dalle tasche il testo scritto in sardo, e ogni bando era preceduto da un rullo, che faceva stare le donne accorse sulla soglia col cuore sospeso: perché pareva che ziu Dionisi si addormentasse sul tamburo.*

*Queste erano le voci di Nuoro, e ora una di esse si era spenta per sempre. Presto anche l'altra l'avrebbe seguita perché ziu Dionisi era vecchio, ... Così Nuoro sarebbe rimasta muta... e i nuoresi non si sarebbero riconosciuti in queste piccole cose senza importanza, ma che erano il segno della misteriosa comunione che si stabilisce tra gli uomini che vivono sotto uno stesso cielo. ...*

*Tutta questa amarezza avevano nel fondo dell'animo i vecchi maestri... Ma in maestro Mossa c'era un altro sentimento... Egli... era religiosissimo, e quella campana ferma non era la voce di Nuoro, era la voce di Dio che si spegneva...*

*E ora la fune della campana penzolava triste sopra il panchetto di ziu Longu, come la corda di un impiccato”.*

## **MELODIA A PICCO**

Fisiologia inevitabilmente umana

*“Il più suggestivo dei modelli melodici primitivi può essere definito ‘melodia a picco’. Il suo carattere è selvaggio e violento: dopo un passaggio brusco alla nota più alta di tutta la gamma cantabile, in un fortissimo quasi urlato, la voce precipita in basso con salti, cadute o slittamenti verso una pausa, un pianissimo cantato su una o due note bassissime, appena udibili; poi, con un*

*balzo vigoroso, la melodia recupera la nota più alta per ripetere il movimento 'a picco' ogniquale volta è necessario. Nella sua forma più emozionale e meno 'melodiosa', questo stile richiama le esplosioni incontenibili, le grida quasi inumane di gioia selvaggia o i mugolii di rabbia da cui probabilmente deriva.*

*Questo tipo di melodia si ritrova intatto, nel suo andamento originario tra gli indigeni australiani. A mezza strada tra l'ululato e il canto, essa fu descritta da un testimone che la sentì eseguire in modo molto frenetico e 'spasmodico', con un 'eccitamento crescente' e una 'passione travolgente'".*

Curt Sachs, *Le sorgenti della musica*, Bollati Boringhieri, Torino 1979, pagg. 71-72

*"Nel canto plein air delle culture pastorali e montane occorre far giungere la voce molto lontano, per questo il cantore ricorre al registro acuto «di testa», che è il registro più sonoro. L'attacco necessariamente è massimamente efficace, per questo il cantore gonfia i polmoni, emette con tutta la forza e sottomette la muscolatura a un notevole sforzo che finisce ben presto per stancarlo fisicamente.*

*Naturalmente quindi le note conclusive della sequenza dovranno essere più gravi, la curva melodica discendente è quindi naturalmente inevitabile".*

G. Cane, G. Morelli, *Musica senza padri*, Guaraldi, Rimini 1976, p. 22/23

## **IL NOSTRO TALENTO VERBALE**

Desmond Morris (*La scimmia nuda*, Bompiani, Milano 1968, pagg. 120/121) dice che "... il nostro talento verbale, di recente acquisizione, non ha eliminato i fondamentali e istintivi borbottii, lamenti e grida che abbiamo in comune con gli altri primati. I nostri innati segnali sonori rimangono, conservando l'importanza della loro funzione. Infatti, questi non solo forniscono le basi vocali su cui possiamo costruire il nostro grattacielo verbale, ma hanno anche una propria ragione di esistere come meccanismi di comunicazione propri della specie. Al contrario dei segnali verbali, compaiono senza bisogno di alcun insegnamento ed hanno lo stesso significato in tutte le civiltà. Il pianto, il piagnucolio, l'urlo, il lamento, e il pianto ritmico, dovunque e per ciascuno, portano lo stesso messaggio. Analogamente ai suoni emessi dagli altri animali, sono in rapporto con stati d'animo emotivi fondamentali e ci danno immediatamente un'idea dello stato motivazionale di colui che li emette. Nello stesso modo abbiamo conservato le espressioni istintive come il sorriso, il sogghigno, il cipiglio, lo sguardo fisso, l'espressione di panico, e quella dell'ira. Anche queste sono comuni a tutte le società e persistono nonostante i molti gesti portati dalla civiltà. E' interessante vedere come questi suoni ed espressioni fondamentali propri della specie abbiano origine durante il primo periodo del nostro sviluppo. La reazione di pianto ritmico (come sappiamo anche troppo bene) è presente fin dalla nascita, le risate e gli eccessi di collera non compaiono fino al terzo o quarto mese. Vale la pena di esaminare queste manifestazioni più da vicino. Il pianto non è solo il primo segnale che forniamo sul nostro stato d'animo, ma è anche il più fondamentale. Il sorriso e la risata sono segnali unici e piuttosto differenziati, mentre il pianto è una cosa che abbiamo in comune con migliaia di altre specie. Praticamente, tutti i mammiferi (per non parlare degli uccelli), quando sono spaventati o provano dolore, danno luogo a grida acute, guaiti, strilli o squittii. Nei mammiferi superiori, in cui le espressioni facciali sono diventate meccanismi visivi di segnalazione, questi messaggi d'allarme sono accompagnati da caratteristiche 'smorfie di paura'. Queste reazioni, sia che vengano effettuate da un animale giovane o da un adulto, vogliono dire che vi è qualcosa di grave. Il piccolo avverte in tal modo i genitori, l'adulto, gli altri membri del suo gruppo sociale. Quando siamo piccoli, sono molte le cose che ci fanno piangere. Piangiamo se sentiamo dolore, se abbiamo fame, se veniamo lasciati soli, se siamo messi a contatto con uno stimolo nuovo e non familiare, se perdiamo improvvisamente la nostra fonte di aiuto materiale, oppure se veniamo contrastati nel raggiungimento di uno scopo pressante. Queste categorie si riducono a due fattori importanti: dolore fisico e senso di insicurezza. In entrambi i casi, il segnale, una volta dato, determina (o almeno dovrebbe determinare) una reazione protettiva nella madre. Se il segnale viene dato quando il bambino si trova lontano dalla madre, questo ha l'effetto immediato

