

MUSICHERIA.net

bottega dell'educazione musicale

*Maurizio Spaccazocchi Enrico Strobino***L'AVVENTURA INTERPRETATIVA****Ingannare il tempo****Senti le rane**

Canto di mondine

Sen - ti le ra - ne che can - ta - no che gio - iae che pia - ce - re _____

5
la - scia - re la _____ ri - sa - ia an - da - real - mio pa - e - se. _____

*Senti le rane che cantano
 Che gusto e che piacere
 Tornar dalla risaia
 E andar al mio paese*

*Vedo spuntare tra gli alberi
 La bianca mia casetta
 Sull'uscio c'è la mamma
 E il babbo che m'aspetta*

*Mamma e papà non piangere
 Se ho perso i miei colori
 È stata la risaia
 Con tutti i suoi odori*

*Mamma e papà non piangere
 Non sono più mondina
 Son ritornata a casa
 Per far la signorina.*

Andavamo giù 40 giorni. Lavoravamo otto ore, poi magari qualche volta si faceva qualche ora in più...Era un brutto mestiere, sempre basse, tutto il giorno, se ci alzavamo guai, il padrone ci dava eh... faceva male la schiena. [...] A mondariso cantavo sempre eh, cantavamo per far pasà u tempu.¹

[...] Cantavamo moltissimo mentre lavoravamo, perché così passava prima il tempo, iniziavamo a cantare alla partenza, la stazione da cui si partiva era Rolo.²

Si cantava perché venisse sera, la vita della mondina era dura, quando si sentivano le rane e i grilli e si pensava a casa ai figli, al marito, ai fidanzati, allora era dura...³

I canti delle mondine costituiscono un tipico esempio di musica *durante* il lavoro, una musica che *accompagna* l'attività ma che non ne scandisce il ritmo, non assolvendo così alla funzione di induzione e coordinamento motorio, tipico invece della musica *di* lavoro, come nel caso dei *worksongs* afroamericani.⁴

Il ritmo scelto dal solista della canzone doveva tenere conto del tipo di lavoro da accompagnare, del clima, delle capacità e dello stato d'animo della squadra. Una scelta azzeccata aveva la proprietà di accrescere l'energia, diminuire la fatica e innalzare il morale e la coesione del gruppo e perciò, in definitiva, di incrementare la produttività

Bama: Andiamo a lavorare all'alba e cantiamo per quasi tutto il tempo, per esempio quando dobbiamo scavare un fossato.

Guardia: È vero: alcuni di loro cantano praticamente tutto il giorno.

Alan Lomax: E se invece lavorate nel bosco, con le asce? Se spaccate legna, cantate lo stesso per tutto il giorno?

Bama: Sissignore, c'è chi canta tutto il giorno. Chiunque sappia maneggiare un'ascia sa anche cantare.

A.L.: forse potete rallentare un po', quando cantate?

Bama: No, signore. Il motivo per cui si canta è che ci si distrae e il tempo passa più in fretta. Se tieni il pensiero fisso su una cosa sola, la giornata sembra più lunga. È inutile parlare mentre si lavora, per cui è meglio pensare a quel che si sta facendo e cantare.⁵

O ancora in questo brano eseguito dai *Lavoratori della posta dell'Università del Ghana*:

Gli uomini che producono i suoni che state ascoltando sono degli impiegati che annullano i francobolli delle lettere all'ufficio postale dell'Università del Ghana. [...] Questo è ciò che state ascoltando: due uomini seduti ad un tavolo percuotono ritmicamente una lettera diverse volte per portarla da un contenitore fino al tavolo dove sarà annullato il francobollo (questa azione produce un leggero colpo sordo). Il timbro viene imbevuto di inchiostro una o più volte (è questo il suono più grave e più sonoro che sentite) e quindi viene impresso sulla lettera (il suono acuto prodotto dal gesto meccanico). Come potete ascoltare, il ritmo prodotto non è un semplice un-due-tre (far avanzare la lettera, impregnare il timbro di inchiostro, annullare il francobollo). Piuttosto, è la sensibilità musicale a diventare la protagonista dell'evento. Diversi colpi sulla lettera per farla avanzare, ripetuti colpi sordi del timbro sul tampone dell'inchiostro e diversi colpi del timbro vengono realizzati con finalità ritmiche. [...] Gli altri suoni che sentite non hanno nulla a che fare con il lavoro in sé. Un terzo uomo ha un paio di forbici che apre e chiude senza tagliare nulla ma semplicemente per aggiungere un elemento ritmico. [...] Il quarto impiegato, semplicemente, accompagna fischiettando. Insieme con uno qualsiasi degli altri tre impiegati che abbia voglia di unirsi a lui, egli fischia delle melodie di qualsiasi musica si adatti al ritmo.⁶

¹ Eva Tagliani, cit. in: Franco Castelli, Emilio Jona, Alberto Lovatto, *Senti le rane che cantano*, Donzelli, Roma, 2005, p. 126.

