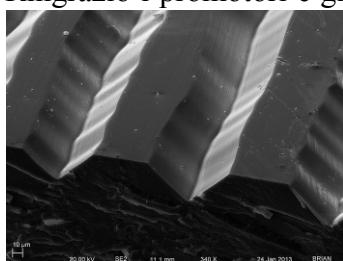


Geografie sonore (nei solchi dell'esperienza). Musica come forma *biologica* [roberto neulichedl]

Ringrazio i promotori e gli organizzatori di questa opportunità di confronto, alla quale ho accettato di partecipare con interesse ed estremo piacere. Ciò anche in considerazione delle varie suggestioni suggerite dal titolo generale del seminario e dai temi che vi sono affrontati.



È a partire da questi temi che vorrei dunque declinare alcuni tra i contenuti/concetti che connotano il campo d'interesse e di ricerca che da anni occupano la mia attenzione intorno alla *musica* in quanto fenomeno umano.

I temi che cercherò di sviluppare e argomentare, assieme a voi, sono in particolare tre.

1) Il primo argomento concerne il **rappporto tra natura e cultura**, entro cui può essere collocata (letta e interpretata) l'esperienza musicale e, più in generale, l'esperienza estetica in sé (ossia l'insieme degli incontri con tutte le forme di espressione artistica).

2) Il secondo tema riguarda la **prospettiva sistemica** entro cui può trovare collocazione anche l'esperienza sonoro/musicale (ma credo anche artistica in senso lato).

3) Il terzo punto – infine – affronta **in prospettiva biologica** la **musica quale habitat**, ossia la possibilità di considerare l'esperienza coi suoni non solo in quanto "oggetto/prodotto" di un *fare* umano, bensì quale possibile *soggetto*/processo in cui è dato rispecchiarsi.

per un **canto della terra**
[tema con variazioni]

1. **natura vs cultura?**



2. **sistemi complessi**



3. **prospettiva biologica:**
musica come habitat



Nel sorvolare questi *paesaggi del musicale*, osservandone *rilievi*, caratteristiche *geologiche* e la loro *abitabilità*, mi avvarrà di alcune teorie consolidate e note, mentre al contempo ne azzarderò altre, provando a disegnare possibili *geografie del sapere* entro le quali la musica può rappresentare una sorta di *biotopo*¹ o, volendo, di *habitat culturale*.

Poiché mi riferirò ai "paesaggi" anche in termini metaforici, quanto cercherò qui di rappresentare - come in una sorta di tema e variazioni sul "canto della terra" - vedrà affiancare le parole (dette o scritte) da immagini e da suoni quale sintesi delle riflessioni qui proposte.

1. **Natura vs cultura?**

Si tratta di un tema forse già sin troppo dibattuto e per certi versi considerato quindi scontato. Tuttavia mi pare importante per un istante richiamare l'attenzione su uno degli aspetti forse cruciali. Mi riferisco al fatto che qualsiasi forma di espressione umana (artigianale, tecnologica o artistica che sia) possa essere considerato un tentativo al contempo, sia di avvicinamento quanto di distanziazione tra *natura e cultura*.



È infatti lecito considerare di per sé, in qualche modo, come dato culturale ogni prodotto umano che si serva di oggetti/strumenti creati "ad arte" per dare concretezza

¹ In biologia è definito biotopo "il complesso ecologico in cui vive una determinata specie animale o vegetale, o una particolare associazione di specie." [diz. Treccani].

a determinate idee (in campo artistico: musicali, visive, gestuali ecc.). Si tratta quindi di capire in che rapporto questo dato culturale si colloca rispetto al dato di "natura", dove per *natura* possiamo intendere tutto ciò che si presenta all'umano in una sorta di "verginità" (o non ancora realizzata contaminazione) nell'incontro con l'umano stesso.

Il rapporto tra *natura* e *cultura* sembra tuttavia segnare il destino di un'ineluttabile interdipendenza tra i due modi di manifestarsi nel mondo di un umano sentire. In tal senso potremmo considerare ogni forma di antropizzazione una potenziale manifestazione di culturalizzazione della natura (volontaria e consapevole o meno che sia). Di queste manifestazioni vorrei qui considerare quelle che in qualche modo si proiettano in una prospettiva artistica e estetica nel senso che ora cercherò meglio di chiarire.

