



Maurizio Spaccazocchi

CREDENZA E FORMAZIONE

Seconda parte

Un qualsiasi progetto mirato alla formazione, ampio o breve, semplice o complesso che sia, credo che si motivi e si giustifichi, sia grazie alla presenza di una cosciente programmazione che permetta di individuare dei reali obiettivi finali da conquistare, e sia pure se al suo interno si rende possibile la messa a fuoco di una **Credenza Giustificata** come direbbe Jerome Bruner ¹. Una **credenza** che possa offrire, tanto ai suoi ideatori quanto ai suoi artefici, quel *sentire condiviso*, che *con-ferma*, *con-solida* e *con-vince* idealmente l'intero gruppo di soggetti coinvolti al suo interno.

Ricordiamo al lettore che nella prima parte di questo saggio sono stati trattati i seguenti temi:

- *Il paradigma umano e la cittadinanza antropologica,*
- *Essere musicalmente vitali: la cittadinanza biologica,*
- *La cittadinanza che si armonizza fra Civium e Loci,*
- *Pertinenza e priorità nei saperi,*
- *Educare e insegnare,*
- *Strategie e tattiche,*
- *Soggetti, obiettivi, campi e percorsi,*
- *Il problema opera-modello,*
- *La formazione facilitante.*

N.B.: La bibliografia essenziale di questo saggio diviso in due parti si trova alla fine di questa seconda parte.

¹ Bruner J., *La cultura come educazione*, Feltrinelli, Milano 1997. In questo testo l'autore espone il concetto di conoscenza come *credenza giustificata* (p. 71). Anche il noto filosofo della scienza Thomas Kuhn, usa il termine "conversione" per spiegare come scienziati arrivano ad accettare un nuovo paradigma, avvertendo che pure una nuova idea di "verità" scientifica, è molto spesso accettata sulla base di una credenza che potrà essere più o meno forte, quindi più o meno giustificata. Si legga in merito Kuhn, T., *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 1969.

LA VISIONE DIAGNOSTICA DELL'EDUCAZIONE

Dato che ho parlato proprio ora di Gianni Rodari, per esporre questa mia prossima considerazione, ci terrei tanto iniziare con un suo breve e simpatico racconto:

Due bambini, nella pace del cortile, giocavano a inventare una lingua speciale per poter parlare tra loro senza far capire nulla agli altri.

Brif, braf, - disse il primo.

Braf, brof, - rispose il secondo. E scoppiarono a ridere.

Su un balcone del primo piano c'era un vecchio buon signore a leggere il giornale, e affacciata alla finestra dirimpetto c'era una vecchia signora né buona né cattiva.

Come sono sciocchi quei bambini, - disse la signora.

Ma il buon signore non era d'accordo: - Io non trovo.

Non mi dirà che ha capito quello che hanno detto.

E invece ho capito tutto. Il primo ha detto: che bella giornata. Il secondo ha risposto: domani sarà ancor più bello.

La signora arricciò il naso ma stette zitta, perché i bambini avevano ricominciato a parlare nella loro lingua.

Maraschi, barabaschi, pippirimoschi, - disse il primo.

Bruf, - rispose il secondo. E giù di nuovo a ridere tutti e due.

Non mi dirà che ha capito anche adesso, - esclamò indignata la signora.

E invece ho capito tutto, - rispose sorridendo il vecchio signore. – Il primo ha detto: come siamo contenti di essere al mondo. E il secondo ha risposto: il mondo è bellissimo.

Ma è poi bello davvero? – Insistè la vecchia signora-

Brif, bruf, braf, - rispose il vecchio signore.²

In questo racconto, è chiara la figura del *buon signore* che si oppone a quella della *vecchia signora*. Infatti la vecchia sembra non riuscire a “entrare” nella mentalità dei bambini, mentre invece il *buon signore* non solo ci accede, ma è pure in grado di mettersi nei panni dei bambini stessi, dimostrandolo con il suo finale *Brif, bruf, braf*.

A una più approfondita lettura del comportamento del *buon signore*, possiamo intravedere una dote molto importante per noi formatori-educatori: è la *visione diagnostica* applicata sia alla vita che al rapporto con i bambini.

Il termine greco *diágnōsis* si porta con sé il significato del saper *vedere oltre*, cioè più in là di quei pazzi e apparentemente insignificanti *Maraschi, barabaschi, pippirimoschi* o *Brif, bruf, braf*.

In altre parole, il *buon signore* dimostra di essere un diagnosta perché **sente in quei versi la visione positiva della vita**, la vitalità fine a se stessa, insomma **la voglia d'esistere**.

Ecco quindi l'insegnamento che dobbiamo saper cogliere da questo racconto: vedere oltre i linguaggi musicali e artistici, oltre le parole, oltre ai fatti materiali, assumere la mentalità tipica della *diágnōsis*, cioè quel modo di osservare le cose *oltre* i sintomi, *oltre* gli oggetti, per **cercare di individuare l'uomo e l'umanità** che sta “dietro alle quinte” degli eventi musicali e artistici in genere. Superare gli alfabeti, le grammatiche e le sintassi, perché sono il sintomo di un qualcosa che

² Rodari, G., *Favole al telefono*, Einaudi, Torino 1962, pp. 25-26

è *oltre, dietro*, e che ha bisogno di emergere, di riaffiorare, per valorizzare l'uomo in rapporto alle sue vere e profonde ragioni del suo *essere vitale*.

È dall'assunzione di questa visione diagnostica, che è possibile evidenziare i **tratti pertinenti della musica, dell'arte, della poesia**, ecc. Perché è in quest'ottica che ogni nostra condotta può definirsi davvero *Educativa*, cioè intesa come una vera e propria **agenzia di cambiamento della persona**. Un cambiamento che molto ha in comune pure con il **prendersi cura della persona** e che quindi mette in luce qualità che, in fondo in fondo, appartengono pure a **una educazione mirata a produrre benessere e non patologie cognitive**.

E allora ecco che ritorna il richiamo alla *credenza condivisa*: quanto siamo disposti a vedere, osservare la vita e l'umano, oltre alle strutture linguistiche, oltre ai sistemi (o ai linguaggi) sui quali sono creati la musica, la poesia, la narrazione, la pittura, la scrittura, ecc.?

VEDERE L'UMANO NELLE MANIFESTAZIONI ARTISTICHE

Lo zoologo umano Desmond Morris quando cerca di spiegare il suo lavoro preferisce definirsi con il termine **man-watcher**, cioè un *osservatore di uomini*³.

Unito questo concetto al precedente, ovvero alla visione diagnostica del fare umano (quotidiano o artistico che sia), si può arricchire la nostra possibile attività di **man-watcher musicale, pittorico, poetico, narrativo**, ecc.