² Ada Marazzi, *ibid.*, p.127.

³ Mondine di Novi di Modena, *ibid.*

⁴ Su questo argomento vedi: Francesco Giannattasio, "Le funzioni della musica", in: *Il concetto di musica*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze, 1992, pp. 207-230.

⁵ Alan Lomax, *La terra del Blues*, Il Saggiatore, Milano, 2005, p. 232.

⁶ Jim Koetting, cit. in: Jeff Todd Titon (a cura di), *I mondi della musica – Le musiche del mondo*, Zanichelli, Bologna, 2003, pp. 63-64. Il testo propone un CD con esempi musicali, tra cui quello qui utilizzato. Nel CD allegato a questo libro è possibile ascoltare una rielaborazione in contesto didattico di questo brano (traccia n. 1).

Lavoratori della posta – Univ. del Ghana



Forbici	
Buste	
	S D S D S D S D S D D
	Prende Passa
Timbro	
	Prende Passa

In tutti questi casi ritroviamo la capacità della musica di condurre in un luogo e soprattutto in un tempo *virtuali*. L'associazione fra musica e lavoro trova il suo fondamento proprio nel "tentativo di *umanizzare* non tanto l'atto produttivo, quanto il suo svolgersi nel tempo. In altri termini, la musica servirebbe a *ingannare il tempo*, nel senso più profondo di questa espressione".⁷ In particolare il canto interviene a modificarne la percezione lungo l'asse rapidità/lentezza: il trascorrere *rapido* genera piacere, come ogni esperienza piacevole *abbrevia* la percezione del tempo.

È in questo modo che le musiche *di* e *durante* il lavoro assolvono al compito di alleviare la fatica, di rendere il lavoro meno pesante. Ritroviamo quindi quel *desiderio dell'altrove* di cui abbiamo parlato all'inizio di questo libro, anche se all'interno di musiche che non fanno parte di un pensiero di 'arte per l'arte' in quanto connesse e fuse con un contesto quotidiano, non-artistico per definizione.

Proprio questo fatto pone come sempre il problema dell'interpretazione tra culture diverse:

Suona come musica, e naturalmente, lo è; ma gli uomini che la fanno non la pensano proprio in questo modo. Gli uomini stanno lavorando, non allestendo uno spettacolo musicale; la gente che passa vicino al posto di lavoro presta poca attenzione alla "musica" (io andavo spesso ad osservarli ed ascoltarli, ed essi mi davano l'impressione di pensare che fossi un po' strano a fare così).⁸

Certo, suona come 'musica' per noi, abitanti di una cultura in cui musica e lavoro occupano spazi e tempi lontani fra loro. Ma in realtà, *come suona* veramente questa 'musica' alle nostre orecchie?

Sappiamo ormai bene che l'ascoltatore in qualche modo *compone* ciò che ascolta: ascolto in rapporto al mio capitale di esperienze, in rapporto ai miei vissuti, ascolto anche quello che mi aspetto, cioè vedo quello che so, quello che riconosco, perché quello che non so non lo vedo.

⁷ F. Giannattasio, *op. cit.*, p. 221.

⁸ Jim Koetting, cit. in: Jeff Todd Titon, *op. cit.*, p. 67.

Lavoratori della posta: diario di un percorso

Come vi suona questa musica?

Quello che proponiamo qui di seguito è il diario di un percorso di ascolto svolto con un gruppo di studenti del Corso di Musicoterapia di Assisi, nel Luglio 2005, utilizzando come brano stimolo quello precedentemente riportato dei *Lavoratori della Posta dell'Università del Ghana*.⁹

L'ascolto del brano è stato proposto senza fornire alcuna spiegazione.

