



TESI DI SPECIALIZZAZIONE IN
MUSICOTERAPIA

La danza delle posture
Prospettive sull'ascolto

Relatrice:
Eleonora Morino

Candidato:
Isidoro Concas

Anno Accademico 2024

1. In ascolto. Un'introduzione
2. Di cosa parliamo parlando di Musicoterapia Recettiva
3. L'Identità Sonora, il Paesaggio Sonoro
4. Deep Listening e le potenzialità dell'ascolto
5. Silenzio, il nero, il vuoto, l'astratto
6. L'ascolto sociale, per una decostruzione del rito
7. Nella giungla dei significati: la parola suona
8. L'odio della musica
9. Cosa significa rumore? Sulla rappresentanza
10. Con una mappa allargata. Conclusioni temporanee

-

Ringraziamenti

Bibliografia

IN ASCOLTO. UN'INTRODUZIONE.

“Non sottovalutare il valore del dolce far niente, dell’acconsentire, e del sentire tutte le cose che non potremmo sentire, e non preoccuparsene.”

A. A. Milne, *Winnie the Pooh*

Chiudo gli occhi, lentamente. Lentamente, internamente, è come se scrollassi la polvere da ogni punto che, fermo per un po', potrebbe essersi impolverato o anchilosato. Una piccola ondata di calore risveglia con dolcezza ogni cellula del mio corpo umano ed è come immaginassi brillasse di una piccola luce. E come una pianta ben curata ed innaffiata, ogni parte di me fiorisce e tende all'esterno. Realizzo, dentro la manciata di particelle nell'universo che si è addensata in me, che la natura di tutto ciò che mi forma è entrare in comunicazione con tutto quel che è il resto, qualsiasi cosa sia, e che questi canali – di cui posso solo decidere, e solo in parte, la loro apertura – sono radicalmente ciò che costituisce quello che chiamo me stesso e allo stesso momento lo strumento attraverso cui trovo il mio spazio nel mondo, confrontandomi con esso e scoprendo nuove parti di me ogni volta che reagisco a un segnale in entrata, a seconda della risonanza che ha con me e dal segnale di risposta che questo corpo elabora. La condizione di esistenza dell'umano, di ogni animale in realtà, è sensoriale: siamo esseri fatti d'ascolto.

Questo è stato il presupposto fondamentale di questa ricerca.

Fin da quando ero piccolo ho provato una forte fascinazione circa tutto ciò che era sensoriale, con un amore specifico verso il canale uditivo e tutto ciò che esso portava con sé: una visione allargata e spazializzata di ciò che avevo intorno (come fosse una vista potenziata, in grado di andare oltre le pareti e gli angoli e di concedermi di avere una visione a 360° non limitata dal mio orientamento nello spazio), tutto ciò che è la cultura del linguaggio verbale (dalle parole stesse alle loro inflessioni, le sonorità dialettali, le prosodie necessarie alle sfumature di

significato, tutti i significati che un timbro volontariamente e involontariamente veicola), la quantità di informazioni e di potenzialità narrative di un qualsiasi paesaggio sonoro, tutto ciò che nel tempo ho imparato a chiamare musica, che era come un'altra lingua ma fatta con oggetti. Ero fortemente affascinato da come, di più che con gli altri sensi, riuscissi a concentrarmi sui particolari dettagli di un segnale uditivo a mia scelta, trarne conclusioni, o viceversa riuscire ad ignorare quasi completamente ogni segnale in entrata quando la mia attenzione era diretta altrove. Mi chiedevo spesso dove andassero a finire tutte quelle informazioni, quei dati in entrata. Mi appariva evidente, per conformazione, che neanche tappandomi le orecchie avrei potuto veramente non sentire.

In tutto questo mio ragionare da bambino ero già arrivato, rudimentalmente, a un concetto che più formalmente avrei chiamato, tempo dopo, come postura dell'ascolto. La prima volta in cui sentii questa idea espressa con queste parole, durante un laboratorio teatrale, realizzai di aver trovato casa a queste considerazioni, un termine che desse loro definizione.

L'intento di questo testo è quello di esplorare alcuni ambiti in cui, tangentemente o in maniera più centrale, il concetto di postura dell'ascolto è stato interpretato da prospettive diverse e che reputo nutrienti – processo che, nella formazione di ogni idea, concede alla stessa idea di tridimensionalizzarsi, acquisire profondità e varietà, come una tavolozza con più colori o una cassetta degli attrezzi con nuovi strumenti. Persino decidere di ignorare tutto ciò è una scelta che non chiama fuori l'individuo da questo discorso: la stessa posturologia ci insegna che è impossibile non averne una – sia fisicamente sia, in questo caso, sul piano dell'ascolto. Sono in realtà molti gli aspetti della vita che hanno questa conformazione: in moltissimi casi, anche la non-scelta è a tutti gli effetti una scelta.