Un **formatore-educatore-facilitatore**, non può non essere un attento osservatore, un interprete dei comportamenti umani artistici, un diagnosta delle pratiche umane nell'arte e con l'arte in genere.

E una delle prime cose che emerge dall'osservazione degli uomini è che la musica, l'arte, la poesia, ecc., prima di essere manifestazioni professionali specialistiche, sono **richieste umane che vanno alla ricerca di soddisfazioni o esaltazioni di bisogni più o meno urgenti**. L'esistenza quotidiana è dunque anche la manifestazione di una vita e vitalità artistico-espressive, che trovano conferma in ogni vissuto umano, nelle scelte che facciamo noi e i nostri giovani, giorno dopo giorno, all'interno delle pratiche fono-musicali, visive, gesto-motorie, poetiche, di costume, ecc.

Tanto per portare alcuni esempi musicali⁴ che possono nascere dalla postura zoologica del *man-watcher* unita pure alla visione diagnostica prima accennata, possiamo parlare di musica come:

Neofilia e Neofobia

La realizzazione di suoni e di musiche, essendo manifestazione ed espressione di tanti e diversi bisogni umani, rientra anche in quella sfera di comportamenti manifestabili dall'uomo all'interno del territorio espresso da questi due termini: *neofilia* e *neofobia*.

In merito a questi due comportamenti Desmond Morris scrive:

In tutto il comportamento esplorativo, sia scientifico sia artistico, è sempre presente il conflitto tra gli impulsi neofilici e quelli neofobici. I primi ci spingono verso esperienze nuove, facendoci desiderare ardentemente le novità. I secondi ci trattengono e ci spingono a rifugiarsi in ciò che ci è

³ Morris, D., *L'animale uomo*, Mondadori, Milano 1994, p. 8.

⁴ Per una presentazione più esaustiva di questa visione diagnostica della musica si legga il testo interamente dedicato a questo argomento: Spaccacocchi M., *Musica educativa*, Progetti sonori, Mercatello sul Metauro, 2011.

familiare. Noi siamo continuamente in uno stato di equilibrio mutevole tra le contrastanti attrazioni dello stimolo nuovo ed eccitante e quelle del vecchio stimolo familiare. Se perdessimo la neofilia, resteremmo fermi se perdessimo la neofobia, ci precipiteremmo nel disastro. [...]

*Noi esploriamo e ci fermiamo, indaghiamo e restiamo stabili, estendendo piano piano sia la comprensione di noi stessi sia l'ambiente in cui viviamo.*⁵

Nel comportamento musicale di tutte le culture del mondo l'uomo, sin dalle origini, applica queste modalità connesse al **desiderio epistemofilico** del nuovo e al **bisogno rassicurante del già noto**, del certo, del familiare.⁶

L'antropologia musicale evidenzia in modo chiaro questi due comportamenti, dimostrando che all'interno dei suoni di una determinata cultura o etnia, è sempre presente l'uomo che realizza tanto prassi musicali che cercano o tentano il nuovo, quanto prassi che riconfermano il bisogno del già noto, del certo, del sicuro. D'altronde lo stesso percorso evolutivo dei singoli popoli del mondo non può che essere stato, inevitabilmente, frutto di esperienze che hanno comunque giocato fra la tutela del familiare e la ricerca del nuovo, giungendo così a costituire nei millenni società, culture e musiche più o meno meticce, cioè *con-fuse* fra saperi e pratiche tanto proprie quanto d'altri. Di questa idea è anche Curt Sachs⁷ il noto etnomusicologo tedesco convinto che, comunque, ogni civiltà, sia stata costretta anche se non voleva, a intrecciare il legame fra i bisogni neofilici e neofobici, fra le vecchie e ormai fisse abitudini della propria tribù e le nuove e inedite esperienze di vita apprese o imposte da altre tribù o culture.

Ergotropia e Trofotropia

In situazione d'ascolto o in una qualsiasi modalità di produzione musicale è possibile evidenziare, all'interno della musica, la manifestazione di funzioni primarie che sono essenzialmente caratteristica del nostro organismo: le funzioni *ergotrope* e *trofotrope*.

Le funzioni *ergotrope* verrebbero attivate dal nostro organismo con lo scopo di **produrre azione, lavoro, attività, sforzo**, conquista di un mondo esterno, di una realtà fuori dal nostro sé, ma anche e soprattutto come segno o dimostrazione dell'essere in vita, di avere la forza e quindi l'energia per mantenersi in vita, ecc.

Le funzioni *trofotrope*, al contrario, verrebbero da noi promosse per **recuperare uno sforzo fisico o mentale fatto, per svolgere un'azione autoriflessiva sul nostro sé**, come appagamento per una attività ben riuscita o come semplice perdita di energie vitali, ecc.

Dunque, in ogni sonorità e in ogni musica, siano queste prodotte da professionisti o da bambini che giocano con oggetti sonori qualsiasi, si possono riconoscere queste due importanti funzioni direttamente connesse con il bisogno energetico del nostro organismo.

Bisogna che si può pure ricollegare direttamente e indirettamente allo stato emotivo dei soggetti produttori e ascoltatori. Infatti Ernest Gellhorn⁸ ci dice che il sistema ergotropo è in diretta relazione

⁵ Morris, D., *La scimmia nuda*, Bompiani, Milano, 1968, p. 149.

⁶ In Delalande, F., (a cura di), *La nascita della musica. Esplorazioni sonore nella prima infanzia*, Franco Angeli, Milano, 2009, è possibile evidenziare, anche attraverso gli allegati audiovisivi, la presenza e la messa in pratica dei concetti di esplorazione, di invenzione, di trovata, di stile nei bambini già dall'età della Scuola Nido.

⁷ Questa immagine delle culture musicali fra neofilia e neofobia è presente in Sachs C., *Le sorgenti della musica*, Bollati boringhieri, Torino 1982.

⁸ Gellhorn, E., *The emotion and the Ergotropic and Trophotropic Systems*, Psychologische Forschung, 34, 1970.

con l'attivazione del **sistema nervoso simpatico** e che produce desincronizzazione corticale e aumento di reattività sensoriale e motoria. Al contrario il sistema trofotropo è associato alla attivazione del **sistema parasimpatico** e dunque ad un allentamento della reattività somatica.

Sensoriale e sinestesica

Nel vasto panorama dei repertori acustici, i suoni e le musiche mostrano tutte le qualità pertinenti per essere definiti come una *palestra dei sensi*.