Il metodo a cui si fa riferimento è quello indicato da François Delalande, anche se personalizzato nella realizzazione:

- a. Un esperimento di ascolto che sfocia in un corpus di testimonianze di ascoltatori (o più generalmente un'osservazione, attraverso un qualsiasi mezzo, di un insieme di condotte effettive di ricezione).
- b. Un'analisi delle testimonianze (delle condotte concrete) volta ad individuare, ritagliandoli, degli ascolti-tipo in grado di render conto dell'insieme del corpus, che saranno presi come punti di vista dell'analisi; analisi che così individuerà dei piani di pertinenza corrispondenti a ciascuno di essi. Le testimonianze presentano degli elementi di descrizione dell'oggetto sufficienti a far sì che sia possibile determinare, per ciascun punto di vista tipico, quali tratti morfologici sono stati presi in considerazione dagli ascoltatori.
- c. Un'analisi del pezzo secondo ciascuno dei piani di pertinenza determinati. [...] È una ricostruzione dell'oggetto così come avrebbe potuto "funzionare" per un ascoltatore che avesse adottato sistematicamente una condotta-tipo [...].
- d. A rigore, tale fase richiede una o più operazioni di convalida (che non saranno mai delle prove) consistenti nel prevedere e verificare certe conseguenze del modello per quanto riguarda la percezione o certe risposte di un soggetto nel quale si sappia indurre la condotta considerata.¹⁰

Fasi del lavoro:

A. Ascolto del brano e poi: "*Come vi suona questa musica?*"

Le risposte a caldo (o meglio ancora sarebbe più corretto dire le interpretazioni) ad una domanda così aperta sono state le seguenti, tutte rese da interventi di singoli ascoltatori: 1) Musica di lavoro 2) Rito funebre 3) Per esorcizzare la paura 4) Ballare 5) Incitamento alla lotta 6) Celebrare una divinità 7) Gioco.

B. Lavori di gruppo: costituisce una fase più riflessiva, in cui il gruppo si suddivide in vari sottogruppi, in base alla 'vicinanza' personale ad una o l'altra interpretazione. Si tratta di trovare le ragioni, di indicare le pertinenze che giustifichino ipoteticamente le funzioni individuate precedentemente. In altre parole, i racconti documenteranno varie *posture di ascolto*: modi di porsi di fronte all'oggetto, punti di vista che permettono di ipotizzare funzioni, contesti, circostanze e relativi tratti pertinenti.

Riportiamo quindi le relazioni dei vari gruppi:

Gruppo 1: Musica di lavoro

È una musica che accompagna un lavoro all'aperto, nei campi, nei momenti più caldi, sotto il sole, nei momenti di maggiore fatica, verso fine giornata, quando le forze vengono meno. Viene eseguito collettivamente, all'interno di una cultura tradizionale, non moderna, non industriale. Per quanto riguarda la funzione il ritmo dei tamburi potrebbe servire a coordinare il lavoro, i movimenti, per non sentire troppo la fatica e appoggiarsi appunto sui tamburi nei momenti di cedimento, quindi quasi una funzione di sostegno; il fischio per esorcizzare la fatica, quindi anche per creare aggregazione e condivisione e per sopportare collettivamente il peso del lavoro. Abbiamo anche cercato di individuare chi suona: a noi è sembrato che fischino tutti, e i suoni ritmati potrebbero essere o dei tamburi suonati da qualcuno addetto a suonare oppure questo suono ritmato potrebbe venire dagli strumenti di lavoro usati. La struttura musicale ripetitiva dà l'idea di un lavoro noioso, appunto perché ripetitivo, e le variazioni dei fischi potrebbero servire ad alleggerire la ripetitività, oltre che creare aggregazione, quindi a spezzare un po' la monotonia del lavoro, una sorta di elevazione, di distrazione. Il tamburo è regolare, binario; il fischio invece in certi momenti va sul levare; la melodia del

⁹ Il percorso è stato progettato in collaborazione da M. Spaccacocchi e E. Strobino, realizzato in circa dieci ore di lavoro distribuite in una settimana, all'interno delle lezioni di Pedagogia della Musica, condotte da M. Spaccacocchi.

¹⁰ François Delalande, *Le condotte musicali*, Clueb, Bologna, 1993, pp. 191-192.

fischio rompe il ritmo del lavoro. Comunque anche i fischi sono ritmati, attraverso degli incisi ripetuti, e rientrano in questo ritmo generale che serve ad incalzare il lavoro.