*di ridurre la distanza che li divide fino a che egli viene preso in braccio e quindi cullato, carezzato e vezzeggiato. Se il bambino si trova già a contatto della madre o se il pianto persiste dopo che questa si è avvicinata, si esamina il suo corpo per ricercare possibili cause di dolore. La reazione della madre continua finché il segnale si interrompe (a questo riguardo esso differisce profondamente dalle manifestazioni del sorriso e della risata)”.*

E sul **pianto**, come prima espressione sonora vocale del bambino ritorna D. Anzieu (op. cit. pagg. 201/202) per meglio specificare le sue varie forme:

*“Al di fuori dei rumori specifici prodotti dalla tosse o dalle attività alimentari e digestive (che fanno del corpo una caverna sonora in cui tali rumori sono tanto più inquietanti per il fatto che la loro origine non è localizzabile dall’interessato), fin dalla nascita, il suono più caratteristico emesso dal neonato è il pianto. L’analisi fisica dei parametri acustici ha permesso all’inglese Wolff, nel 1963 e nel 1966, di distinguere nel lattante di almeno tre settimane, quattro tipi di pianto, strutturalmente e funzionalmente distinti: il pianto di fame, di collera (per esempio quando viene svestito), il pianto di dolore di origine esterna (per esempio per un prelievo di sangue dal tallone) o viscerale, e il pianto come risposta alla frustrazione (per esempio al ritiro di una tettarella succhiata attivamente). Questi quattro tipi di pianto hanno una evoluzione temporale, durata delle frequenze e caratteristiche spettrografiche specifiche. Il pianto di fame (benché non legato necessariamente a tale stato fisiologico) sembra fondamentale: segue sempre gli altri tre, che ne sarebbero delle varianti. Tutti questi pianti sono puri riflessi fisiologici. Tali pianti inducono nelle madri – che d’altra parte cercano molto presto di distinguerli, -- pur con varianti dovute alla loro esperienza e al loro carattere, reazioni specifiche che mirano a farli finire. La manovra più efficace è la voce materna: dalla fine della seconda settimana essa pone fine al pianto del bambino molto meglio di qualsiasi altro suono o della presenza visiva del volto umano. Dalla terza settimana, almeno nel contesto familiare normale, fa la sua comparsa il «falso pianto di sconforto, per attirare l’attenzione» (Wolff): si tratta di gemiti che finiscono in pianti: la struttura fisica è molto diversa dai quattro pianti di base. E’ la prima emissione sonora intenzionale, in altri termini, la prima comunicazione. A cinque settimane, il bambino distingue la voce materna dalle altre voci, mentre non distingue ancora il volto della madre dagli altri. In tal modo, prima ancora della fine del primo mese, il bambino comincia ad essere capace di decodificare il valore espressivo degli interventi acustici dell’adulto. Si tratta della prima delle reazioni circolari rilevabile, molto in anticipo su quelle relative alla vista e alla psicomotricità, abbozzo e forse prototipo degli apprendimenti discriminanti successivi”.*

## **LA VIE DEI CANTI**

*“Gli uomini del Tempo Antico percorsero tutto il mondo cantando: cantarono i fiumi e le catene di montagne, le saline e le dune di sabbia.*

*Andarono a caccia, mangiarono, fecero l’amore, danzarono, uccisero: in ogni punto delle loro piste lasciarono una scia di musica.*

*Avvolsero il mondo intero in una rete di canto...”.*

Bruce Chatwin, *Le vie dei canti*, Adelphi, 1988

E ora andate avanti voi...