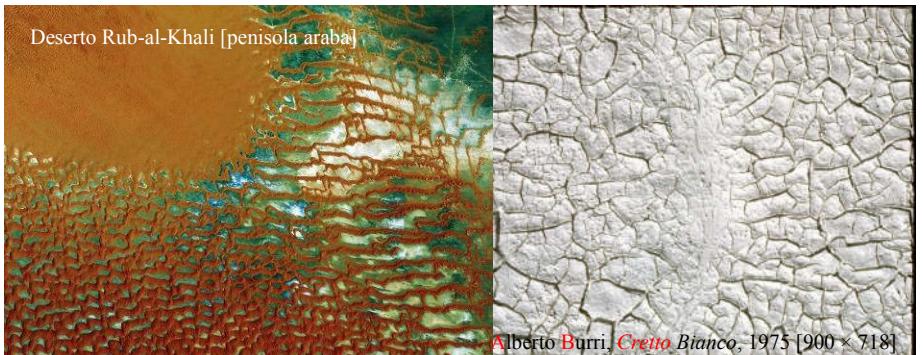


Arcimboldo, *L'Imperatore Rodolfo II in veste di Vertumno*, 1591

Credo sia piuttosto utile cercare di cogliere le ragioni profonde che, assumendo svariate forme, legano le sorti della *natura* e della *cultura*.

Richiamerò brevemente, ma più analiticamente, qualche esempio.

Inoltre, di questa prospettiva ciò che forse più può interessare non è tanto sviscerare tutte le possibili relazioni di interdipendenza, ad es. cercandole nei prodotti cultuali che instaurano con la natura un rapporto *mimetico* (o di "imitazione") o, per contro, che se ne intendono allontanare quale ricerca di un'"astrazione".



Alberto Burri, *Cretto Bianco*, 1975 [900 × 718]



Pinuccio Sciola, *Semi*
[San Sperate: collezione dell'artista]

I "semi della pace" di Pinuccio Sciola, massicce pietre dalle sembianze di enormi *chicchi di grano*, nei cui solchi la terra può trovare riparo e accogliere nuova vita vegetale, rappresentano semi di pietra che, come un grembi materno, offrono riparo ad altri semi da cui riparte un ciclo vitale. Emblema di una propensione alla "accoglienza" appresa direttamente dalla natura e ad essa restituita attraverso un complesso processo simbolico che però non rimane un'astrazione. Sciola osserva il mondo e, cogliendone qualche essenza, scava la materia che la natura stessa gli offre per leggervi dentro e oltre, richiamando la nostra attenzione su quel particolare dato di natura. *Natura* che, nelle mani dell'artista, si fa *cultura* per quindi tornare a nuova natura, una *natura rigenerata*.

"Forme" sensibili, dunque, capaci di svolgere una qualche funzione estetica, oltre che simbolica.

Sempre in Sciola, queste relazioni sensibili riguardano

l'esperienza visiva ma anche quella intrinsecamente sonora. Sue sono infatti le innumerevoli opere in cui la ricerca artistica è volta a coniugare forma espressiva plastica con quella sonora.²



² Per chi fosse interessato, rinvio allo speciale di *Musica Domani* n. 162 dedicato all'opera di questo grandissimo artista: [R. Neulichedl, da *Musica Domani*, n. 162, pp. 48-49, estratto]

«[...] Pinuccio inizia una performance inarrestabile, alternando suoni a riflessioni ad alta voce. Schegge di una filosofia smaterializzatasi prima nella polvere, e poi annidatasi nuovamente nei meandri più segreti e compatti di quella pietra che



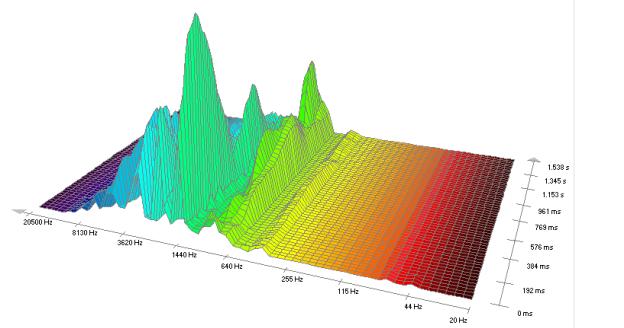
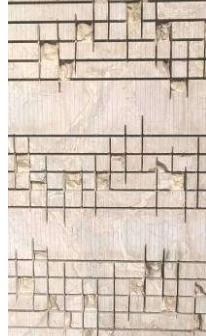


Questo rapporto ancestrale con il suono, con le sue origini, dipenderebbe (secondo alcuni) dalla natura sonora che albergherebbe nel profondo dell'umano. Marsilio Ficino, ad esempio, nel XV secolo ravvisava somiglianze tra suono musicale e il vapore corporeo identificato allora come *spiritus*, localizzato nel cervello, fluente attraverso il sistema nervoso, vincolo tra anima e corpo³. Qualcosa dunque di profondamente radicato nella natura umana ma che ancor prima Boezio riteneva riverberare a livello cosmico nell'*harmonia mundi*. Non è dunque un caso se in certe cosmogonie, richiamate sia da Marius Schneider, in *Le origini della musica* (che sfocia peraltro in un studio dedicato alle *Pietre che cantano*, basato sull'analisi di tre chiostri catalani in stile romanico), sia da Rudolf Steiner, ne *L'essenza della musica*), un mondo di suoni è immaginato addirittura come una sorta di brodo primordiale da cui avrebbero origine e discenderebbero le nostre anime. Il che equivarrebbe a riconoscere all'umano un'essenza in origine puramente sonora.