Gruppo 2: Rito Funebre

In una notte, durante un'intera notte, in cerchio, una tribù; si parla di una tribù quindi non una popolazione a noi vicina come cultura, e in questa notte questa musica che abbiamo sentito può essere stata preceduta da un'altra completamente diversa e molto più lenta, più tranquilla insomma; si è presupposto questo. Il fatto che appena muore la persona c'è una sorta di...si ferma un po' tutto; poi però nella notte la persona che ha lasciato la vita viene rassicurata, si cerca di rassicurarla, di dirle..."non ti preoccupare, perché non è finita qua, cioè di là c'è un cammino che tu devi continuare a fare". A livello musicale la spiegazione degli strumenti l'abbiamo data in questo modo: le percussioni possono rappresentare qualcosa di molto materiale e attaccato più alla terra, quindi queste percussioni costanti possono voler dire che l'uomo, nella sua finitezza, è una persona che non può sfuggire alla morte, e quindi queste percussioni che vanno, vanno continuamente; poi però c'è il fischio, il fischio può essere considerato lo spirito dell'essere umano, che riesce a fuoriuscire da queste percussioni e a camminare, cioè ha dato proprio l'idea della passeggiata, una passeggiata però non tranquilla, di un dargli forza, "dai, su coraggio, ci siamo anche noi, e tutta la notte andremo avanti, finché non saremo convinti, nella nostra stanchezza, nella nostra...nel nostro sforzo fisico, che tu sei là, e noi non ti dimenticheremo mai".

Gruppo 3: Ballare

Ballare ma non solo, il ballare è stato collegato a un fattore energetico, che fa circolare l'energia e che quindi fa giungere a poco a poco ad uno stato di alterazione della coscienza (tra parentesi trance). Questo, diciamo, è il punto di partenza che è venuto fuori: un momento di festa. Dove: in un villaggio in senso lato, quindi non geograficamente collocato, in uno spazio all'aperto. Quando: si suppone dal tramonto all'alba, nel senso che parte comunque in un momento in cui c'è ancora luce, c'è luce, c'è il tramonto, incomincia e si sviluppa con continuità per tutta la notte. Come: con circolarità, quindi una danza che avviene in modo circolare e dinamico, un cerchio che comunque gira, nel senso che ci sono ingressi e uscite, coinvolgendo tutto il villaggio, quindi una funzione che non è specifica per donne, uomini bambini o anziani, ma coinvolge tutti, in questa danza che ha la sua circolarità ci possono essere ingressi e uscite, per chi vuole entrare e chi vuole uscire, e questo vale anche per il corso della notte. Comunque il fatto dell'energia che circola mantiene attiva la continuità del ritmo della danza. La funzione della melodia fatta dai fischi secondo noi ha lo scopo di annunciare l'inizio di questo momento, questo momento energetico di festa che avverrà con la danza, e quindi un momento di richiamo, che ci permette di immaginare come se questa danza avesse un andamento iniziale che coinvolge, accoglie, invita ad aggregarsi e poi si sviluppasse nel corso della notte raggiungendo un apice che poi più avanti andrà a scemare. Questo per noi era il momento iniziale di questo evento e i fischi hanno proprio la funzione di richiamare le persone del villaggio a questa cosa. Analizzando il ritmo, che è binario, abbiamo notato appunto la contrapposizione fra la cellula ritmica dei tre colpi in battere e la melodia che invece è soprattutto in levare: questo contrasto tra il battere e il levare crea dinamismo, crea movimento, invita alla danza. E come strumenti avevamo ipotizzato la presenza di tamburi bassi, quindi pelli, legni, magari tronchi o comunque battenti di legno su legno.

Gruppo 4: Celebrare un divinità

Abbiamo individuato un ritmo e una melodia: un ritmo ossessivo, perché si ripete sempre uguale, come se si chiedesse alla divinità di intervenire in qualche modo, e la melodia, anch'essa ripetitiva, è come se conducesse verso l'alto, in connubio con la divinità. Abbiamo più o meno cercato il tipo di divinità che poteva essere: una divinità positiva, forse della fertilità, quindi se ne chiede l'intervento in modo da rendere fertili i terreni, a promuovere un buon raccolto...La collocazione non era molto precisa, chi diceva Africa, America del sud...Gli strumenti sono percussioni e quindi tamburi, e fischi. Forse il fischio era emesso attraverso l'uso di qualche strumento, una canna nel quale veniva immesso il fiato. La collocazione nel tempo: abbiamo detto che comunque è una civiltà passata, ed è musica tribale. Ci sono uomini che suonano, e contemporaneamente fischiano, quindi non c'è un gruppo che fischia e un gruppo che suona ma fa tutto un gruppo, suonano e fischiano, mentre le donne ballano. Il momento della giornata è comunque un momento con temperatura fresca, in modo che si possa ballare senza stancarsi troppo. Infatti abbiamo pensato che si sia un gruppo che suona e accompagna una danza che celebra la divinità, ed è un luogo all'aperto, quindi si diceva in un bosco, con ombra, fuoco e...così.

