



Maurizio Spaccazocchi
UOMO-MUSICA
OPERA vs MODELLO

In questo scritto, con i termini *opera* e *modello*, oltre a specificare il senso che avranno all'interno delle mie considerazioni, intendo trattare questi due concetti in musica come due entità con forti valori oppositivi tanto sul piano socio-culturale quanto su quello umano-esistenziale. Cerco quindi di chiarire subito il senso e l'importanza di questa mia argomentazione:

Opera

Il concetto di *opera* è primariamente il risultato di una elaborazione (pratica e mentale) che ogni persona può, a vari livelli e difficoltà, realizzare in libertà, in forma spontanea tanto sul piano materiale quanto su quello cosiddetto fantastico-creativo.

Quindi circoscriverei questo mio concetto di *opera in musica* con un'espressione molto comune, che potrebbe essere così esplicitata: *ciò che può fare in musica ogni singola persona a livello materiale e/o mentale*.

È chiaro quindi che questo concetto di *opera* così interpretato, non ha nulla a che vedere con il termine di Opera musicale (lirica, sinfonica, rock, ecc.) come siamo soliti definirla all'interno di un determinato contesto storico e/o sociale.

Questa idea di *opera* è frutto di un fare che maggiormente si affida al concetto spontaneo-creativo umano e quindi, piuttosto che affidarsi al *principio della realtà* socioculturale, preferisce fare affidamento più o meno esplicito al *principio di piacere*. Infatti è nella forte personalizzazione e visione del mondo che il singolo individuo mette in *opera* il suo prodotto mentale e/o materiale. Prodotto che nasce, appunto, da criteri intimamente legati alla sua specifica identità, come ci conferma anche il biologo franco-vietnamita Henri Laborit:

*L'artista preferiva la sua opera al modello imposto dalla realtà. La cosa più interessante dell'opera è che varia da uomo a uomo, secondo la sua memoria, la sua storia, e una stessa parola nasconde una creazione immaginaria diversa per ogni cervello immaginante...*¹

Con questa definizione di *opera* umana e musicale, ci troviamo davanti all'Uomo come persona che preferisce affidarsi a un'interpretazione e/o messa in scena del mondo molto identitaria, molto biografica, legata cioè più al bisogno-desiderio di esaltare la propria personale esistenza più o meno connessa al bisogno di esistere degli altri.

Qui, il *principio di realtà* con le sue ferree regole e pesanti dogmi, può essere schivato, evitato, fuggito, trascurato, per vedere l'Uomo ancorarsi su *principi di piacere* che tanti legami possono trovare con la soddisfazione esistenziale biologica, come pure psichica, fisica e, volendo, pure di relazione, se con quest'ultimo termine consideriamo quell'insieme di soggetti che la singola persona riconosce come entità appartenenti alla sua stessa nicchia sociale e che può interpretare

¹ Laborit, H., *Elogio alla fuga*, Mondadori, Milano 1982, p. 26-27.

come presenze utili per il conseguimento di tutte sue pulsioni di piacere mirate all'esaltazione positiva della sua esistenza.

Nel caso specifico musicale, il concetto di *opera*, assumerebbe la figura di un evento fonico che, invece di soddisfare e adattarsi al *principio di realtà musicale sociale*, tenderebbe ad "accordarsi" con un'immagine fortemente personalizzata e intimamente idealizzata dei suoni e della musica.

Lo stesso concetto di musica assumerebbe un valore fortemente individualizzato, poiché tenderà principalmente a misurarsi sulla base di significati e bisogni tipici di quella singola persona che, appunto, si sarà costruita la sua *idea* di musica e di musicalità.

L'*opera* musicale che ognuno di noi è in grado di realizzare è quindi connessa a un saper fare che si sorregge sulla base di motivazioni, interessi, piaceri e bisogni da una parte e, dall'altra, da altrettanti personalizzati e più o meno sviluppati modi di produrre vocalità cantate e/o pratiche strumentali.

In merito a ciò si potrebbe portare un'innumerabile massa di modi di cantare e/o suonare che sono nati da percezioni, tecniche e capacità personali. Doti che molto spesso non rientrano mai completamente nei *modelli* musicali cosiddetti ufficiali, cioè strutturati all'interno di sistemi, di grammatiche, sintassi e di tecniche socialmente costruite e riconosciute dai paradigmi musicali che sostengono i vari generi e repertori più o meno accettati sul piano storico-sociale da una determinata cultura.