Secondo altri, invece, quali Alfred Tomatis, questo rapporto profondo con il mondo dei suoni deriverebbe più semplicemente dal fatto che da quel mondo sensibile noi veniamo: cullati, o sballottati, per nove mesi nel ventre materno abbiamo udito il mondo prima di vederlo, toccarlo, assaporarlo, annusarlo. Un senso, quello dell'udito, quindi, che primo tra gli altri ci ha posto in comunicazione con quel mondo che per quasi un anno della propria vita ciascuno ha percepito come "il" mondo.



Tuttavia, per rimanere con i piedi per terra, diremo piuttosto che questo "mondo naturale" di suoni contiene in sé già tutte le *leggi* che l'umano cercherà nel tempo di carpire alla natura, per poterle fare proprie quali fondamentali "regole" di un *linguaggio*. Un codice che altro non è se il tentativo evoluto di "scolpire il suono" e addomesticarlo a quel sistema di rappresentazione di altissimo valore simbolico a cui abbiamo dato il nome, semplicemente, di *musica*. Le regole che governano le sue architetture grammaticali e sintattico-semantiche, nel corso del tempo saranno rivoluzionate da vari musicisti innovatori del linguaggio musicale, proprio in virtù di un diverso punto di osservazione di questo rapporto con la *natura*: nel caso dei suoni proprio a partire della loro fisica acustica. Ragione per cui (per Schoenberg, ad esempio) ciò che sino ad una certa epoca poteva essere considerato "dissonanza", col tempo sarebbe stato percepito da un orecchio evoluto come una "consonanza", semplicemente più "distanza".

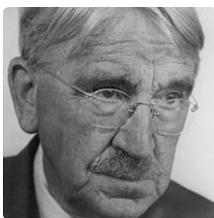


suono di campana / B: spettro delle frequenze (rappresentazione in 3D)

Pinuccio riesce a far "parlare", "cantare". Un canto d'essenza pura della materia: che preesiste l'umano e, per nostra buona pace (eterna?), lo succede.

È suono quello che Pinuccio fa sgorgare da quelle rocce muovendo le sue ruvide mani con la delicatezza cullante che si offrirebbe a un neonato. Una "musica" che, secondo il tipo di pietra, sembra provenire ora dallo spazio siderale, ora da un mondo acquatico sommerso ... E intanto, tra una lezioni e l'altra di geologia, continua a interrogarsi, parlando di ere. Il tempo per lui non si misura con un orologio ma in cicli vitali del mondo. Parla di ere geologiche, del pianeta Terra e, chissà, di quali altri mondi possibili. Di tutto ciò il nostro orecchio sembra captare segnali di un codice ancora tutto da decifrare, da comprendere. Il suono è tuttavia lì, pieno ed etero al contempo. Ritto davanti a noi come un totem, come un'entità armonica fantasmagorica indica la strada maestra di un ascolto che vuole porsi oltre l'udibile. Un ascolto assoluto, *inauditō*.»

³ P. Gozzi (1989). *La musica nella Rivoluzione Scientifica del Seicento*. Il Mulino: Bologna.



Per tornare invece a uno dei possibili tratti di "universalità" che lega i destini dell'*arte* (o della cultura) a quelli della *natura*, può tornare utile ricordare come alla base di queste relazioni sensibili si celi in concetto già ben individuato da Dewey di *esperienza*, la quale è declinata dall'autore tanto in direzione della *natura*, come dell'*arte* e, infine, dell'*educazione*.

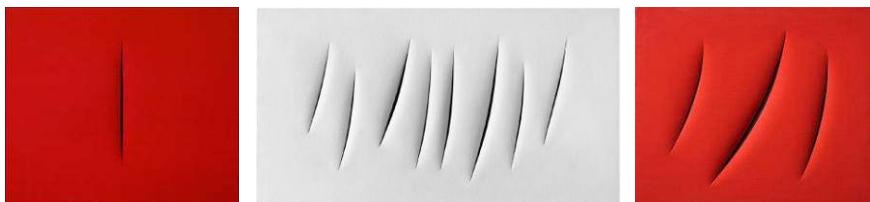
Tutto ciò converge nel concetto cardine secondo il quale ciascun individuo coglie e cerca nell'esperienza umana i tratti di un'*unicità*. Ciò che porta Dewey a parlare esattamente di *un'esperienza* (e del valore di assoluto da essa assunto) nel momento in cui ciò che è esperito si trasforma in *rivelazione* di qualcosa d'altro.