Gruppo 5: Incitamento alla lotta

Ci troviamo presso un villaggio di una popolazione tribale; questi guerrieri si allontanano dal villaggio dove rimangono le donne i bambini e gli anziani, che abbiamo ipotizzato avessero una funzione precedente alla musica che...cioè la classica figura dell'anziano e della saggezza e che quindi abbiano anticipatamente a questa danza incitato alla lotta con la loro saggezza. Quindi ci ritroviamo lontani dal villaggio, in un luogo protetto, abbiamo ipotizzato che potesse essere una foresta, in cerchio. I suonatori li abbiamo ipotizzati separati dai guerrieri che poi andranno alla guerra, immaginando che potessero essere dei giovanissimi, ancora non iniziati alla guerra, alla lotta, e quindi fuori dal cerchio

questi guerrieri incominciano a danzare, a ballare, su questo ritmo ostinato delle percussioni. Questo cerchio poi via via si scioglierà. Quando incomincia il fischio, che qualcuno di noi diceva no non è un fischio ma è un flauto, in realtà poi siamo stati d'accordo che fosse un fischio, o probabilmente due, due persone, e questo fischio ha una funzione di esorcizzare la paura della guerra, mentre il pulsare del ritmo ostinato dà l'idea della tensione, della paura. I fischi alleggeriscono la paura. Nel finale arriva un altro ritmo, con un pulsare diverso dal resto dei tamburi...oppure potrebbero essere i passi stessi dei danzatori a segnare il ritmo. Quindi arriva questo tamburo, il cerchio si scioglie, e si allontanano mentre i suonatori tornano al villaggio rassicurando sul buon esito che avrà la battaglia.

Gruppo 6: Per esorcizzare la paura

Anche per noi questo ritmo binario molto incalzante dei tamburi ci faceva pensare un po' sia alla marcia e all'ansia crescente, mentre invece il fischio ci faceva pensare a qualcosa che esorcizzasse la paura. Quindi abbiamo pensato e ipotizzato a un plotone di soldati di fanteria che va verso la guerra e in qualche modo questi tamburi segnano il passo di questi militari che vanno e quindi gli stessi fischiano per esorcizzare le proprie paure di morte insomma, serve a farsi coraggio.

Gruppo 7: Gioco

Allora io faccio una premessa: quando ho detto il gioco mi è apparsa un'immagine, cioè noi tutti quanti che ci si ritrova a fare cose analoghe in pizzeria, in piazza, a scazzo..., per scaricare le tensioni della giornata, ...ad libitum...credevo di averlo pensato solo io. Allora chi: un gruppo di persone che si trova appunto per divertirsi, abbiamo pensato ad un gruppo di adulti o di ragazzi, o comunque se si tratta di bambini c'è comunque un adulto che li guida; che appunto si ritrovano per divertirsi o comunque per scaricare delle tensioni che sono state accumulate, come anche le improvvisazioni che a volte ci fanno fare per scaricare le tensioni accumulate durante la seduta. Poi abbiamo cercato di dare una collocazione di tipo geografico, ma non ci siamo riusciti, allora abbiamo pensato ma piuttosto che una collocazione geografica diamo una contestualizzazione, cioè quando...e quindi abbiamo detto che non è importante il luogo però abbiamo respirato un po' di aria di vacanza, cioè potrebbe essere una spiaggia, potrebbe essere una piazza per l'appunto oppure una pizzeria. Abbiamo dato dei limiti geografici in un certo senso per via della melodia, che è tonale e di modo maggiore, quindi abbastanza simile ai nostri modi di intendere la melodia e quindi abbiamo pensato a una collocazione di tipo occidentale. Poi gli strumenti che sono stati utilizzati sono strumenti improvvisati, quindi il fischio e quindi i tamburi che non necessariamente sono tamburi, possono essere anche un tavolo, di pizzeria... o comunque dei bidoni, delle cose così. L'andamento della melodia: allora, c'è il ritmo incalzante dei tamburi e c'è un'improvvisazione del fischio, circolare, nel senso che si ripete simile, ma variata, nel senso che le note che le persone stanno fischiando non sono stabilite, codificate, ma è lasciato abbastanza alla libera interpretazione di chi sta fischiando, cioè c'è un intento di divertimento appunto, con questo andamento circolare. Poi: il cerchio è aperto, nel senso, è aperto a chi si vuole inserire in un secondo momento, infatti abbiamo notato che ad un certo punto entra un tamburo in più, e quindi c'è una sorta di intento di socializzazione, vale a dire "Ok, stai passando di qui? Dai vieni a suonare anche tu!". Poi: quanto dura; boh? Dipende da quando arriva la pizza!!...No, dipende, può durare finché le persone ne hanno voglia, oppure finché non degenera, cioè si arriva ad un ritmo talmente incalzante per cui...Perché viene fatto: diceva la nostra collega "perché serve anche il gioco nella vita".