Ogni suono, sia esso artificiale o naturale, è innanzitutto uno stimolo provocatore dell'attenzione audio-percettiva dell'ascoltatore. Inoltre, in quanto energia vibrante, ha la possibilità, a seconda dei suoi vari elementi morfologici, di giungere alla provocazione-stimolazione-attivazione dei vari nostri sensi o sensazioni sinestesiche più o meno personalizzate o più o meno condivise. I suoni, per isomorfismo, possono "disegnare" o far "visualizzare" vettori, percorsi, spazi, forme, contorni, panorami, colori, luminosità, ecc.; possono "toccare" la pelle⁹ e il corpo intero nei modi più o meno delicati o aggressivi; possono indurre al movimento e alla danza (stimoli motori) i nostri arti principali, le nostre varie e singole parti del corpo; possono "comprimere" o "rilassare" la nostra struttura tonomuscolare giungendo così a provocare tensioni o rilassamenti, dilatare o restringere la nostra intera massa corporea; possono inoltre produrre sensazioni olfattive, gustative o termiche (pensiamo ai sounds musicali puliti o sporchi, al suono del flauto definito "dolce" o al genere musicale definito *bubble-music*, alla *acid music*, al genere *punk*, ai suoni stridenti definiti appunto *grinding*, o infine alle sonorità calde o fredde di certi modi di suonare o di cantare, ecc.).

Ecco dunque perché l'esperienza sonoro-musicale umana è da intendersi come un campo all'interno del quale l'udito e tutti gli altri sensi vengono stimolati, coinvolti, esercitati, maturati, a volte addirittura provocati nelle modalità più cosce e inconsce. Ecco anche perché, dall'organo più addetto alla percezione sonora, l'apparato uditivo, l'essere umano si è sempre espanso verso una percezione più vasta, che comprende tutto il corpo, e cioè un percepire somoestesico che si è già sviluppato in noi nel vissuto prenatale:

*Un ruolo centrale avrà in questo processo l'esperienza che il bambino ha fatto nella sua crescita endouterina. Qui le esperienze sono affidate alla sensorialità (in primo luogo uditiva ma anche somoestesica, vestibolare, gustativa) che permetterà al feto di percepire i ritmi materni (cardiaci, respiratori, intestinali), i suoi propri ritmi e gli stimoli provenienti dall'ambiente esterno.*¹⁰

Il vissuto percettivo somoestesico e sinestesico trova così tante conferme nella natura stessa degli elementi musicali che, essendo "figli" generati dalle profonde strutture di qualità moto-tatto-corporee, emotive, grafo-cromo-visive, verbo-vocali, fantastico-immaginative, logiche, ecc., possono sintetizzare tutte le varie forme percettivo-sensoriali che l'umano può esercitare.

È dunque così che il musicale fa emergere in noi tutta la possibile sensibilità specifica e globale multisensoriale:

Comparata con le altre Arti, possiamo constatare che solo la musica è comunicazione globale, perché è estemporaneità e costruzione, dialogo con la propria realtà interna o con l'esterno, gesto e voce, precisione espressiva (che, si è visto, deriva dalla elaborazione della voce e del linguaggio verbale) presentata in un contesto di interlocuzione coerente (facoltà che deriva da

⁹ Per un approfondimento della dimensione tatto-corporea nell'esperienza musicale si può consultare Spaccazocchi, M., *La musica e la pelle*, Franco Angeli, Milano, 2004.

¹⁰ Mancina, M., *Riflessioni psicoanalitiche sul linguaggio musicale*, presente in Carollo, R. (a cura di), *Le forme dell'immaginario. Psicoanalisi e musica*, Moretti & Vitali, Bergamo 1998, p. 85.

*un'elaborazione del gesto e del ritmo). Il tutto contemporaneamente. Nessun altro tipo di manifestazione artistica raggiunge questa sintesi.*¹¹

Si apre così un altro settore dell'esperienza sonora e musicale che ci permette di affermare la potenza educativa che l'uomo può esternare e valorizzare nel momento in cui decide di entrare in relazione con le varie dimensioni acustico-percettive e interpretative che la musica, nella sua simultaneità, gli mette a disposizione.

In questa direzione, la *palestra dei sensi* promossa dai suoni e dalle musiche, si può pure interpretare come un **grande esercizio percettivo estetico**, mirato a sviluppare tutte quelle attività che si differenziano palesemente dal **principio stesso dell'anestetico**, del torpore percettivo o della impercettibilità dei sensi.

Esperienza cieca

Il rapporto fra causa ed effetto, nella produzione del suono, ha sempre stimolato nelle varie culture del mondo curiosità e interesse. Infatti la causa, sempre visibile in forma di intervento artificiale o naturale, produce un effetto che c'è, si sente ma non si vede. Azione che potremmo, vista con gli occhi dell'uomo primitivo, definire magica, stupefacente.

Questa non tangibilità dell'effetto sonoro ha sempre affascinato i bambini, anche perché la casualità di un semplice gesto (es. lo scuotimento del cucchiaino dentro il bicchiere di latte) produce un effetto definito amplificato, sorprendente, che meraviglia e induce i più piccoli, come spesso capita, alla ripetizione della causa come verifica, come atto di conferma dell'accaduto sonoro stesso, ma pure anche come gesto che soddisfa, gratifica e fa provare piacere perché è motivato dal dominio stesso della azione, della previsione del risultato sonoro.

Forse, è anche per queste ragioni, che i suoni e la musica, sin dalle origini dell'uomo, hanno sempre fatto parte dei suoi riti magico-religiosi.

Resta di fatto, comunque, che il suono risulta essere un effetto fisico-acustico che non si vede.

Ed è questa qualità che ci permette di affermare che la musica è dunque un'esperienza cieca, che non ha obbligatoriamente bisogno della vista come senso primario o prioritario.¹²

Quindi musica "cieca", nel senso che il suono è un'entità fisica che pure ad occhi chiusi è vivibile, e che quindi ha pure la dote di mostrarsi, ad ogni persona (vedente o non vedente), come una fonte d'energia sonora in grado di offrire al nostro corpo tutta una serie di importanti informazioni:

1. la sua collocazione nello spazio (*vicino, lontano, davanti, dietro, a destra, a sinistra, sopra e sotto, fermo o in movimento, ecc.*),
2. la qualità dello spazio circostante (*grande, piccolo, aperto, chiuso, fornito di materiali insonorizzati, vibrante, echeggiante, rimbombante, metallico, ligneo, ecc.*),
3. la qualità della fonte sonora (*ferma, in movimento, che ruota, che si avvicina, che si allontana, che sale in alto o scende in basso, che accelera, che rallenta, che aumenta di potenza, che diminuisce, che è un unico suono o è composto, che è uniforme o variegato, che è semplice o complesso, ecc.*).