E cos'è dunque l'*arte*, se non il tentativo di prolungare (o di ripercorrere) le strade di un'esperienza sensibile rivelatrice e, dunque, un'imprescindibile ricerca di forme di *trascendenza*?

Nei *semi* di Pinuccio Sciola (come visto) è possibile scorgere questa trascendenza mediante il paradosso (se si vuole) di una materia inorganica, quale la pietra, chiamata ad esprimere una potenziale "fertilità" organica; o comunque a una sua *memoria*. Siamo quindi nel mondo della *rappresentazione*, di quel "facciamo finta che", necessario per poter varcare la soglia di un immaginario che si apre a molteplici *mondi possibili*. E, infatti, è proprio ciò che l'*arte*, nella sua valenza e funzione estetica, riesce a fare: moltiplicare potenzialmente all'infinito il portato simbolico dell'esperienza umana. Ma come avviene ciò? Agendo su quali meccanismi profondi (o, perché no, "superficiali") della sensibilità umana?

Lucio Fontana ha iniziato a squarciare le proprie tele per invitare chi osservava il quadro ad andare



oltre la *superficie* della tela stessa. Un gesto provocatorio, e senza dubbio concettuale, ma capace di far affiorare il paradosso della "profondità" insita nella *superficie* di un dipinto⁴.

Così facendo l'artista ci fa precipitare in uno spazio non spazio: tra il quadro e la parete che lo accoglie, nella complessità di un *infinito*.

Questa complessità di *un infinito*, in cui la *natura* stessa ci invia a tuffarci, è dato spesso incontrarla: sia dove la natura (la sua *materia*) è riordinata a seguito di un umano passaggio (come in una rotoballa di fieno), ma anche laddove l'umano non ha ancora agito, e dove il ruolo riservatoci è di spettatori, di osservatori sempre pronti e attenti a cogliere con stupore e meraviglia ciò a cui assistiamo. Tra le

condizioni necessarie affinché la natura possa produrre le sue *opere* si possono evidenziare: MATERIA / MOTO / TEMPO, cioè le tre condizioni fondamentali grazie alle quali un *naturfatto* o un *artefatto* può assumere una FORMA.



Spiaggia di Pula (CA) - 18 luglio 2017

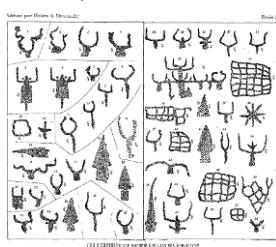
⁴ Lucio Fontana: «...è l'infinito, e allora buco questa tela, che era alla base di tutte le arti, ed ecco che ho creato una dimensione infinita, un buco che per me è alla base di tutta l'arte contemporanea, per chi la vuol capire. Sennò continua a dire che l'è un büs e ciao».



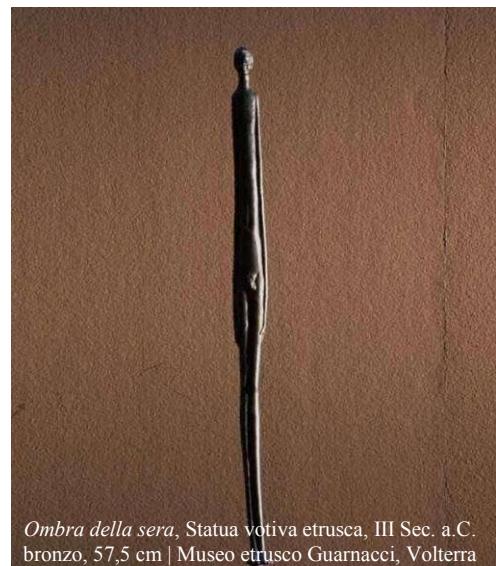
Per Edgar Morin (filosofo della scienza e grande promotore anche in ambito educativo di un approccio alla conoscenza basato sul pensiero complesso) *complexus* è ciò che è tessuto insieme. Per l'autore la *complessità* è un “...tessuto di costituendi eterogenei inseparabilmente associati: pone il paradosso dell'uno e del molteplice.”⁵

I **bambini**, soprattutto più piccoli, sono osservatori attenti, finissimi. Come scanner umani, non sfugge loro nulla della superficie delle cose: di un'immagine, di un gesto, di una parola e del modo di pronunciarla, della grana della voce, dell'intenzionalità che la guida, di una narrazione, di una sequenza sonora ecc. Scansionando le *superfici* con cui vengono a contatto, i bambini riescono a mappare qualsiasi forma di *texture esperienziale*, ricavandone i dati mediante i quali inferire, a livello profondo, strutture formali, regole sintattiche, pragmatiche comunicative ecc. Potremmo dunque ravvisare il primo dato di complessità nel **rapporto che vige tra superficie e le strutture di senso** (profonde, spesso invisibili) che sorreggono la superficie.