Possiamo osservare come tutte queste libere interpretazioni si organizzino in modo dominante secondo la condotta che Delalande ha definito *figurativizzazione*: la musica viene narrata, 'messa in scena', rimandando ad azioni, a funzioni e contesti possibili.¹¹

C. Analisi delle testimonianze svolta verbalmente dal conduttore del lavoro.¹²

Posture d'inganno

Certo non è un caso che in molti avete sentito dei tamburi: molte persone hanno parlato di tamburi, qualcuno anche di altri timbri, ma la maggior parte ha sentito dei tamburi. Ma se non fossero dei tamburi vorrebbe dire che la vostra postura iniziale vi ha ingannato, vi ha deformato la percezione. Cioè voi avete sentito ciò che volevate sentire e non quello che c'era.

Moltissimi di voi hanno detto che quella musica è di altri tempi, appartenente ad altri contesti temporali; altri hanno detto che questa esperienza potrebbe accadere anche stasera se andassimo in pizzeria e ci mettessimo a giocare con i

¹¹ F. Delalande, *op. cit.*, p. 200.

¹² Si tratta di M. Spaccazocchi, le cui osservazioni, effettuate durante due incontri, sono state registrate e verbalizzate da E. Strobino. Le riportiamo cercando di mantenere il più possibile lo stile del linguaggio parlato.

suoni. Quindi spazi e tempi molto diversi. Questo significa che anche in questo caso sentite in riferimento al vostro sistema di attese.

La scelta di un contesto determina tutta una serie di aspettative.

Molti di voi hanno collocato il brano all'interno di un'esperienza più globale, in qualche caso con qualcosa che avviene prima (l'ipotesi funerale): se l'è inventato? [Si propone subito un ascolto di brani tipici del funerale neroamericano e poi si leggono dei passi inerenti a questo argomento tratti da A. Polillo.¹³]

Avete notato come la descrizione di questo ascolto somigli molto alla vostra?

Lo spazio reale, l'ambiente all'interno del quale collocare una musica: quasi tutti voi avete ipotizzato un contesto all'aperto. Anche in questo caso noi abbiamo una serie di conoscenze acquisite che potrebbero far capire se per esempio una voce è pronunciata dentro ad uno spazio piccolo o grande: risonanze, riverberi, echi, ecc... Ma probabilmente questo parametro non è stato preso in considerazione.

Il contesto musicale si può ben spiegare con la metafora del mobile. È come quando ci capita di vedere in una vetrina un mobile, un oggetto da mettere in casa, e quando lo guardiamo lì già ci proviamo ad immaginare dove lo potremmo mettere: "questo starebbe bene...", insomma ne ipotizziamo una o più collocazioni dentro al nostro paesaggio casalingo. Magari un altro compera quello stesso oggetto ma lo colloca dentro al suo paesaggio quotidiano in un luogo molto diverso dal nostro. Si tratta quindi di trovare un posto per quell'oggetto che noi sentiamo più efficace, più consona, più adatto.

Una parentesi: quella musica che avete sentito ieri era - almeno per la parte melodica - era cosa familiare, non aveva nulla che poteva far pensare che venisse chissà da dove. L'avete riconosciuta anche voi così, quando parlavate di tonalità, di modo maggiore ecc... È una melodia che non ci crea nessun problema, non ci pone grossi interrogativi. Se ci soffermassimo su questa considerazione quante delle vostre ipotesi iniziali ora potrebbero crollare? È una melodia appropriabile: un timbro e una melodia che appartengono ai nostri paesaggi. [Come esempio contrastante a questo viene proposto l'ascolto di un canto *mongolo* che appare subito a tutti essere una voce-melodia lontana dal nostro quotidiano]. Al contrario del brano ora ascoltato, quello di cui stiamo parlando è un oggetto musicale che possiamo prendere facilmente. E forse anche quel ritmo non è che sia poi una cosa di quelle maledette: tutto sommato è abbastanza semplice per le nostre orecchie. Eppure moltissimi di voi hanno scelto di allontanarsi verso avventure in luoghi lontani. In ogni caso possiamo dire che l'oggetto che abbiamo ascoltato sul piano musicale non è poi tanto lontano dalle nostre abitudini di ascolto, dal nostro linguaggio quotidiano diciamo. Ci sono oggetti ben più strani.