Queste informazioni sono di grande utilità, perché permettono di inserire ogni soggetto umano all'interno di uno **spazio-ambiente fatto di vere e proprie geometrie spaziali, di topografie spazio-sonore** utili a valutare in ogni momento la propria posizione, **la propria collocazione rispetto al mondo circostante**.

¹¹ Rossi, P., *Il gesto, la voce e la musica*, presente in Carollo, R. (a cura di), *Le forme dell'immaginario. Psicoanalisi e musica*, Moretti & Vitali, Bergamo, 1998, p. 16.

¹² Naturalmente stiamo parlando di percezione del suono e non di un eventuale coinvolgimento del senso visivo che benissimo può essere coinvolto nel gioco di traslazioni sinestesiche del suono.

È in questo senso che possiamo definire ogni suono e ogni musica come una vera e propria *fonte spazializzante*, cioè un'entità vibrante che grazie alla nostra percezione auditiva particolare e corporea generale, colloca la nostra presenza in un determinato punto dello spazio "misurato" dalla stessa possibilità di diffusione e di risonanza che le vibrazioni hanno in quel determinato ambiente. Se vogliamo, il suono intorno a noi, nella sua essenzialità fisico-acustica, è pure in grado di darci informazioni sul rischio che possiamo correre avvicinandoci o allontanandoci dalla sua stessa fonte sonora.

Presenza e coscienza

Sant'Agostino (354-430) nella sua opera interpretativa dei salmi *Enarrationes in Psalmos* (72,1) annuncia la nota e storica frase **Chi canta prega due volte**. Da questa affermazione, valutabile non certo in termini scientifici quanto piuttosto in quelli religiosi, è possibile dedurre la grande importanza che può assumere l'atto del cantare in termini generali. Infatti nel momento in cui una qualsiasi persona si appresta a cantare, è inevitabilmente costretta ad **innalzare il valore della sua presenza psicofisica**; una presenza che può rendersi tanto più efficace all'atto stesso del cantare quanto più la persona saprà assumere con coscienza il legame stretto fra il tipo di presenza corporea e la corrispondente vocalità espressa.

È questo un assunto che vale per tutte le azioni che l'uomo ha intenzione di realizzare, anche se in modo più evidente, è dominante per quelle azioni dove il **rapporto fra la coscienza dell'esserci e del fare** è diretta e sempre costante, come se il tutto fosse interpretabile come un moto circolare. Questa circolarità, infatti, la ritroviamo nell'uomo che parla, che canta o che suona, poiché in queste azioni è sempre presente il gioco della messa in atto del **gesto cosciente** (vocale o manuale) che assume la figura della causa fisica, della produzione e risonanza del suono e, infine, dell'**autocontrollo audio-percettivo** sullo stesso. Ad esempio, durante l'atto del cantare, la presenza psicofisica indurrà con coscienza a produrre un canto che è già presente, in vari stadi possibili, nella memoria interna del soggetto cantante; il canto prodotto appena esternato entrerà subito sotto il controllo dello stesso cantante che potrà, in questa costante circolarità, gestirlo, valutarlo e correggerlo sul momento e per tutta la durata del canto.

Quindi tanto nell'interpretazione dei salmi di Sant'Agostino, quando in ogni atto del parlare, del cantare e del suonare, il **soggetto non può definirsi una mera e semplice fonte di produzione sonora**, ma piuttosto una presenza umana artefice con coscienza di quella sua stessa presenza fisica e produzione vocale o strumentale che sia.

L'uomo in musica va dunque inteso come un io che deve assumere con coscienza uno stato psicofisico in grado di responsabilizzarlo come soggetto carico di una identità comunicante in termini sonoro-musicali:

*Il punto cruciale è che il gesto vocale è autofonico: la voce risuona, come notava George Herbert Mead [1912], si sente mentre la si esprime (al pari di un suono prodotto da uno strumento musicale, peraltro). E grazie all'esperienza del sentirsi parlare, la voce chiama la cognizione riflessiva del proprio posto nella relazione comunicativa. Persino il bambino che strilla non è più una generica sorgente di voce, ma un primo sentirsi gridare (quasi un primitivo <<io strillo>>).*¹³

¹³ Sparti, D., *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*, Mulino, Bologna, 2007, p. 103.

Essendo il corpo umano il principale attore della produzione parlata, cantata e suonata, facendo rientrare queste produzioni nel percorso percettivo circolare, è **inevitabile che il soggetto debba assumere una forte coscienza del suo sé corporeo**. Una coscienza che diventa una forte azione riflessiva in merito al nostro essere soggetti pensanti che hanno e che stanno in un corpo.

Porto e strasporto

La musica per l'uomo è anche un mezzo che può assolvere vari bisogni, esigenze, piaceri, interessi e stimoli. Fra questi vari percorsi, che tra l'altro stiamo indicando in queste pagine, è il caso di evidenziare queste due caratteristiche: **la musica come un "luogo" in cui l'uomo può giungere e sostare o, al contrario, come "luogo" da cui partire per avventure o viaggi di vario tipo**. Ecco dunque come ben possono darci l'idea di queste due finalità le due prossime definizioni:

- La musica è un *Porto*.
- La musica è un *Trasporto*

La prima definizione intende l'esperienza musicale come un "luogo" ben visibile come potrebbe essere appunto un Porto di mare: **luogo sulle coste del mare che offre ricovero ai marinai provenienti da altrove**. E il termine *altrove*, nello specifico caso dell'esperienza musicale, è da intendersi per *realtà*, cioè quella provenienza che ogni ascoltatore ha nel momento in cui passa dalla vita quotidiana a quella dell'ascolto musicale. Ecco quindi come la musica, per ogni uomo che si mette al suo ascolto, può assumere l'immagine metaforica del Porto. Dalla condizione di vita reale alla condizione d'ascolto la nostra identità vive inevitabilmente un passaggio, un **transeo**, un cambiamento: dal nostro essere presi costantemente dal quotidiano, dal vissuto, dal comune, dai temi e dai problemi del nostro personale esistere, con la costituzione di un rapporto d'ascolto con la musica, ognuno di noi può in essa trovare un "luogo" nel quale fare una pausa. Sì, fare una vera e sana pausa dal reale, dal sociale, giungere in quel "Porto" musicale nel quale possiamo tutti sentirci ricoverati, contenuti, accolti e raccolti, avvolti, riposati ogni qualvolta ritorniamo dai lunghi e a volte stressanti viaggi fatti nell'ampio territorio sociale, nella non semplice accettazione di tutte le proposte di vita che la realtà ci impone a tutti noi, normodotati o ipodotati che possiamo essere nei vari contesti.