In questa sorta di dialettica percettivo/cognitiva, propria dell'esperienza umana, si cela un primo dato ineluttabile costituito dal valore che determinati fenomeni fisici in origine “naturali” (quali ad es. le ombre) riescono ad assumere in chiave simbolica. Così, se da un lato l'antropologia culturale ci ha fornito interessanti chiavi di lettura sulla creazione di taluni miti (del *fuoco*, del *tuono* ecc.) quali sistemi di rappresentazione del mondo cui si connette peraltro anche lo sviluppo del linguaggio in campo psico-cognitivo autori quali Piaget hanno invece lasciato un'importante eredità a riguardo dello sviluppo dell'intelligenza simbolica nell'età evolutiva.



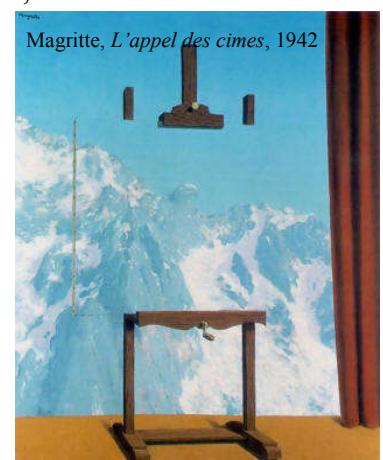
da un lato l'antropologia culturale ci ha fornito interessanti chiavi di lettura sulla creazione di taluni miti (del *fuoco*, del *tuono* ecc.) quali sistemi di rappresentazione del mondo cui si connette peraltro anche lo sviluppo del linguaggio in campo psico-cognitivo autori quali Piaget hanno invece lasciato un'importante eredità a riguardo dello sviluppo dell'intelligenza simbolica nell'età evolutiva.



Ombra della sera, Statua votiva etrusca, III Sec. a.C.
bronzo, 57,5 cm | Museo etrusco Guarnacci, Volterra

Da queste premesse si può provare a (ri)partire per cercare di andare oltre, per provare a comprendere in che modo alcuni meccanismi profondi riescono a promuovere in noi il senso di *unicità* dell'esperienza e il suo valore in sé, evitando di cadere in una acritica metafisica del sensibile o, peggio, di un misticismo animistico. Nel concetto di *complessità* si può forse individuare quel tratto di universalità che apparenta lo *stupore* che accompagna tanto la *meraviglia* e la *fascinazione* provata di fronte a un paesaggio, ovvero di fronte a un artefatto che quel paesaggio intende in qualche modo evocare.

Dentro la *complessità* dell'esperienza sensibile, nell'intreccio apparentemente inestricabile di più elementi e direzioni interpretative, è possibile scorgere quell'*unicum* che sembra riuscire ad attrarci come una calamita per consentirci farci partecipi del suo *mistero*.

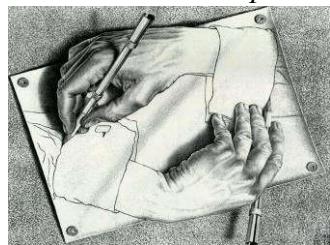


⁵ E. Morin (1993). *Introduzione al pensiero complesso*. Milano: Sperling & Kupfer (p. 10).

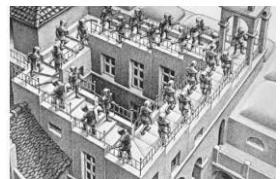
Essere nell'esperienza estetica (di *natura* o di *cultura*) significa, in qualche modo, consentire a ciascuno (come direbbe Morin) di «sbocciare nella dimensione poetica dell'esistenza»⁶ ossia (sempre secondo l'autore) nella "vera vita".

Ma cosa risiede alla base della *complessità*, quali principi la governano?

Il concetto di *complessità* da tempo richiama l'attenzione di studiosi anche in campo educativo recando con sé diversi altri concetti o principi quali quello di *ricorsività*, di autopoiesi, ma anche di dialogicità tra opposti, per citarne alcuni.