Prese di sound

Si tratta quindi di andare a vedere perché la maggior parte dei partecipanti ai gruppi sono stati portati a ipotesi *lontane*: probabilmente la predominanza del *sound* come *presa di suono* dominante. Il concetto di *presa di suono* va comunque a braccetto con l'idea di *mettere nel suono*: in ogni ascolto noi mettiamo in scena una *presa di suono* che è in relazione con una *proiezione* dei nostri desideri (aspettative, conoscenze, ecc...). Un'ulteriore considerazione ci porta a sottolineare l'*ambiguità* dell'oggetto musicale proposto: un oggetto che si presta a ipotesi molteplici, in grado di promuovere varie interpretazioni, capace di provocare diversi percorsi semantici.

Un tratto pertinente è sicuramente il senso di *estemporaneità* del brano ascoltato: la melodia fischiata non è eseguita sempre allo stesso modo, viene variata continuamente; le entrate delle altre voci (fischi) avvengono come in un'*improvvisazione*, tramite varianti, senza un disegno melodico rigidamente definito. Questi caratteri di *estemporaneità*, *improvvisazione*, *precarietà*, *indefinitezza*... portano sicuramente nella direzione di selezione di alcuni contesti che potremmo definire come *popolari*. Questo è un tratto pertinente sia del contesto di lavoro che del gioco per esempio. Il fischiare è una pratica che porta con sé connotazioni di *leggerezza*, di *spensieratezza*, ecc...; ecco perché chi ha scelto per esempio l'ipotesi di incitamento alla guerra si è poi trovato a dover complicare la propria proposta, dicendo che in effetti quelli che sentiamo non sono coloro che veramente stanno andando a combattere, ma sono altri.

Ci sono brani che subito ci fanno dire se sono frutto di una certa dose di libertà o se ci troviamo all'interno di un meccanismo imprigionato dentro regole. Un fuga ci dà l'idea di una struttura molto incatenata, mentre non è così se ascoltiamo un brano dixieland. Questo brano si porta dietro più i caratteri della spontaneità che i caratteri della precisione. Quindi forse anche le interpretazioni sono legate a questo tipo di *orma*: le interpretazioni date non sono legate a circostanze segnate da una forma rigida, organizzata, ma sono invece proposte con una certa dose di libertà. Questo si sente subito, dal modo in cui uno emette un suono: ne percepiamo subito tutta l'organizzazione psicofisica

¹³ Arrigo Polillo, *Jazz, la vicenda e i protagonisti della musica afro-americana*, Mondadori, Milano 1975, 1° vol., p. 78

implicita; noi sentiamo un suono ma non sentiamo solo un suono, noi sentiamo una *postura psicofisica*. C'è un fisico che è costretto a stare in un modo piuttosto che in un altro. Percepriamo anche 'come sta' quel corpo. I suoni non ci parlano quindi solo di loro stessi ma anche del corpo che li produce. Louis Armstrong per esempio si presenta a noi con una tromba dal sound *stittico*, dal suono non diarroico, è stretto, quindi i suoni potrebbero addirittura parlare del desiderio o meno di espellere qualcosa di sé. In altri casi ci sono certi suoni che sono larghi; alcuni *trattengono* altri *espellono*: qui c'è una pista tutta fisiologica per analizzare le musiche. Tra l'emettere i suoni e le emissioni dei nostri sfinteri c'è una relazione rettilinea. È un'idea proprio muscolare della cosa: i suoni sono *più o meno* offerti. Quindi tutte le cose che avete 'sparato' là non vengono solo dal suono in quanto tale: vengono anche da operazioni di similitudine, da isomorfismi con il tono muscolare, con le sensazioni fisiche che avete provato.

Vi state rendendo conto che una postura analitica del brano fa andare in crisi molte delle interpretazioni precedenti. In ogni caso quelle interpretazioni sono state fatte, quindi il problema è capire quali sono state le posture, le modalità, le condotte d'ascolto che giustificano *quelle* interpretazioni. In altre parole *come avete ascoltato?* Quelle interpretazioni hanno un aggancio, seppur minimo con l'oggetto musicale?

Le osservazioni che io ieri ho fatto sono tutte molto analitiche: la melodia, il ritmo, le risonanze ambientali...sembrano ragionamenti un po' distaccati, visioni già mediate, sguardi da vicino, osservazioni dettagliate, minuziose.

Invece voi come avete *preso* quella musica?

Questo discorso comporta l'idea che ci siano due potenziometri: quello del soggetto e quello dell'oggetto musicale. Se riteniamo che le interpretazioni date da voi siano completamente estranee al musicale, allora noi dovremmo ipotizzare che il potenziometro dell'oggetto sia rimasto completamente basso, mentre si sarebbe alzato quello del soggetto.