Esempi musicali di ciò che sino ad ora ho cercato di sintetizzare, si trovano in tutte le esperienze musicali di ogni storia e luogo geografico. Ad esempio, nelle interpretazioni musicali cosiddette "classiche", dove le *mazurke* di Chopin eseguite dal grande pianista Artur Rubinstein o le *suites* di Bach interpretate dal giovane iraniano Ramin Bahrami, hanno stimolato non poche critiche proprio perché ritenute non affini, filologicamente parlando, ai *modelli interpretativi* stilistico-ufficiali che oggi potremmo anche poter ritenere superate. Rubinstein come Bahrami, e come tanti altri musicisti "classici", si affidano al loro forte *principio di piacere* in musica che, proprio perché è un piacere, un desiderio-bisogno, un'attrazione, non possono fare altro che appropriarsi di un fare e di un essere in musica intensamente personalizzati, a volte molto di più "intonati" all'*essere musicalmente vitali* che all'*essere socialmente musicali*.

O ancora, altri esempi, li troviamo nei vari e a volte "strani" modi di suonare o di cantare attivi nelle culture etniche: dal flauto soffiato col naso alla chitarra posta piatta sulle cosce con le due mani che intervengono dall'alto tastiera, dal canto *khoomeei* mongolo a quello *jodler* altoatesino: tutte modalità tecniche che i *modelli* musicali ufficiali non riescono con facilità a riconoscere e che quindi tendono a relegarli all'interno di un fare tipicamente primitivo. In quest'ultimo caso è ancora più evidente il modo in cui le culture musicali etniche si siano attestate su prassi musicali più proprie, meno schematiche, più libere e quindi legate a bisogni e modi di fare tipici di una piccola comunità-personalità, piuttosto che affidarsi a *modelli* musicali forti ampiamente molto più diffusi e riconosciuti come veri valori sul piano socio-culturale.

Modello

Il concetto di *modello* assume, al contrario, la figura teorica e/o materiale di un oggetto mirato a fornire un conveniente schema fatto di punti di riferimento, per giungere alla sua stessa riproduzione o alla sua imitazione.

Infatti si è soliti sentir parlare di *modelli* sociali e culturali, artistici, matematici, teorici, ecc., i quali molto spesso trattano di *prototipi* teorici destinati a fornire elementi di studio e di riferimento necessari per l'avviamento della produzione o della ri-creazione di prodotti comuni e/o artistici riconosciuti dal sistema sociale di riferimento.

In musica il concetto di *modello* assumerebbe quindi la forma teorica di un ipotetico evento frutto di un linguaggio più o meno costituito e riconosciuto come basilare, utile ai fini di una invenzione che, sul piano storico-sociale, sarebbe in grado di conferire ad un prodotto musicale particolari qualità estetiche, riconosciute e quindi condivise da un consistente gruppo sociale che attribuisce al *modello* stesso evidenti qualità informative e formative.

In questo specifico caso, il concetto di *modello* musicale ora esplicitato, proprio perché riconosciuto e condiviso sul piano sociale, appare a tutti noi molto più in sintonia con il *principio di realtà* musicale di una determinata cultura, piuttosto che col *principio di piacere* di ogni singolo soggetto o piccola comunità-personalità.

Una simile opposizione la troviamo anche nella moda, dove molto spesso capita che il *modello* standard di un abito non sia consono alla tipologia fisica di chi dovrebbe poi indossarlo: ecco perché molto spesso capita di dover adattare il *modello* di abito ad ogni singolo soggetto portatore di una altrettanto singola struttura fisica da intendersi, a sua volta, come un'*opera*.

La stessa cosa accade nel rapporto fra i *modelli linguistici* e le varie *opere poetiche* umane, dove le seconde, mostrando tutti i loro evidenti tratti di personalizzazione estetica, sfuggono davanti a quel rispetto "scolastico" delle regole imposte sull'asse della *selezione* (la scelta imposta dal numero delle possibili parole che potrebbero entrare a far parte di un determinato tema poetico) e della *combinazione* (la sequenza-montaggio sull'asse temporale delle parole scelte in rapporto al senso personale che si vuol trasmettere attraverso il tema-soggetto poetico prescelto).