Escher, *Mani che disegnano*, 1948



Escher, *Salita e discesa*, 1960

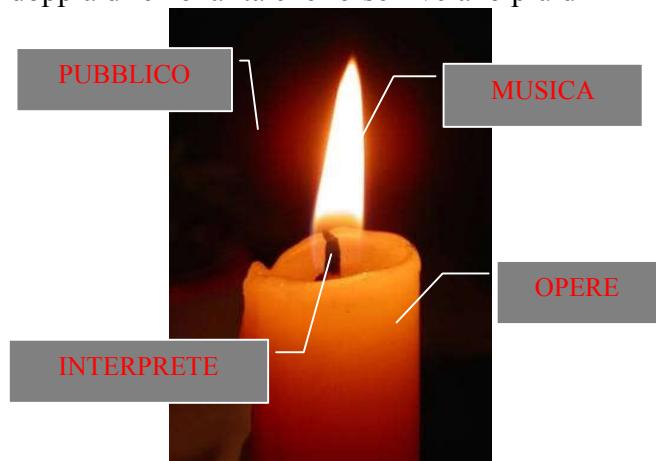
Il concetto di *complessità* si connette insindibilmente a quello di *sistema* e, in generale, al fatto che "il tutto è più della somma delle parti" (ma per Morin, volendo anche meno) che nel caso della musica significa che 3 sol + un mib, fa qualcosa di più che non 4 note da solfeggiare...

Per Morin un *sistema* è *complesso* quando è "aperto" (secondo una nozione in origine termodinamica), ossia quando si ha il passaggio di energia e di informazione tra un "dentro" e un "fuori" la materia. In tal senso (e per fare un esempio) è un sistema complesso **una fiamma**. Lo sono, cioè, tutti quei fenomeni nei quali, grazie a un'azione di "squilibrio compensato", si ha un passaggio costante di energia/informazione, che consente e garantisce il passaggio di *stato*. Un sistema complesso è dunque qualcosa che (seppur impercettibilmente) muta nel tempo. In tal senso la sua natura temporale ne fa un *fenomeno* prima ancora che un *oggetto* o mera una materia inerte.

Tracciando un ponte tra termodinamica e scienza del vivente, Morin qualifica dunque tutti i fenomeni dei *viventi* quali *sistemi complessi*.

Così, se di un fuoco possiamo dire del suo essere "vivo", di un individuo possiamo altrettanto dire che, al termine della sua vita, "si è spento". Metafore a doppia direzionalità che forse rivelano più di semplice sincretismo, o un'analogia simbolica profonda. Rivelano un isomorfismo strutturale tipico dei *viventi*, nel loro perenne passaggio *da / a*.

E la *musica*, nel suo dipanarsi nel tempo, cosa è se non un costante (e complesso) passaggio *da / a*? Se non trasformazione, mutamento, conquista di un nuovo *status*, di un nuovo punto di equilibrio? Un equilibrio cui concorrono peraltro diversi "fattori", tutti indispensabili in qualche modo affinché il fenomeno esista; affinché la musica possa continuare a presentarsi quale fatto *vivo* (e non solo, o tanto, perché "*dal vivo*"). Il venir meno anche solo di uno di questi fattori determina lo spegnersi del fenomeno il suo "andare in fumo".



⁶ E. Morin (2000). *La testa ben fatta*. Milano: Cortina (p. 53).

3. Musica come forma biologica

Da tempo si è compreso che la musica, prima ancora d'essere un *oggetto* (o un insieme di oggetti), è un *processo* o, più giustamente, un insieme di processi tra loro inscindibilmente integrati.

Questi tre processi rinviano a una teoria di Nattiez⁷ (detta semiologia tripartita) basata su teorie concernenti lo studio dei processi comunicativi (Molino). In alcuni casi vi è chi invece pone l'accento sull'importanza di studiare le *condotte musicali*, soprattutto infantili (Delalande⁸); mentre vi è chi conia termini quali *musicking* (crasi di *music making*; Small⁹) per sottolineare la natura processuale dei fatti di musica [ovvero i significati connessi agli atti produttivi e d'ascolto].

Ma ciò che vorrei qui meglio evidenziare è la prospettiva (in parte filosofica, in parte scientifica) in cui è dato

assumere la musica quale fenomeno *biologico* (ossia che concerne la *logica del vivente*), anche in virtù del suo essere *in movimento*. Un fenomeno che appartiene a un *ecosistema* di ordine *culturale* (fermo restando, come visto, il suo inscindibile rapporto con la natura in quanto sua ideale "estensione") che, in modo metaforico (ma neanche tanto) mi piace definire nei termini di una *matematica danzante*.