L'ascolto e la pratica musicale ci mettono a disposizione quel "Porto" che può accoglierci e farci respirare un'altra aria, quella musicale, più avvolgente e distesa, più calda e materna di tutti quei luoghi e di tutte quelle condizioni di vita che la realtà a volte non è in grado di offrirci, di mettere a nostra disposizione.

Dove pensiamo che "vadano" i nostri tanti giovani che si chiudono in camera o fra le cuffie dei mini-registratori portatili ad ascoltare musica se non nei loro personali "Porti" di ricovero, di riposo, di pausa, di passaggio dal pressante reale al rilassante musicale?

La nave del nostro giovane "marinaio" sociale, oggi, offre sempre più una guida complessa, artificiosa, a volte pure pericolosa e ampiamente spersonalizzata. Allora perché non tentare, di tanto in tanto, di "attraccare" in un "Porto" musicale che possa accogliere, ospitare e soprattutto accettare senza condizioni la propria persona e personalità?

E perché non pensare che, anche per i giovani con problemi, alla costante ricerca di un sostegno, all'incessante bisogno di fuoriuscire almeno per qualche momento dalla loro condizione, la musica come "Porto" possa funzionare come un efficace e salutare pausa corroborante?

La seconda definizione, e cioè **la musica come "Trasporto"**, non è certo da interpretarsi come una pausa, anzi tutt'altro: la musica da "Porto" accogliente e accettante senza condizioni, in questo altro caso **ha la dote di trasformarsi in una vera e propria "agenzia di viaggi" fantastici, emotivi, senso-motori, simbolici, ecc.**

Da ricovero che era, la musica ora può trasformarsi in movimento mentale, emozionale, fisico, lasciando libero l'ascoltatore o il praticante, di vagare verso gli *altrove*, gli *al di là*, anche questi non

concessi dal reale. Qui il passaggio “mutante” *non è più dal moto della realtà al ricovero* riposo del “Porto” musicale accogliente, *ma dal moto della realtà ad un altro moto*, ad un altro luogo all’interno del quale è possibile viaggiare, vagare, muoversi, spostarsi, diventando soggetti che attraversano “luoghi” che forse mai si potranno calcare lungo il percorso della vita reale.

La musica in questo senso diventa un infinito spazio sonoro dentro il quale ognuno di noi può assumere la figura del passante, del passeggero, del viandante, del pellegrino, del nomade, del ramingo, del randagio. E questo “Trasporto”, a volte, può anche essere un trasferire, un traslocare, un far passare, un cambiare residenza, un tentativo per cercare di dare un altro domicilio ai nostri bisogni, desideri, ricordi, problemi, aspettative, sogni.

Ed è tanto nel *fermarsi e lasciarsi ricoverare*, quanto nel *protrarsi e portarsi oltre* che l’uomo tenta di mutare la sua esistenza, il suo esserci in altri luoghi, grazie alla **musica che ci accoglie e ci distoglie**.

Specchio della persona

Nella sua dimensione fisico-acustica, la musica mostra tratti pertinenti utili alla instaurazione di un forte legame con tutta una serie di varie componenti tipiche della persona fisica in particolare e della personalità in generale.

La musica può quindi essere interpretata, nei suoi aspetti **energetici, spaziali e temporali**, come una vera e propria “persona e/o personalità” sonora. Ecco perché la musica può ben divenire **specchio sonoro di una persona osservata**, considerata, analizzata, vissuta, e quindi rivista in termini sonoro-musicali.

In effetti, quante volte ci è capitato di attribuire ad una persona gli stessi caratteri che attribuiamo alla musica?

I termini come *calmo, agitato, allegro, giocoso, deciso, sereno, delicato, concitato, tragico*, ecc., non sono forse tratti qualitativi di umana personalità che usiamo allo stesso modo per indicare il carattere di un nostro conoscente o di una musica a noi nota?

Ma allora, in realtà, quali aspetti caratterizzanti di una persona e/o di una personalità a noi nota può indicarci la musica in genere?

Vediamone alcuni:

1. *L’andamento, il portamento, la condotta gesto-motoria:*

Un corpo che si muove e produce gesti nelle maniere più diverse, oltre a farlo sulla base di veri e propri vettori spaziali e con diverso consumo energetico, può articolare il suo moto all’interno di questi tre ampi campi ritmico-temporali:

normoritmico (tipologia che comprende tutto quel vasto campo di andamenti che usiamo definire normali, come ad esempio potrebbero essere la velocità di una semplice camminata o di un regolare battito cardiaco);

ipo-ritmico (tipologia che comprende tutto quel vasto campo di andamenti corporei realizzati con agio, lenti, tendenti al riposo, alla stasi, sino al muoversi cosiddetto a *rallenty*);

iper-ritmico (tipologia che comprende tutti i possibili andamenti definiti veloci, molto articolati, molto densi, ipercinetici, ecc.).

Queste tre tipologie articolatorie, ritmico-motorie si ritrovano realizzate anche nella musica: dal più lento movimento *adagio*, al più normale tempo *moderato*, al più presente andamento *vivace*. Questa similitudine fra andamenti musicali e gesto-corporei permette alle persone di relazionare il muoversi dei suoni con il muoversi dei corpi, e dunque di ri-trovare in un brano di musica le stesse qualità motorie di un amico, di un compagno, di un personaggio noto, ecc.

2. *Il carattere, l'umore, lo stato emotivo:*

Come per gli andamenti corporei, nella musica, possiamo ri-trovare la manifestazione di tratti tipici della personalità, dell'umore, del carattere emotivo di una persona. Non a caso, come abbiamo già accennato sopra, siamo soliti definire con gli stessi termini sia il carattere di una musica che di una persona (*calma, agitata, allegra, giocosa, decisa, serena, delicata, concitata, tragica*, ecc.). Addirittura le definizioni *giù di tono, grintoso, tosto, commovente, romantico, sdolcinato, infantile, serio e compunto* sono solo alcuni aspetti della personalità umana che comunemente la gente attribuisce allo stesso modo alle esperienze musicali.

Ecco quindi perché possiamo trovare nella persona aspetti caratteriali che poi potremmo "ri-sentire" anche in certe musiche e, naturalmente, viceversa. Questa componente di personalità, la vediamo molto spesso pure applicata ai temi musicali conduttori che, in certi film o in certi sceneggiati televisivi, si assumono il compito di tradurre i tratti caratteriali dominanti del personaggio principale.¹⁴

3. *La musicalità della voce:*

Ogni persona è portatrice di una voce, di una musicalità fatta di intonazione, ritmicità, fonetica, energia; portamenti sonori che di fatto definiscono quella complessa e interessante qualità vocale che Roland Barthes ha giustamente definito con il termine *grana della voce*.¹⁵

Dalla musicalità della voce, dalla *grana*¹⁶ della voce, noi possiamo ben attivare confronti fra voce e musica. Si pensi ad esempio ai termini sinestesici che solitamente usiamo per definire sia una voce che un brano musicale: *calda, fredda, secca, dura, profonda, acuta, acida, aggressiva, pungente, gracchiante*, ecc.