Mi sembra che questo non possa sostenersi perché voi poi avete giustificato le vostre osservazioni, con riferimenti anche precisi ad aspetti musicali. Quindi era alto anche il potenziometro della musica, e allora le vostre interpretazioni sono il risultato di una relazione che comunque avete instaurato con la musica. In altre parole voi avete *preso* dalla musica ma avete pure *dato*. È avvenuta una sorta di contrattazione tra il vostro sapere, tutto il vostro modello paradigmatico, e quell'oggetto musicale. Se la postura iniziale non è analitica potrebbe essere chiamata *globale*, *gestaltica*, una cosa percepita nell'insieme; forse è anche vero che per entrare nel modo più umano e fisico dentro ad un evento musicale la postura d'ascolto analitica non è tra le più efficaci. Pensate di annusare un profumo, una puzza, pensate di assaggiare un liquore, pensate di degustare un assaggio: che cosa fate? Vi è mai capitato di vedere uno che annusa? Che cosa accade al tipo che annusa il profumo di una ragazza? Quanto dura l'annusata? Perché non la porta tutta dentro? Cioè l'idea di una percezione quasi da sniffata. Ecco, *sniffare la musica*, che non è quindi un'analisi, non è una cosa fredda dove tu ti allontani per vedere gli elementi, le componenti: è un'ipotesi percettiva vicina all'olfatto, che porta via frammenti. Quando annusiamo un profumo riconosciamo l'acido ascorbico? Quello 0,026 di acido ascorbico? Oppure lo 0,032 di violetta di campagna della Val di Fassa? No, voi annusate un insieme. Un esempio di sniffata musicale è quando ascoltiamo andando in auto, o quando facciamo zapping in tv; cioè quando cerchiamo le stazioni e siamo in grado nel giro di in un secondo di dire questa mi va l'altra non mi va: non stiamo lì ad analizzare tutto. In ogni caso siamo in grado di capire molto, anche se non analizziamo i singoli elementi. Ecco: già una annusata è in grado di guidarci verso un'interpretazione, è già un'orma, è già una traccia, possiamo già ipotizzare un animale a cui appartiene quella traccia.

IN/F/ORMA: un'orma che ci dà già un'idea di forma in grado di offrirci pure delle informazioni. O ancora quell'orma che può darci delle informazioni che ci possono far ipotizzare la forma di quell'animale a cui appartiene. Ma...ma non so se quella forma che costruisco è poi quella vera. Faccio delle ipotesi.

COM/PRENSIONE: prendo e comprendo, non secondo i canoni di una logica scientifica o analitica, ma nel senso che prendo e comprendo me e l'oggetto che ho davanti; e quindi c'è un atto di CON/FUSIONE con l'oggetto, a differenza di una logica analitica che invece non si *confonde*: in quel caso io cerco di confondermi il meno possibile con l'oggetto, anche se poi andando a vedere, le interpretazioni analitiche più minuziose intrattengono un rapporto con l'osservatore. Anche l'uomo analitico cerca in un modo o nell'altro di allontanarsi dall'oggetto.

È probabile che voi abbiate ascoltato tutto il pezzo ma l'idea era già nata in un secondo.

Forse noi annusiamo l'idea di *sound*, invece che annusare i singoli sapori, annusiamo qualcosa che ha a che fare con una generalità. La maggior parte delle persone mette in scena più questo atteggiamento di ascolto che non quello analitico. Inoltre, il brano che abbiamo ascoltato non aveva un inizio e non aveva una fine: come un suono a cui sono stati tagliati il transitorio d'attacco e d'estinzione. Anche questo fatto ci avvicina alla sniffata e può avere influenzato le nostre interpretazioni.

In sintesi in questo percorso abbiamo preso in considerazione due modi d'ascolto e quindi due tipi di *piacere*: uno più *impressivo* l'altro più *riflessivo*; il primo basato più sul *sentire*, il secondo sul *pensare*; uno più sintetico, globale, l'altro più analitico, distintivo.

In conclusione possiamo indicare anche un *piacere didattico*, che nasce dall'offrire l'ascolto come un'*avventura* interpretativa anziché come un semplice passaggio di informazioni: questo ci sembra il senso ultimo di un percorso come quello qui documentato. La ricchezza dei discorsi, delle ipotesi, dei ragionamenti emersi, mostra come anche una semplice azione conoscitiva, volta a *capire* le caratteristiche di un brano proposto all'ascolto, possa tramutarsi in un *gioco* piacevole e coinvolgente per quanto profondo.