In musica, questa opposizione fra *opera* e *modello*, è presente nelle orecchie di tutti, come ad esempio ciò che accade nel campo psico-auditivo: il cosiddetto *egocentrismo percettivo*, che ogni singolo ascoltatore si è inevitabilmente formato, è la messa in atto di uno stile d'ascolto musicale formatosi sulla base di piaceri, gusti, bisogni, interessi e abitudini o vizi personali. È dunque chiaro che l'egocentrismo in musica è un'*opera* percettiva personalizzata, che tenderà ad opporsi a tutti quei *modelli* o stili d'ascolto che cercano di dettare il quando, il quanto, il che cosa e il come ascoltare una ben definita e riconosciuta musica a livello socio-culturale.

Affrontando anche lo stesso *concetto di suono*, si può mettere in evidenza questo contrasto: dal *modello* che tende ad uniformare l'immagine di un suono fisso, gestito, controllabile in tutte le sue fasi di produzione, all'*opera* che, al contrario, nella sua più ampia vastità antropologico-musicale, si affida a suoni emessi nelle modalità più diverse (calanti, crescenti, vibranti, slide, nasali, gutturali, caldi, freddi, ecc.). Questa diversità di suono nell'*opera* personale si basa su bisogni, desideri, aspirazioni e urgenze umane fortemente intime e che quindi non possono, com'è logico pensare, essere comprese tutte all'interno di un *modello* musicale sintetico per quanto tentasse di essere più aperto possibile.

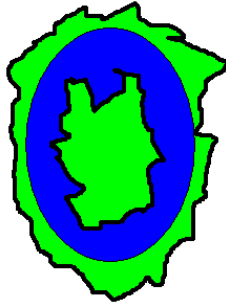
Il rapporto di cui stiamo parlando è paragonabile a quello che potrebbe esistere fra un tema musicale standard, come ad esempio *Embraceable you* di G. Gershwin (*modello*) e la sua versione eseguita al sax contralto da C. Parker (*opera*). Nel *modello* di Gershwin troviamo uno schema melodico e armonico ben descritto e definito, nell'*opera* di Parker troviamo così tanti elementi di personalizzazione che potrebbero, con molta facilità, indurre l'ascoltatore a non riconoscere nemmeno lo stesso *tema-modello* musicale di provenienza.

L'*opera Embraceable you* di Parker, rispetto al *modello*-standard di Gershwin, si presenta alla nostra percezione come un'esaltata ed esagerata proposta di tratti melodici e armonici molto personali su tutti i vari parametri musicali. In altri casi, l'*opera* potrebbe sfuggire dal *modello* non per tanto la sovrabbondanza, ma quanto per l'assenza, non tanto *per eccesso* ma quanto *per difetto*, come nelle forme musicali creative minimaliste o come capita in certi arrangiamenti di brani che sintetizzano così tanto il *modello*-musicale di partenza non permettendo più al percettore di tornare con la memoria verso il *modello* originale.

Il modello non è l'opera

Sulla base di queste considerazioni è possibile affermare che non può esistere un *modello* musicale che possa comprendere, giustificare, soddisfare l'*opera* umana. Questo accade perché, sia l'*opera* che il *modello* si manifestano sulla base di criteri o paradigmi troppo diversi: generali per il *modello*, personali e intimi per l'*opera*; il *modello* tende a fissare schemi per la definizione di una specifica realtà o esistenza musicale, l'*opera* tende a dare spazio all'atto personale, all'azione individuale, all'occasione esistenziale che non può limitare o schematizzare ciò che in quel preciso momento e bisogno vuole e può solo così esprimere.