Ecco perché nella *grana* vocale di una persona noi possiamo identificare o ri-udire la sonorità di un determinato brano musicale, e quindi sostenere che quello stesso brano ci rimanda alle qualità sonore delle voce di un nostro o una nostra conoscente.

4. *L'aspetto generale estetico-visivo:*

Alla musica siamo soliti attribuire anche qualità estetiche o di piacevolezza, più o meno dedotte o valutate a livello personale, più o meno condivisibili all'interno di un gruppo.

Una musica può essere interpretata nel suo insieme o in alcune sue parti come *bella, brutta, piacevole, raffinata, grezza, volgare, pulita, sporca, maestosa, consistente, piccola, minuscola*, ecc. Tutti tratti che solitamente possiamo indicare nel momento in cui osserviamo una persona, sulla base del suo aspetto fisico globale, del suo modo di vestire, del suo generale mostrarsi agli occhi degli altri.

Questo rapporto interpretativo, fra valutazione estetica della musica e della persona, ci permette di attivare una relazione fra ciò che noi vediamo in una certa persona e ciò che noi sentiamo in

¹⁴ Si pensi ad esempio a due ispettori di polizia molto noti al pubblico: *Derrick* e *Hunter*. Il primo è simboleggiato da una musica malinconica, dolente, sensibile, non energica, poco fisica come appunto sono le qualità "giù di tono" di un ispettore che si affida molto più al ragionamento che alla pistola facile, alla presa di coscienza e all'assunzione dei problemi e delle sofferenze che l'illegalità si porta inevitabilmente dietro. Il secondo è simboleggiato da una musica tutta energica, grintosa, decisa, corporea, mascolina come appunto sono le qualità di un giovane e bel poliziotto che si afferma per la sua destrezza nell'uso delle armi, della forza fisica messa in atto con decisione e forse anche con poca coscienza e sensibilità.

¹⁵ Per entrare nell'argomento si consiglia la lettura di Barthes, R., *La grana della voce*, Einaudi, Torino, 1986.

¹⁶ Oggi il termine *grana* si potrebbe ben accomunare al termine musicale di *sound*, cioè di una globalità musicale che, prima di tutto, è manifestazione di una personalità, di un carattere attribuibile tanto ad una musica quanto ad una voce.

una certa musica. In questa direzione potremmo addirittura giungere a parlare di *stile* di una persona e abbinarlo allo *stile* di una musica. Potremmo pure pensare, tanto per fare un esempio, al vestirsi in *stile classico* o *country*, *punk* o *freak*, ecc., che tra l'altro corrispondono pure a degli stili musicali veri e propri.

5. *I vissuti emotivi del soggetto che si relaziona in varie forme con la persona osservata:*

Un bambino a scuola può instaurare diversi rapporti con i suoi compagni di classe. Alcuni di questi legami saranno amichevolmente più stretti e magari potranno proseguire anche nell'extrascuola; altri, al contrario, potranno manifestarsi in forma più momentanea e superficiale. Nel primo caso si potranno ipotizzare vissuti più costanti e conoscenze più profonde (contatti, giochi, vocalità, profumi, muscolarità, umori, caratteri, emozioni, fisicità, ecc.) e, nel secondo caso, pur trattandosi di una conoscenza più superficiale, più esteriore, sarà pur sempre possibile esperire un insieme di dati che permetteranno la lettura-interpretazione del compagno vissuto anche con minor frequenza e minor amicizia.

In sintesi, ogni tipo di relazione che un qualsiasi bambino potrà instaurare con un compagno di classe, gli permetterà sempre e comunque di giungere a realizzare ed esprimere una sua personale osservazione-valutazione del compagno stesso.

Da questi diversi punti, anche se in forma sintetica, è dunque ipotizzabile, e di fatto realizzabile, il rapporto fra persona e musica, un legame in cui è possibile vedere rispecchiati nella persona o nella musica i tratti pertinenti dell'una nell'altra, e viceversa. Le qualità di un certo brano musicale, possono essere interpretate come metafora, come specchio sonoro sul quale possiamo far riflettere tutte le nostre osservazioni, conoscenze e interpretazioni di un nostro compagno di classe.

Prassi esternalizzante

Ogni umana maniera di produrre musica, ogni modo esperto o meno di manipolare suoni, siano questi suonati o cantati è, ben prima di manifestarsi come presenza musicale più o meno strutturata, un fare espressivo che ci permette di ricevere informazioni evidenti in merito al soggetto che lo ha materialmente manifestato.

Un qualsiasi evento sonoro-musicale è pur sempre la risultante fisica di componenti *energetiche* (dal pianissimo al fortissimo e loro combinazioni, massa sonora messa in atto in un determinato evento musicale, ecc.), *spaziali* (dal grave all'acuto con tutte le possibili combinazioni sul piano orizzontale e verticale, ambiti sonori utilizzati, ecc.) e *temporali* (attacco, durata e termine di ogni singolo suono, scansioni e ritmi combinati sul piano orizzontale e verticale, durata di singole parti e durata generale dell'evento, andamento generale più o meno articolato, ecc.).

Ora, l'insieme di queste componenti, messe in atto su uno strumento musicale o con la propria voce cantata, determina il carattere generale dell'evento sonoro-musicale realizzato (sound, andamento, spirito, espressione, intenzione, bisogno, emozione, comunicazione, ideazione, forma e struttura, capacità tecnico-manipolatorie, capacità vocali, ricchezza o povertà della proposta musicale, spontaneità o artificiosità del fare, inibizione o disinibizione dell'esecutore, presenza o meno di credenza o di passione da parte dell'esecutore, voglia o meno di "mostrarsi" al mondo con i suoni, ecc.).

Tutto ciò ci permette di attribuire, a un qualsiasi fare umano con i suoni, sia anch'esso semplice e non specializzato, la *dote esternalizzante*, cioè quella qualità che offre al pensiero, a un'idea, a una mentalità di venir fuori grazie ad un prodotto, un'opera. Quindi ogni giovane o vecchio che sia, con i suoni, può far uscire, esternalizzare la sua stessa persona come soggetto portatore di pensieri, di idee, in grado dunque di "darsi e dirsi" attraverso una sua opera, un suo prodotto, un suo fare con i suoni e/o con la musica.