Ed eccoci forse al nocciolo della questione che ho inteso qui porre alla vostra cortese attenzione.

ecosistemi / egosistemi : dal sonoro al musicale

- proprietà di tutte le materie:
trasformare/convertire/codificare il moto vibratorio in onde acustiche
- proprietà dell'ambiente fisico:
veicolare onde acustiche
- capacità di determinate specie biologiche:
 - produrre e/o recepire onde acustiche e trasformarle in impulsi elettrici
 - trasformare determinati impulsi elettrici in sensazioni psicofisiche di tipo sonoro
 - associare determinate sensazioni sonore a complessi sistemi simbolici di significazione.

Abbracciare un'ottica *sistemica* in prospettiva *biologica* implica considerare le condizioni che rendono possibile questo passaggio osmotico di energia/materia ma anche di informazione/organizzazione tra l'essere umano e gli oggetti con i quali è possibile produrre suoni (come visto dalla pietra in avanti, o forse anche indietro). Anche un sasso, dunque (che Morin porta quale esempio di "sistema chiuso"), attraverso il suono si "apre" alla dimensione del conoscibile (e forse dell'inconoscibile)

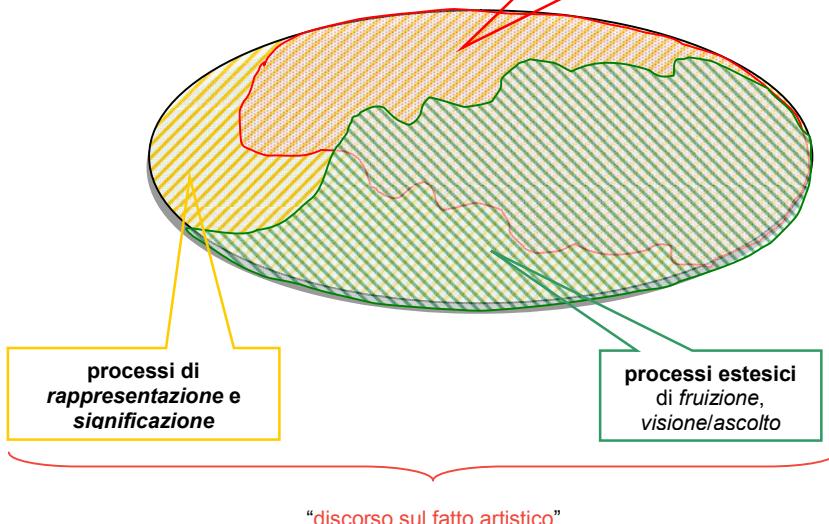
attraverso il contatto con l'umano, in vibrazione simpatetica con esso.

Le caratteristiche che rendono possibile questo passaggio osmotico – ossia il flusso energetico dal valore altamente simbolico che chiamiamo *suono* – è reso possibile grazie ad alcuni fattori o condizioni:

- a) in primo luogo vi è la proprietà della materia di trasformare, convertire, **codificare un moto vibratorio in onde acustiche**;
- b) le proprietà dell'ambiente fisico che consentono la **veicolazione delle onde acustiche**
- c) le capacità di determinate specie biologiche di

Mappa dei processi integrati
dell'esperienza artistica:

processi poietici di produzione,
manipolazione, elaborazione,
composizione ecc.



⁷ J.J. Nattiez (1989). *Musicologia generale e semiologia*. Torino: EDT.

⁸ F. Delalande (1993). *Le condotte musicali*. Bologna: CLUEB.

⁹ C. Small (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT, USA: Wesleyan Un. Press.

- produrre e/o recepire (mediante diversi apparati ricettori) le onde acustiche e trasformarle in impulsi elettrici
- trasformare determinati impulsi elettrici in sensazioni psicofisiche di tipo sonoro
- associare determinate sensazioni sonore a sistemi simbolici di significazione più o meno complessi.

In generale, questa visione al contempo *eco/ego-sistemica*, vede alla base *rapporti* che si vengono a determinare in vario modo tra ogni *soggetto* e altri *soggetti*, con altri *oggetti*, con altri viventi in generale, ma anche con *eventi* naturali (come un tuono) o meno che siano e qualsiasi *entità* con alcune delle caratteristiche di cui sopra.

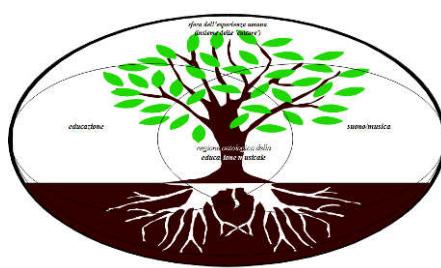
Questo insieme di “alter eco” (mi si passi l’espressione) costituisce l’*ambiente* con il quale il soggetto si rapporta mediante *sistemi e modalità di relazione* connaturati a ciò che in altri termini possiamo chiamare “linguaggi”.