Reputo il concetto di ascolto, che prende forma e indipendenza proprio mettendosi alla prova all'interno di diverse posture, come un aspetto centrale nella pratica musicoterapica, terapeutica in senso ampio, e anche nell'ancora più ampio campo dell'esistenza. Si tratta di ciò che, assieme, dona forma sia

all'identità che al rapporto con l'esterno, e trovandoci a parlare di pratiche terapeutiche che sono necessariamente relazionali l'esplorare questo campo significa interrogarsi su uno dei presupposti fondamentali su cui queste azioni si fondano, acquisendo strumenti che possano arricchire queste pratiche e che hanno il doppio valore di arricchire anche il nostro stare, giornalmente, nel mondo.

Restando nel campo di ciò che trovo possa apportare un contributo nelle artiterapie, ed anzi partendo proprio da alcuni concetti fondamentali che nascono da questo ambito e più specificatamente da quello musicoterapico, elencherò quindi alcuni apporti da altre sfere della ricerca. Per quanto il discorso verterà molto sul lato musicale, necessariamente, trovo tuttavia che queste considerazioni possano essere utili anche per la loro applicazione nel contesto delle altre artiterapie – questo non è solamente dovuto alla forte impronta integrativa che mi ha accompagnato fin dal mio primo giorno di studi in merito, coadiuvata da una formazione che invitava espressamente a trovare queste connessioni e a stimolarne riflessioni al riguardo, ma anche perchè credo che l'ascolto sia una conditio sine qua non di questo genere di attività, partendo dall'analisi del setting in cui le attività hanno luogo fino alla cura di osservare ogni aspetto possibile nel momento della restituzione al termine delle attività.

La struttura di questo viaggio cerca, una volta che avremo esposto i punti di partenza di questa ricerca riscontrati all'interno del campo stesso della musicoterapia, di spostare progressivamente il focus del discorso dalle percezioni del singolo soggetto ascoltante al come queste percezioni, e di seguito anche questo soggetto, non si muovano in un campo vuoto ma al contrario sono immerse in una struttura sociale che, vedremo, gioca un ruolo fondamentale per quanto spesso involontario nella stessa formazione della postura d'ascolto di ogni persona. I capitoli precedenti, man mano andando sommandosi alla lettura dei successivi, sono quindi strumenti applicabili in ognuno dei seguenti come lenti ulteriori per osservare le potenzialità sottese dall'aspetto preso in esame, fino ad arrivare alla costruzione di una cassetta per attrezzi sufficientemente fornita per

avvicinarsi a segnali complessi come ciò che chiamiamo rumore e chiudere infine con una riflessione parallela a questo inizio circa come, alla luce di tutte le chiavi di lettura esposte, siano le nostre posture d'ascolto a definire ciò che siamo e quel che possiamo offrire – sia come arteterapeuti che come persone.

DI COSA PARLIAMO PARLANDO DI MUSICOTERAPIA RECETTIVA

"Quando ascolto certi pezzi di elettronica vedo Flatlandia, uccido il Buddha, percepisco lo sturm und drang di Achab in tempesta contro la balena bianca, ho la testa fatta di nubi"

Uochi Toki, *L'osservatore, L'Osservatore*

Approcciando ogni genere di territorio è necessaria una mappa, una bussola e dei punti di riferimento per riuscire a orientarsi, tracciare connessioni, organizzare i propri personali tragitti. All'interno dell'ampio compendio delle diverse tecniche musicoterapiche una dicotomia che ho sempre considerato strumento utile – per quanto categorica e in quanto tale mai realmente applicabile alle sfumature necessariamente insite in un lavoro che non può prescindere dalla variabile umana e relazionale – è quella tra musicoterapia attiva (o, come viene con più sensibilità definita in alcuni ambiti, produttiva) e musicoterapia recettiva.

In linea generale, per cercare di elaborare il mio proprio viaggio all'interno di queste pratiche, questa prima divisione offriva già di partenza una forma generica di impostazione delle attività che, nella mia mente ancora impegnata ad immagazzinare le prime informazioni di studio, riusciva ad apparire come chiara: se nel campo della musicoterapia attiva l'utente si trova in un qualche punto della seduta a generare del materiale sonoro e questa produzione è in un qualche modo il punto centrale di azione del rapporto di cura, nel secondo caso l'utente non produce materiale sonoro in prima persona ma si pone nella condizione di ascoltarlo ed entrarci in rapporto. Ovviamente si tratta di una semplificazione che non tiene conto dell'infinita scala di grigi che sta tra i due poli che, proprio come ogni estremo dicotomico, sono più ideali che concreti.

Ponendoci all'interno di questa struttura di pensiero vengono a delinearsi, in senso generale, due posture all'ascolto di natura differente, per quanto intersecate tra loro. Il coinvolgimento dell'utente attivo non potrà prescindere dalla

consapevolezza di poter entrare in rapporto con ciò che sta ascoltando attraverso lo stesso linguaggio, mentre l'esperienza di ascolto recettiva è più improntata all'appoggiarsi al materiale sonoro per farlo partecipare alla propria esplorazione del sé. Questa, è importante ricordarlo, non è che una semplificazione che può avere le sue sfumature: un utente all'interno di una seduta di musicoterapia attiva potrà benissimo decidere in alcuni momenti di utilizzare il materiale sonoro prodotto nel setting in un'ottica che potremmo far ricadere in una postura come quella che stiamo descrivendo come facente parte dell'esperienza recettiva (ad esempio, in un contesto grupale, destinando la propria produzione sonora a un'azione di sostegno e spostando il proprio focus alla produzione generale), e viceversa all'interno di un setting recettivo in presenza potranno rivelarsi molto utili a fini osservativi le produzioni sonore che non è impossibile avvengano (come per esempio delle reazioni spontanee alle evoluzioni di un brano ascoltato sotto forma di suoni vocali, o le modalità con cui fisicamente un corpo in ascolto può marcare il tempo, fino a forme di commento più esplicite e volontarie che possono arrivare fino alla parola).