Lo psicologo Jerome Bruner in merito alle caratteristiche dell'esternalizzazione dice:

L'esternalizzazione produce una testimonianza dei nostri sforzi mentali, che però è 'al di fuori di noi' piuttosto che, vagamente 'nella memoria'. È un po' come produrre una bozza, una brutta copia, un 'modello dimostrativo'. Questa 'cosa' richiama su di sé l'attenzione perché richiede un paragrafo di collegamento, o una prospettiva meno frontale in quel dato punto, o una migliore 'introduzione'. Ci solleva in qualche misura dal compito sempre gravoso di 'riflettere sui nostri stessi pensieri', raggiungendo però lo stesso scopo. Rappresenta i nostri pensieri e le nostre intenzioni in una forma più accessibile agli sforzi riflessivi. Il processo del pensiero e il suo prodotto si intrecciano, come gli innumerevoli schizzi e disegni fatti da Picasso per rielaborare Las Meninas di Velàzquez. Esiste una massima latina che dice: 'Scientia descendit in mores', 'la conoscenza si traduce in consuetudini', che potremmo rendere liberamente con: 'il pensiero si traduce con i suoi prodotti'.¹⁷

Ogni ragazza, ogni ragazzo, ogni italiano, ogni straniero, ogni abile, ogni diversamente abile, può "venir fuori", può "darsi e dirsi" attraverso una sua realizzazione sonora più o meno estemporanea, può quindi esternalizzare un suo pensiero, una sua idea, una sua emozione, una sua intenzione, un suo progetto musicale interiore, **una sua mentalità sul mondo attraverso i suoni.**

Incontro autistico

Quando l'uomo si dedica a un qualsiasi ascolto musicale (senza fare distinzione di epoca, di cultura o di genere), molto spesso si dimentica che sta per entrare in contatto percettivo con un evento fisico-acustico che mette in chiara evidenza i tratti dell'autismo.

Infatti ogni suono, **ogni musica che ascoltiamo** (o dal vivo o registrata) **si mostra a noi così come è fatta, cioè immutabile.** Ascoltare suoni e musiche significa entrare in relazione con eventi che si presentano a noi come eventi chiusi ad una mutazione realizzabile nel contesto o nella relazione d'ascolto. **Ascoltando incontriamo fatti sonori che vanno accettati per quello che sono,** per come sono costituiti dall'inizio alla fine, con i loro tempi, con le loro energie, con le loro spazialità.

In questo senso ogni ascolto musicale si realizza sulla base di **un rapporto che può solamente essere "giocato" dalla parte dell'ascoltatore.** E questo rapporto è molto simile, ad esempio, a quello che si può istituire fra un soggetto autistico e il suo psicoterapeuta, obbligato quest'ultimo ad adattare i suoi interventi e il suo stile relazionale sulla base delle *chances* che quella specifica mentalità autistica gli può offrire in quel determinato contesto, in quel preciso momento, in quella data relazione.

Ecco perché ogni ascoltatore entra in relazione con una musica sulla base degli elementi musicali autistici che emergono alla sua percezione, e che poi cerca, in forma più o meno conscia, di far suoi solo alcuni, con lo scopo di **entrare in "contatto" con questi e da questi lasciarsi mutare** all'interno di quella determinata relazione sonoro-musicale.

È da questa relazione che è possibile capire perché **la musica possa essere definita come un'agenzia di cambiamento della persona.**

Kronos e kairòs

Per l'uomo con la sua evidente dose di limiti percettivi, non è possibile osservare e vivere nello stesso istante il tutto: la realizzazione o l'evoluzione di un fatto, di un evento, di una vita stessa non riesce a stare dentro alla percezione di un attimo.

Ciò che l'uomo può logicamente fare è svolgere un determinato numero di possibili percezioni e osservazioni all'interno di una sequenza temporale-spaziale che la sua mente può definire solo in termini di successione. Questo comportamento permette di creare e mettere in memoria i concetti

¹⁷ Bruner, J., *La cultura dell'educazione*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 37.

stessi di tempo, di spazio e di movimento, proprio perché è da questa stessa sequenza percettiva e valutativa che egli può dedurre le seguenti considerazioni: *ieri ho visto, ho vissuto* (ecco allora nascere il concetto di passato), *oggi vedo, vivo* (ecco nascere il concetto di presente), *domani vedrò, vivrò* (ecco dunque sorgere il pensiero o le ipotesi su un possibile futuro).

Un'osservazione dopo l'altra, una sequenza di osservazioni nel tempo, ci permette di percepire e annotare le differenze evolutive di un fatto naturale o artificiale che sia.

Il nostro stesso auto-osservarci in sequenze di tempo-spazio-movimento ci permette di notare il nostro cambiamento, la nostra trasformazione, il nostro esistere di ieri, di oggi e nel probabile futuro in questa realtà.

Quindi il concetto di tempo vitale è direttamente connesso alla qualità e alla quantità di mutazioni che la nostra persona subisce e/o che può osservare, annotare.

Questo vivere il tempo, è tipico del **concetto cronologico**, *Kronos*, di quel modo di stare nel tempo misurato da qualche cosa, dalla luna, dalle stelle, dal sole, dal giorno e dalla notte, dalla clessidra, dagli orologi. I secondi, i minuti, le ore, i giorni, le settimane, i mesi, gli anni, i secoli, i millenni sono tutti concetti temporali che tentano di offrirci l'immagine di un tempo calcolato in modo sempre più preciso, un tempo matematico, che sembra mostrarci pure una sola direzione, che dal passato viene verso il presente e si dirige verso il futuro.

Ma l'uomo, come animale dalla dote interpretante, dalle capacità fantastiche e creative, è portato pure a vivere il suo tempo in termini di *Kairòs*, ovvero di **tempo inteso come momento qualitativo**, favorevole o sfavorevole, ieratico e dunque magico-religioso

Eccoci quindi di fronte all'uomo che nello stesso momento può scegliere di vivere sia nel concetto di tempo *Kronos* che in quello *Kairòs*.

Il primo è tempo delle misure, del percorso storico cronologico, della vita che scorre lungo la linea monodirezionale passato-presente-futuro, è il tempo degli appuntamenti, degli incontri organizzati e vissuti sulla base di semplici mezzi meccanici o di strumenti altamente tecnologici, tutti comunque creati per contare sempre con più precisione il tempo che scorre, per darci la misura aritmetica sia dei nostri singoli momenti dell'esistenza che della nostra vita totale.

Il secondo è il tempo del sogno, del mito, della fantasia, delle religioni, dell'esistenza vissuta come credenza, come fede, all'interno di un tempo-spazio che non vuole e non può trovare nelle unità di misura matematiche la sua risoluzione, il suo esistere.

La musica, ogni musica si porta al suo interno la possibilità di essere vissuta sia in termini di *Kronos* che di *Kairòs* e spetta noi fare la scelta su quale tempo vitale far vivere la nostra relazione con i suoni.