Si tratta in ogni caso di codici comunicativi che si articolano e assumono forma in vari modi. Tra questi codici vi è la *musica*. E questi codici, unitamente all’ambiente, costituiscono i fattori contestuali in cui la relazione vi realizza e viene significata.

Ora si può anche discutere se il concetto di *contesto* possa comprendere quello di *ambiente*, o viceversa. Del resto il concetto di *ambiente* muta a seconda che lo si consideri in biologia, in fisica, in chimica, in geologia, in informatica o nei sistemi sociali (compresi, ovviamente, i diversi *ambienti educativi* e di *apprendimento*). Propongo pertanto di riflettere sul fatto che il concetto esteso di *ambiente* possa e debba comunque connettersi con una molteplicità di sistemi e modalità di relazione che quegli ambienti finiscono col significare in vario modo.

In questo momento ad es. io parlo e voi ascoltate (spero) state ascoltando. Voi siete ambiente per me e io, con tutti gli altri sono ambiente per ciascuno di voi. Ma è evidente che la mia posizione (anche spaziale) è “amplificata” in termini di centralità su cui si costruisce la relazione. Il codice comunicativo è prevalentemente quello verbale, ma anche visivo e in parte sonoro. La scelta di una comunicazione multiplanare (e multicanale) è infondo funzionale al fatto di consentire a ciascuno di scegliere dentro a un ambiente per tutti simile, il modo di “precipitare” della relazione con gli oggetti, soggetti, concetti ecc.

Diversa sarebbe stata una comunicazione puramente sonora, ossia a-verbale come è nella dimostrazione pratica offerta da McFerrin¹⁰, ossia nel fatto che il tipo di comunicazione che egli instaura con il pubblico si basa sia su strategie relazionali motorie, sia vocali; dove però presupposto fondamentale è che il concetto di scala (per es.), prima ancora di essere un concetto (in questo caso di “scala pentatonica”), è una matrice cognitiva “naturalmente” posseduta da ciascun individuo, dimostrando così il suo tratto di universalità. Come a dire che la comunicazione fa leva non solo su matrici esteriori (la misurazione spaziale motoria data dei saltelli di McFerrin) ma anche dalle matrici comunque interiori (innate?) o interiorizzate.



Anche sul piano epistemologico credo si avverta sempre più l’esigenza di interconnettere (osmoticamente) il campo dell’*educazione* con quello del *suono* e della *musica*. Lo si può e deve fare sul piano scientifico e contestualmente su quello artistico/espressivo, per far sì che nessun *modo di pensiero*¹¹ possa prevalere sull’altro, e costituisca invece quel “composto fertilizzante” che consente d’interpretare l’esperienza umana quando questa si radica nella *regione ontologica*

¹⁰ Cfr: <https://www.youtube.com/watch?v=ne6tB2KiZuk>.

¹¹ Cfr. J. Bruner (1997). *La cultura dell’educazione*. Milano: Feltrinelli.

dell'educazione musicale, dando i suoi frutti. E ciascuno di noi (anche senza saperlo) è potenzialmente quella pianta che, musicalmente, da lì può germogliare.

Conclusioni

Auspico che le premesse sin qui poste, nel loro insieme, possano costituire la base di una riflessione circa la possibilità che la *musica* rientri a pieno titolo tra i fenomeni che (in parte forse anche meglio d'altri) riescono a incarnare il rispecchiamento della specie umana in ciò che abbiamo detto essere (pur nelle diverse accezioni considerate) *natura*. Abbracciando la prospettiva teorica delineata dalla *biofilia*, infatti, la musica può essere definita nei termini di una forma evoluta di *empatia asimmetrica* e, per alcuni versi, di empatia tout court, avvalorando così la tesi che la musica, in quanto sistema simbolico, prima ancora d'essere un *oggetto* sia un *quasi soggetto*. *Empatia* che interessa non solo uno dei possibili *ascolto tipo* delineati da Delalande (1993), ma che – su basi teoricamente fondate – potrebbe inquadrarsi quale *forma sensibile* che può assumere il rapporto tra umani e, in forma traslata, tra umano e *ultra-umano*.

Ringraziandovi per l'attenzione prestata, desidero porgere il *congedo* con le lievi note conclusive di *Das Lied von der Erde* di Gustav Mahler [frammento da *Der Abschied*].



Baita di G. Mahler
Dobbiaco (BZ)