Utilizzando questo frame di osservazione, tuttavia, appare chiaro quanto questo schema dicotomico presenti certi limiti: già nel paragrafo precedente, infatti, soprattutto nell'esempio relativo alla musicoterapia attiva, si può osservare come le forme d'ascolto dell'utente possano essere svariate all'interno di una seduta (nonché uno degli elementi che è importante considerare all'interno della relazione degli incontri). Portando non molto più lontano questa speculazione, oltretutto, si può anche affermare che non possa esserci una seduta di musicoterapia attiva in cui un soggetto non adotti almeno in minima parte un'attitudine di ascolto recettiva: basandosi queste pratiche sul relazionarsi ed essendo la produzione sonora il tramite di relazione, questa postura è il grado zero da cui partire per una produzione di suono che sia effettivamente espressiva e relazionale, e non solo solipsistica.

Questo punto di svolta è stato quello che mi ha portato a ragionare su quanto, al di fuori della dicotomia di classificazione, fosse importante considerare quanto la

componente recettiva fosse presente nelle pratiche musicoterapiche tout-court, essendo una postura d'ascolto che caratterizza l'esperienza da utente, seppure in maniere e in quantità differenti, in ogni caso. Anche in questa situazione torniamo all'idea della scala di grigi sopracitata, non tanto però considerandola come una condizione posta in essere a monte, dall'attività, quanto più un qualcosa che è nel campo delle possibilità di scelta da parte dell'utente indipendentemente dall'attività in cui si trova a prender parte.

Passando oltre queste riflessioni, ho voluto prendere in considerazione con una maggiore attenzione una delle modalità con cui nel corso dei miei anni di studi la musicoterapia recettiva mi è stata proposta con più frequenza, grazie anche alla fortuna di aver avuto nel corpo docente una persona che si è impegnata, forte anche dei suoi studi di neurologia, psichiatria e analisi adleriana – oltre che una spiccata tendenza ad avere una cultura musicale viva e che spazia liberamente fra più generi, qualità che per quanto andrò a descrivere è fondamentale – a formalizzarla all'interno di un modello. Parlo di Niccolò Cattich e del modello della Musicoterapia Recettiva Analitica.

Il modello sopracitato, che Cattich ha affinato in più di vent'anni di pratica, si struttura attraverso l'ascolto in sequenza di quattro brani musicali per seduta, dalla durata complessiva non superiore ai trenta minuti. Si tratta di una pratica che può avere le sue applicazioni sia in contesto individuale che gruppal (in questo caso si tratta di un intervento in e attraverso il gruppo) e che si appoggia in prima istanza alla "condivisione del clima affettivo che la musica, per sua natura, evoca nei suoi ascoltatori", come lo stesso Cattich tiene a sottolineare nelle prime righe della descrizione del modello, ancor prima di entrare in dettagli maggiormente tecnici, all'interno del volume nel quale formalizza le forme e i confini di questo metodo. Altra necessaria specifica è quella dell'importanza della formazione del conduttore di detta esperienza, che per le modalità che essa stessa pone in essere serve che abbia ricevuto una formazione specifica e che in questa venga dato un ruolo fondamentale alla formazione sulla salute mentale: trattandosi di una pratica che, fin dal nome, comprende in sé una parte di analisi,

si tratta di una componente che non può prescindere dal bagaglio formativo di chi voglia approcciare questa pratica.

La formalizzazione di questo metodo parte dalla definizione di quelli che sono i parametri sonoro-musicali di riferimento che è necessario osservare per considerare un brano musicale nelle sue peculiarità che possono essere utilizzate come strumento all'interno di questo modello. Si tratta di quelle strutture musicali che possono essere percepite perlopiù inconsapevolmente da qualsiasi tipo di ascoltatore che non abbia una particolare forma di educazione musicale e che sono elementi propri di ogni brano musicabile, misurabili in maniera discreta e non aleatoria, di modo che siano riscontrabili in maniera univoca potendo confrontarli con riferimenti tecnici specifici relativi ai fenomeni fisici che stanno alla base degli studi sulla natura del suono. È fondamentale poter avere a che fare con degli elementi discreti e non aleatori, affinché ci si possa muovere su una base teorica non campata per aria ma con dei riferimenti certi. Detti elementi sonoro-musicali sono:

- L'elemento del volume, che si sposta in una scala di intensità dinamica che va dal piano al forte e che fisicamente è rappresentato dai decibel dell'onda sonora (ovvero dalla quantità di energia cinetica associata ad essa e che viene trasferita al timpano di chi ascolta), è associato in questo modello al concetto di assertività;
- L'elemento dell'altezza dei suoni, che si sposta da grave ad acuto all'interno dello spettro dell'udibile dell'essere umano (mediamente una persona ha un'ampiezza di percezione del suono che si sposta tra i 20Hz del suono più grave e i 20.000Hz di quello più acuto, ma questa seconda soglia tende naturalmente a detridersi col tempo per quanto non in maniera particolarmente sensibile), è fisicamente associata alle oscillazioni al secondo che l'onda sonora compie nel suo muoversi e nell'esperienza del nostro corpo del suddetto segnale sonoro – nel modello in osservazione questa percezione fisica basata sulla risonanza riporta a tutto ciò che simbolicamente leghiamo al dualismo alto/basso;

- L'elemento della velocità, misurabile in bpm (battiti per minuto) o con le indicazioni di esecuzione che nel repertorio classico si spostano dal largo al prestissimo, viene messo in relazione con la velocità dei processi psichici dell'ascoltatore (in questo si riscontra un parallelismo molto interessante con le teorie di Konstantin Sergeevič Stanislavskij circa il lavoro dell'attore riguardo la costruzione del personaggio da portare in scena, nella cui teoria è presente il concetto di tempo-ritmo del personaggio legando una ritmicità interna dei processi del personaggio proprio ai processi cognitivi dello stesso);
- Gli elementi del metro e del ritmo, in questo modelli classificati in ritmi binari (2/4 o 4/4) più legati all'attivazione, ternari (3/4 o 6/8) considerati favorevoli per processi di regressione e composti (i cosiddetti "tempi dispari", strutture matematicamente più complesse che possono essere suddivise in particelle binarie o ternarie, ad esempio un 5/4 potrà essere contato come unione di un 3/4 e un 2/4) che vengono più legati a sensazioni di confusione o di concettualismo;
- L'elemento del timbro, ciò che a parità di nota emessa conferisce ad ogni strumento la sua particolare sonorità, per dirla con Cattich "quasi fosse un'impronta digitale", caratterizzato dalle specifiche della sua forma d'onda come il suo involuppo e dall'equilibrio dei diversi armonici al suo interno è considerato tra quelli che più sono vissuti soggettivamente dall'utenza, tracciando però un iniziale distinguo tra timbri analogici e digitali, sottolineando quanto la percezione di un timbro non naturale sia un discrimine che venga percepito;
- L'elemento del modo musicale, che in armonia viene definito dalla struttura di intervalli tra nota e nota che costituiscono la scala di riferimento su cui il brano, o una parte dello stesso, viene costruito, in questo modello viene osservato tramite la dicotomia classica maggiore/minore, associando al primo un clima emotivo più disteso, sereno e attivante e al secondo un clima più riflessivo, profondo e potenzialmente regressivo.

Dette considerazioni elencate andranno poi ad unirsi alle restituzioni che gli utenti danno al termine di ogni brano, che possono essere verbalizzazioni vere e proprie o, in altri casi, operate altre tecniche analogiche. Tramite la specifica postura d'ascolto che viene suggerita a chi partecipa, anche un brano già incontrato in altri momenti della propria vita (per quanto sia più indicato proporre brani non conosciuti dagli utenti, a meno che la presentazione di un brano appartenente alla storia degli ascolti di qualcuno non sia motivato da una specifica intenzione) assume un'importanza suggestiva autonoma, determinata proprio dall'ascolto condiviso e dal contesto dell'attività. Non capita spesso infatti che la modalità di fruizione principale di un brano sia a questo grado di concentrazione immaginifica ed emotiva che questa attività invita e rende possibile – concedendo oltretutto la possibilità di condividere questa esperienza con altri punti di vista. Questa specifica postura consente di entrare in contatto, tramite le restituzioni, con parte dell'Identità Sonora dell'utente, altro concetto fondamentale all'interno della musicoterapia.

Questa stessa postura può essere uno strumento utile per aggiungere un ulteriore piano di osservazione sul materiale musicale che ci viene proposto anche giornalmente, o che noi stessi ci somministriamo – sempre all'interno della consapevolezza del fatto che ci si può fermare al confine del discorso degli elementi sopracitati e alle analogie proposte senza sconfinare in campi più speculativi se non si è in possesso di strumenti adatti per sondarli e dare loro nome e forma. Una postura d'ascolto allenata ai contributi di un modello simile di musicoterapia recettiva così incentrato sul materiale musicale, un materiale che è ormai presente a livello potenziale quotidianamente in ogni aspetto della nostra giornata, può aiutarci a considerare con un maggior grado di consapevolezza quali siano le atmosfere che determinati brani o generi possono ingenerarci all'interno delle attività che compiamo ascoltandole, portandoci all'eventualità di considerare un cambio di ascolti verso qualcosa che risuoni un po' più nella direzione di ciò che desideriamo. In un'epoca dove molto spesso si è portati all'ascolto passivo, per abitudine o horror vacui, se non direttamente per sottofondo imposto da contesti su cui non abbiamo un controllo diretto (come, ad

esempio, la musica nei luoghi pubblici), avere la possibilità di considerare con più coscienza questi fattori avendo la possibilità di mutare in parte questo corso semplicemente con un paio di auricolari per riprodurre musica o di dispositivi per la cancellazione del suono significa riappropriarsi di un ascolto attivo, di una postura più attenta alla nostra "dieta sonora".