Vedere oltre la materialità delle pratiche e dei linguaggi significa *ri-trovare l'uomo* per farlo emergere all'interno di quelle stesse pratiche, per fargli comprendere che egli stesso può essere *attore* di ogni evento, se ne comprende la reale dimensione umana.

Quindi, quanto più riusciremo a far notare ai nostri giovani che, oltre ogni linguaggio specifico, è presente una condotta fortemente umana, tanto più riusciremo ad avvincerli nel praticare un lungo e coinvolto cammino verso le pratiche espressivo-artistiche in genere.

EDURRE L'UMANO

Riassumendo, per promuovere artisticità, rispetto, cittadinanza, legalità, valorizzazione e non mortificazione dei saperi, si possono prendere tante strade e, fra queste, c'è quella che ci invita a **lasciarci colpire dalla postura umana**.

Infatti l'umano, è in tutti noi, grandi e piccini, ragazze e ragazzi, bambine e bambini; e se siamo davvero interessati all'uomo è possibile, volendo, ricercare e *pro-muovere* quei *Codici generali* che ci hanno permesso, già dal vissuto prenatale sino a quello sociale, di acquisire quelle *Competenze di*

*base*¹⁸ che, all'interno del nostro *Mindful Body*, spettano solo di venir edotte, riaccese nel nostro corpo-mente.

Per concludere questo scritto sul rapporto fra credenza e formazione vorrei riportare una filastrocca di Rodari¹⁹ poiché sono certo che possa simpaticamente sintetizzare l'idea di un formatore che crede nelle umane possibilità e si assume il compito educativo di valorizzarle. La filastrocca, dai tratti molto poetici, ha per titolo *A un bambino pittore*:

Appeso a una parete
ho visto il tuo disegnino:
su un foglio grande grande
c'era un uomo in un angolino,

un uomo piccolo piccolo,
forse anche un tipo un po' spaventato
da quel deserto bianco
in cui era capitato,

e se ne stava in disparte
non osando farsi avanti
come un povero nano
nel paese dei giganti.

Tu l'avevi colorato
con vera passione:
ricordo il suo magnifico
cappello arancione.

Ma la prossima volta,
ti prego di cuore,
disegna un uomo più grande,
amico pittore.

Perché quell'uomo sei tu,
tu in persona, ed io voglio
che tu conquisti il mondo:
prendi, intanto, tutto il foglio!

Disegna figure grandi,
forti, senza paura,
pronte a partire per
una bella avventura.

E noi, come formatori ed educatori con e alla musica, quale avventura vogliamo davvero intraprendere e far intraprendere, se non quella finalizzata al rispetto dell'Uomo, all'esaltazione della Persona?

Sì, la nostra posizione nei confronti dei linguaggi artistici, dovrebbe convergere verso un vero e proprio atto di *conversione*, che dovrebbe portarci ad assumere condotte di *trasformazione*, di *mutazione* della relazione educativa attraverso il fare artistico. Di una relazione educativa intesa

¹⁸ Questi concetti, che poi rimandano ad esperienze reali, sono stati da tempo esplicitati in Stefani G., *La competenza musicale*, CLUEB, Bologna 1982.

¹⁹ Rodari G., *Il libro degli errori*, Einaudi, Torino 1964, p. 108-109.

come pratica finalizzata alla promozione di soggetti e di oggetti d'amore, come è proprio la delicata poesia di Rodari, carica di tanta umanità, di tanta amenità.

Bibliografia essenziale al testo

- Alimenti A., *Uomo, cultura, società informatizzata*, presente in AAVV., *La vicenda uomo tra coscienza e computer*, Cittadella editrice, Assisi 1985.
- Augoyard J. F., Torgue H., *Repertorio degli effetti sonori*, Lim, Lucca 2003 (cura it. Adolfo Conrado).
- Barthes, R., *La grana della voce*, Einaudi, Torino, 1986.
- Bruner J., *La cultura come educazione*, Feltrinelli, Milano 1997.
- Delalande F., *Le condotte musicali*, CLUEB, Bologna 1993 (cura it. G. Guardabasso, L. Marconi).
- Delalande, F., (a cura di), *La nascita della musica. Esplorazioni sonore nella prima infanzia*, Franco Angeli, Milano, 2009.
- Dogana, F., *Le parole dell'incanto*, Franco Angeli, Milano 1990.
- Dogana, F., *Suono e senso*, Franco Angeli, Milano 1983.
- Fornari, F., presente in AAVV., *La vicenda uomo tra coscienza e computer*, Cittadella editrice, Assisi 1985.
- Gellhorn, E., *The emotion and the Ergotropic and Trophotropic Systems*, Psychologische Forschung, 1970.
- Kuhn, T., *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 1969.
- Laborit, H., *Elogio alla fuga*, Mondadori, Milano 1982.
- Mancia, M., *Riflessioni psicoanalitiche sul linguaggio musicale*, presente in Carollo, R. (a cura di), *Le forme dell'immaginario. Psicoanalisi e musica*, Moretti & Vitali, Bergamo 1998.
- Mauss M., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino 1965.
- Morris, D., *L'animale uomo*, Mondadori, Milano 1994.
- Morris, D., *La scimmia nuda*, Bompiani, Milano 1968.
- Rodari G., *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1993.
- Rodari G., *Il libro degli errori*, Einaudi, Torino 1964.
- Rodari, G., *Favole al telefono*, Einaudi, Torino 1962.
- Rossi, P., *Il gesto, la voce e la musica*, presente in Carollo, R. (a cura di), *Le forme dell'immaginario. Psicoanalisi e musica*, Moretti & Vitali, Bergamo, 1998.
- Sachs C., *Le sorgenti della musica*, Bollati boringhieri, Torino 1982.
- Scheper-Hughes, N., *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology* with Margaret Lock, *Medical Anthropology Quarterly*.
- Spaccazocchi M., *Musica educativa*, Progetti sonori, Mercatello sul Metauro 2011.
- Spaccazocchi M., *Musica umana esperienza*, Quattroventi, Urbino 2000.
- Spaccazocchi, M., *La musica e la pelle*, Franco Angeli, Milano 2004.
- Spaccazocchi, M., Stauder, P., *Musica in sé. Dalla comunicazione simbolica alla sensibilità musicale*, Quattroventi, Urbino 2002.
- Spaccazocchi, M., *Suoni in testa*, Progetti sonori, Mercatello sul Metauro 2012.
- Sparti, D., *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*, Mulino, Bologna, 2007.
- Stefani G., *La competenza musicale*, CLUEB, Bologna 1982.
- Stefani G., *Musica con coscienza*, Paoline, Cinisello Balsamo, 1989.