Ecco le ragioni per le quali l'*opera* umana in musica sarà sempre più *aperta* nei confronti del *modello*. E non dimentichiamo che il concetto di apertura si può manifestare, come ho già accennato, sia per *eccesso* (superamento, espansione, dilatazione, rifiuto o non conoscenza stessa del *modello*) che per *difetto* (minimalismo vocale e/o strumentale, riduzione o limitata possibilità tecnica, bisogno di sintesi espressiva, implosione o riduzione più o meno cosciente del *modello*). Questa distinzione si può notare anche in forma visiva osservando il seguente grafico, nel quale l'*opera* (verde) può fuoriuscire dal modello (ovulo blu) od operare al suo stesso interno sintetizzando e organizzando, a libero piacimento, alcuni tratti presenti nel *modello*:



Il problema *opera* vs *modello*

Questa presa di coscienza sul rapporto d'opposizione esistente fra *opera umana* e *modello sociale* in musica, ci permette di focalizzare la presenza di un problema che, in vari modi, potrebbe portare le persone verso vissuti patologici più o meno gravi.

Il bisogno di esprimersi in musica è, per ogni persona, una manifestazione primaria connessa, come già detto, alla promozione e all'esaltazione di *pulsioni di piacere*, positive, mirate cioè al benessere della persona sia nel suo vissuto individuale che sociale.

Con questa tema possiamo comprendere quanto, il rapporto musicale fra *opera-persona* e *modello-società*, possa evidenziare non pochi contrasti e altrettanto limitate gratificazioni all'interno del vissuto socio-culturale di ogni persona. Infatti l'individuo, come soggetto impregnato dalla sua autonomia, espressa in termini di *opera* musicale, può molto spesso trovare discredito e ben poche riconoscenze e soddisfazioni come persona-musicale che, in vari modi, si manifesta e si confronta all'interno di una realtà strutturata sulla base di un *modello* musicale riconosciuto nel sociale ben più dell'*opera* personale musicale di ogni singolo individuo.

Il sentirsi *fuori dai giochi musicali* perché non aderiscono al *modello*, il non essere riconosciuti come soggetti musicali che applicano le regole definite dal *modello* ufficiale, vivere quindi la propria *opera* musicale come una manifestazione extra-sociale, può facilmente indurre la persona a definirsi un *homeless* musicale, un soggetto che sul piano musicale si comporta fuori dai confini accettati e riconosciuti dai dogmi socioculturali.

In questo caso sarebbe la stessa società musicale, che con il suo *modello dominante* di musica, indurrebbe la persona a definirsi *fuori* dalla musica, soggetto al quale non competerebbe più quella dote (naturale, biologica, istintiva, ecc.) di manifestarsi in musica attraverso le sue personali *opere*.

Questa opposizione fra *opera* e *modello* può certo coinvolgere anche i contesti musico-terapeutici, all'interno dei quali il rischio potrebbe farsi ancor più grave dal momento che ogni paziente, ben più di ogni persona normodotata, non può far altro che manifestare la sua musicalità in forma di *opere* ancor più personalizzate, intime, misurate sulla forte base dei suoi bisogni, delle sue esigenze e capacità, sui suoi principi di piacere e di benessere che ben pochi rapporti potrebbero avere con il *modello* di musica al quale fa riferimento la sua stessa società di appartenenza.

Se il concetto di *opera* lo collochiamo all'interno delle azioni umane gratificanti, possiamo meglio comprenderne i suoi eventuali effetti patologici nel momento in cui una qualsiasi *opera musicale* individuale non potesse trovare soddisfazioni sul piano individuale e sociale. Ecco che dice in proposito il già citato H. Laborit:

...tutto ciò che si oppone a una azione gratificante, quella che soddisfa il bisogno innato o acquisito, scatena una reazione endocrino-simpatica pregiudizievole, se prolungata, al

*funzionamento degli organi periferici. Provoca il senso di angoscia e dà origine ad affezioni dette "psicosomatiche".*²

È sulla base di queste considerazioni che la pedagogia, l'educazione, la didattica e la terapia musicale dovrebbero saper individuare con attenzione ciò che è *opera* della singola persona e ciò che invece è *modello* musicale sociale, cercando di interpretare con ponderatezza l'*opera*, sapendola soprattutto valorizzarla come *condotta finalizzata alla gratificazione della persona*, poiché è solo attraverso la manifestazione dell'*opera* che può rendersi possibile la comprensione dei tratti più salienti ed originari di ogni singola persona, giovane o vecchio, studente o paziente che sia.

M. Spaccazocchi

² Idem, p. 21.