L'IDENTITÀ SONORA, IL PAESAGGIO SONORO

"Il messaggio è: allargate
l'area della coscienza"

Allen Ginsberg, sottotitolo dalla copertina di *Jukebox all'Idrogeno*

Uno dei padri fondativi della musicoterapia moderna è Rolando Omar Benenzon, musicista, psichiatra e musicoterapeuta argentino che fu tra i primi a mettere a sistema i risultati delle sue ricerche creando quello che, ad oggi, è tra i modelli musicoterapici più utilizzati globalmente nonchè uno dei cinque riconosciuti dalla World Federation of Music Therapy. Il Modello Benenzon, che il suo creatore fondò ed allargò negli anni della sua pratica a diverse declinazioni, in una continua sperimentazione che tra le varie cose lo portò a viaggiare per tutto il mondo proponendo laboratori di formazione che permisero alle sue pratiche di radicarsi e confrontarsi con visioni e culture molto diverse tra loro, si basa tra le altre cose su un concetto cardine che fu lui per primo a portare all'interno della ricerca musicoterapica: il principio dell'Iso, l'Identità Sonora.

L'Identità Sonora è l'insieme di tutte le energie sonore, di silenzi e movimento, di onde, che ogni soggetto ha accumulato e trasformato lungo l'intera durata della sua esistenza, partendo dalle esperienze pre-parto. Tutto questo bagaglio è qualcosa che ci identifica, essendo personale e legato alle nostre specifiche esperienze, ma anche ciò che ci accomuna, osservando alla base le esperienze che possiamo dire essere comuni alla biografia di ogni essere umano. Appare quindi chiaro che si tratta del tramite di comunicazione necessario tra musicoterapeuta e utente, portando in sè sia le differenze che ci rendono ciò che siamo che la base comune attraverso cui passare per entrare in comunicazione. Necessario per il terapeuta benenzoniano è quindi innanzitutto identificare la propria Identità Sonora, e questo come presupposto della sua formazione, e dopodichè attraverso le pratiche benenzoniane cominciare ad acquisire dati attorno all'Identità Sonora dei suoi utenti: sarà attraverso questa comprensione che si aprirà il canale di

comunicazione necessario per il lavoro. Lo stesso Benenzon sottolinea che questo concetto è presente fin dai primi processi di comunicazione, come quelli di una madre col suo bebè, sintonizzandosi energeticamente con lui e aprendo la strada alle prime tappe della comunicazione con esso: l'eco e l'imitazione.

L'Identità Sonora viene differenziata in alcune componenti che arrivano e si sedimentano in noi con modalità differenti:

- L'Identità Sonora Universale è caratterizzata dalle esperienze sonore che accomunano tutti gli esseri umani e che, ripetuti nei millenni di evoluzione della specie, sono rimasti immutati. Esempi di ciò sono il battito cardiaco (e, con esso, la sua struttura base di ritmo binario), i suoni del respiro, dell'acqua, del vento, i silenzi e le pause, ma anche un elemento presente in tutte le ninnananne del mondo, ovvero la scala pentatonica. Queste energie formano in ogni individuo degli archetipi sonori;
- L'Identità Sonora Gestaltica viene invece a indicare tutte le energie sonore che vengono assorbite dalla singola specifica esperienza sonora intrauterina che l'essere umano raccoglie prima di venire alla luce e che, essendo in ogni umano differenti, lo caratterizzeranno: vengono presi in considerazione sia i segnali sonori esterni come la voce del padre e delle altre persone della cerchia sociale, la musica e gli ambienti sonori attraversati dalla madre, ma anche i suoni dell'interno del corpo materno, a partire dal suono della sua voce, del suo respiro, della globalità dei funzionamenti dell'organismo;
- L'Identità Sonora Culturale invece comincia a formarsi una volta che l'umano è uscito dalla sua vita uterina e che prosegue la differenziazione personale di ogni soggetto tramite gli ambienti sonori attraversati, le voci della sua cerchia sociale e dei media che consumerà, dei contesti culturali in cui si formerà, della musica a cui verrà esposto o si esporrà in prima persona.

Altri due concetti relativi all'Identità Sonora che sono importanti da tenere in considerazione sono l'Identità Sonora Interattiva e l'Identità Sonora Complementare. L'Identità Sonora Interattiva si riferisce alle energie accumulate nella relazione tra due soggetti (o, in caso si parlasse di più persone, ci si riferirebbe ad essa come Identità Sonora Gruppale) e che vanno costruendosi all'interno di questa relazione, mentre l'Identità Sonora Complementare è caratterizzato da uno stato mutevole di energie che coinvolgono il soggetto tramite il mutare del proprio stato d'animo e dalla relazione che stabilisce con chi ha attorno.

Tra le altre varie declinazioni di Identità Sonora che Rolando Benenzon ha piano piano esplorato e formalizzato nei suoi anni di ricerche ce n'è una che va ad intersecarsi con il concetto cardine del pensiero del compositore, scrittore ed ambientalista canadese Raymond Murray Schafer, tra le personalità di spicco del panorama della musica contemporanea americana del Novecento. L'Identità Sonora Ambientale di Benenzon e il Paesaggio Sonoro di Schafer pongono infatti l'accento su quanto una componente fondamentale dell'ascolto umano, con una forza d'influenza sul soggetto tale da non poter tenerla fuori dal calcolo delle variabili, è proprio lo scenario di rumori e suoni che caratterizza i luoghi che attraversiamo e in cui trascorriamo ore considerevoli della nostra vita: la casa, le strade di città, il luogo di lavoro, i luoghi adibiti alla ricreazione, ognuno di questi luoghi ha il proprio specifico suono – o meglio, è caratterizzato da una specifica layerizzazione di differenti suoni.

L'idea di Identità Sonora Ambientale nasce nelle teorizzazioni di Benenzon come protocollo ulteriore di osservazione di pazienti all'interno di strutture abitative, per poi estendersi ad una riflessione che andrà ad applicare nell'anamnesi di ogni soggetto. Le osservazioni di Schafer, invece, partono da scenari meno antropomorfizzati e anzi si estendono anche sugli effetti che le attività umane hanno nel modellare i paesaggi sonori – in questo sta la sua riflessione ecologica, tendendo a notare come la varietà di suoni dei paesaggi sonori naturali venga appiattita e impoverita dalla presenza umana e delle sue attività: basta un motore

in funzione in un'area per portare molte specie animali che comunicano su quelle frequenze a decidere di non occupare più quel luogo con la loro presenza. Questo non è solo dovuto al fatto che la presenza umana è di per sé percepita da alcune specie come pericolo, ma anche perché lo spazio sonoro per molte specie è terreno fondamentale per la propria sopravvivenza.

All'interno di questo stesso filone si inseriscono le ricerche, sia teoriche che soprattutto sul campo, di David Monacchi: compositore e ricercatore di Urbino, è conosciuto a livello mondiale per l'essere andato a registrare in prima persona i paesaggi sonori da lui stesso definiti "a rischio estinzione": foreste vergini, luoghi in cui l'attività umana non è presente né lì né nei paraggi, tornando in alcuni casi a ri-effettuare queste registrazioni man mano che, col tempo, le regioni prese in esame andavano antropomorfizzandosi. Oltre a confermare sul campo con l'analisi spettrografica di queste registrazioni ciò che già ricerche sulla comunicazione animale tendevano a dare per assodato, ovvero che in ambienti così densamente popolati da specie diverse l'evoluzione ha fatto sì che ognuna di esse imparasse a modulare il proprio verso su una fascia di frequenze sonore non occupata da altri suoni (similmente a quello che l'umanità compie suddividendo le frequenze radio per consentire ad ogni segnale di viaggiare pulito, senza rischio di interferenze da altre trasmissioni), per consentire ad ognuno una via di comunicazione sonora coi propri simili che non trovasse ostruzioni da altri suoni, il dato che emerge è che l'antropomorfizzazione, anche quando lontana, è fattore potenziale di estinzione. Se infatti appare chiaro che occupare una fascia di frequenze porta una specie a non poter più comunicare in quell'area con agevolezza, ponendola in una situazione di maggiore rischio quando non ci siano altri luoghi dove detta specie può trovare rifugio. Parallelamente e specularmente, la stessa estinzione di una specie porta ad una mancanza di segnale in quelle fasce sonore prima occupate dalla comunicazione dei membri estinti. Le osservazioni rivelano un impoverimento generale della varietà di manifestazioni di vita all'interno del paesaggio sonoro.

Cosa invece ci dice l'analisi spettrografica del contesto urbanizzato, del mondo

dove è l'umano a vivere? Qualcosa che emerge come urgente anche nelle ricerche di Benenzon al riguardo: non solo i paesaggi sonori in cui normalmente l'umano abita sono connotati da poca varietà di stimoli, ma soprattutto sono carichi di suoni continui e molto ingombranti nello spettro: ronzii di apparecchiature elettriche in casa, motori dal traffico, i segnali audio di radio, televisione, computer o altri dispositivi che sono complessi e succubi della ipersaturazione derivata dalla *Loudness War*, una tendenza del mercato multimediale che ha portato negli ultimi sessant'anni (con l'utilizzo sempre maggiore di dispositivi di elaborazione della dinamica come il compressore) ad un aumento del volume medio delle tracce audio al punto da risultare preoccupante per la salute stessa dell'ascoltatore. Questa stessa sgradevole sensazione di presenza continua di pressione sonora sul timpano è trasferita dal piano prettamente musicale a, suggeriscono in coro seppure da prospettive differenti sia Benenzon che Schafer, i diversi ambienti in cui l'uomo moderno trascorre la maggiorparte del suo tempo, sovraccaricandolo di segnali che col tempo possono affaticarlo. Oltretutto, col tempo, l'immersione all'interno di questi mondi sonori diventa abitudine, oltre che parte della nostra propria Identità Sonora Culturale.

All'interno di queste tracce, acquisita la consapevolezza di questi elementi di pervasività che spesso vengono ignorati in quanto suoni letti come d'ambiente ed esclusi dal mix del nostro ascolto selettivo, possono svilupparsi posture d'ascolto attorno agli ambienti in cui si trascorre il proprio tempo che sono assieme una cura verso quell'ambiente e verso noi stessi. Considerare l'ecologia sonora di uno spazio significa comprenderlo più a fondo nei ritmi e nelle energie che lo attraversano, e nell'ottica di analisi di un setting diventa una variabile che acquisisce una certa importanza: l'invitare un utente all'interno del proprio spazio significa considerare che il suo sguardo su di esso può essere radicalmente diverso dal nostro, e che suoni che possiamo considerare d'ambiente possono riscuotere tutt'altra forma d'importanza per qualcuno che sta attraversando quei luoghi per le prime volte, nel vivo di un'attività analogica, come tutte le artiterapie, che invita ad un ascolto attento di sè quanto dell'attorno.

Sotto questo punto di vista, diventa molto interessante una delle riflessioni che David Byrne, musicista, autore e produttore discografico noto ai più per il fatto di esser stato fondatore ed anima dei Talking Heads, compie nel primo capitolo del suo *Come funziona la musica*, libro nel quale osserva la fenomenologia sonoro-musicale sotto una moltitudine di aspetti, intersecandola con riflessioni proprie e altrui, racconti autobiografici, studi scientifici e antropologici. Nel primo esplora le possibilità di considerare l'atto creativo rovesciandolo di polarità e conferendogli una connotazione più reattiva che attiva, e sottolineando come l'adattarsi alle richieste implicite proposte dal contesto dato fosse una delle leve maggiori nella definizione delle produzioni sonoro-musicali di una qualsiasi cultura musicale – riguardo ciò che qui viene considerata come cultura musicale, in un campo largo di definizione del termine, si approfondirà nel capitolo dedicato all'ascolto sociale. Tra gli esempi enumerati, che percorrono tutta la storia dell'umano, rimangono notevoli quelli che raccontano della tendenza dell'uomo fin dai primordi a dare significati simbolici, magici e religiosi a luoghi caratterizzati da particolari proprietà sonore, con lunghi echi o capaci di generare illusioni sonore – tracciando un continuum con il desiderio successivo di caratterizzare i luoghi di ritrovo adibiti al sacro con connotazioni sonore altrettanto peculiari – dal Chavín de Huántar peruviano, luogo sacro del 1200 avanti Cristo, in cui è presente un labirinto sotterraneo la cui acustica era progettata per disorientare il visitatore quanto i suoi tortuosi meandri, fino ai lunghi riverberi e alle forme architettoniche di amplificazione del suono che possiamo osservare nelle chiese cristiane (la cui robusta persistenza riverberante ha senza dubbio influito nella musica sacra che ivi veniva composta, portando i compositori a non indulgere in modulazioni troppo ardite e a rimanere all'interno dei ranghi della musica modale. Con un orecchio simile al contesto, viene così anche descritta la tendenza dei generi nati all'interno di locali dall'acustica molto confusionaria e rumorosa di rispondere alla richiesta dell'ambiente con suoni netti e marcati e un volume che superasse la soglia già alta dettata dal rumoreggiare della clientela che li frequentava. L'occhio/orecchio unificante di Byrne riguardo tutti questi esempi solo all'apparenza distanti tra loro ci sottolinea l'importanza che un setting ha anche per quanto riguarda le sue componenti sonore ed

acustiche nei confronti di chi lo attraversa.

L'idea di architettura sonora prese tutta un'altra piega quando invece, nella seconda parte del Novecento, un personaggio decise di immaginare la musica come un dispositivo che, spoglio di valori simbolici o narrativi, conferisse invece solamente una connotazione allo spazio – come un profumo, come un'illuminazione. Qualcosa di parcellizzato e sottile, in grado di poter essere ascoltato il più passivamente possibile, se desiderato. Nacque così con Brian Peter George St. John le Baptiste de la Salle Eno, dai più noto semplicemente come Brian Eno, l'*ambient music*, un genere connotato dalla stessa idea di paesaggio sonoro di Schafer, che in esso si tenta di tradurre in musica con dei brani dalla forma estremamente accogliente, in grado di fondersi con l'ambiente circostante senza nessun transiente o evoluzione armonica che possa ingombrare l'attenzione del campo d'ascolto, lasciando libero il focus di poggiarsi su altre attività. Questa libertà di dissociazione dall'ascolto attivo stessa, che in Eno ha risonanze da egli stesso dichiarate col pensiero shintoista di cui fu curioso esploratore, è uno dei caposaldi del genere, intenzione che si mantiene anche nelle derivazioni più pesanti ed oscure di quelle esperienze di dark ambient che sfociano verso l'harsh noise: per quanto possano essere opprimenti, le architetture musicali dell'ambient sono stanze che l'ascoltatore può riempire con altri oggetti, in un tentativo di dissoluzione della postura d'ascolto che permette di godere della presenza di una musica che Eno stesso descrive come "*piacevolmente monotona*" mentre ci si dedica all'ascolto, metaforico ed assieme effettivo, di qualcos'altro.

Come vedremo meglio in alcuni dei prossimi capitoli, infatti, una delle potenzialità del nostro orecchio è proprio quella di escludere alcuni suoni e concentrarsi su altri, direzionando la nostra attenzione verso i dati in entrata che più o meno consciamente ci sono utili. Questa è una delle variabili per definire l'ascolto come qualcosa di soggettivo – la propria postura d'ascolto, che caratterizza ogni soggetto. Alla pari dell'Identità Sonora, concetto così ampio che potenzialmente può integrare in esso anche le abitudini d'ascolto, per

comprendere quella dell'altro diventa necessario passare per la propria, sperimentarla ed averne cura, per poi successivamente considerare quei punti di comunicazione con quella dell'altro. La possibilità di assumere una postura d'ascolto che allarghi lo sguardo oltre le nostre priorità può permetterci di osservare un panorama sonoro da una prospettiva più larga e omnicomprensiva, all'interno della quale possono emergere punti di focus che per l'altro possono avere un'importanza maggiore e che in primis, per quanto con un grado di importanza minore nell'elaborazione conscia del segnale, in ogni caso entrano allo stesso modo anche nelle nostre orecchie, modellando un'abitudine ed esponendoci a queste informazioni.

DEEP LISTENING E LE POTENZIALITÀ DELL'ASCOLTO

"Adesso ascolta.
Senti questo vuoto. Non avere paura
È molto bello. Sentilo.
È il vuoto tra due braccia spalancate,
in larga attesa."

Mariangela Gualtieri, *Giuramenti*

Nel 1988, in una gigantesca cisterna sotterranea nello stato di Washington dotata, per la fisica e l'ampiezza del suo ambiente (circa 7600 metri cubi di volume), di un lunghissimo riverbero della durata di circa quarantacinque secondi, un trio di personaggi che gravitavano già da molto attorno al panorama americano della composizione di ricerca, dell'improvvisazione e della performance registrarono alcune improvvisazioni che vennero poi raccolte in un disco. Il trio era formato dalla fisarmonicista e compositrice Pauline Oliveros, dal trombonista e compositore Stuard Dempster e dal cantante e compositore Panaiotis, monicker di Peter Ward. Il disco venne intitolato *Deep Listening* ed il trio si battezzò Deep Listening Band: l'intenzione dietro a quel nome era di dare forma ad un concetto che nella mente di Oliveros stava già addensandosi, una riflessione che voleva prendere la forma di una pratica e che aveva l'ambizione di unire pratiche di composizione, meditative e performative – in quell'ottica di performance come pratica di vita che all'epoca era tra le prospettive più sperimentate.

Oltre all'attività musicale – sia con quella formazione che in molti altri contesti – Pauline Oliveros negli anni successivi e fino ai giorni nostri ha approfondito ed esplorato le intuizioni che aveva avuto attorno a questo concetto, trasformandolo in una serie di pratiche e in un approccio olistico che trova sede primaria in ritiri e incontri atti a sperimentare in prima persona le suddette pratiche ed eventualmente formarsi come facilitatori di esse in un percorso triennale, tracciando con queste modalità un evidente parallelismo con la didattica

musicoterapica, che però non si ferma qua. Parte degli aspetti presi in considerazione da queste attività, e in alcuni casi anche alcune modalità di azione, hanno punti in connessione con alcune pratiche musicoterapiche.

Il nocciolo centrale del Deep Listening è, già dal nome, l'ascolto e le sue modalità, con l'intenzione di poter allargare questo campo di percezione il più possibile mantenendo assieme le due concezioni spaziali del ridotto e dell'ampio, dello zoom sul dettaglio e del campo largo. Se la prima è ciò che riesce a darci la maggiore quantità di informazione circa un singolo segnale sonoro, la seconda è quella che permette di osservare le interazioni dei diversi elementi all'interno del campo largo, che in questo caso non si ferma al paesaggio sonoro. Nella prospettiva del Deep Listening, con un taglio di pensiero che non si discosta da alcuni approcci alla pratica della meditazione – mondo a cui il Deep Listening è strettamente legato, soprattutto a pratiche olistiche come quella del Qi-Gong, disciplina che viene spesso proposta all'interno delle stesse formazioni – all'interno del campo degli eventi sonori da considerare all'interno del proprio ascolto non si trovano soltanto i rumori prodotti dal proprio corpo, da ciò che ci è attorno e da quelle cose che, seppur lontane e magari nascoste alla vista, contribuiscono col loro suono, ma anche i suoni che vengono riprodotti all'interno della nostra mente: ricordi sonori, pensieri con la nostra voce, e tutto quel che la nostra testa è in grado di elaborare.

La pratica del Deep Listening è infatti prima di tutto una lente d'ingrandimento su tutto quello che significa l'ascolto come pratica, passando attraverso la teorizzazione della pratica per arrivare a, come la stessa Pauline Oliveros ama riferire per descriverla, una "pratica della pratica". Non potendo prescindere dalla presenza di un soggetto pensante, con una memoria e una capacità di elaborazione dei segnali sensoriali in entrata che è reattiva ed associativa, Oliveros snoda le sue attività in una serie di esercizi in forma di meditazione che portano ad acquisire coscienza dei processi che nel sentire sono già presenti: come un tecnico del suono che pian piano prende contezza del mixer che è presente nella nostra testa e con cui le nostre dita metaforiche possono andare a

interagire. Oltre al già citato ascolto selettivo, i processi di elaborazione sonora sono molti e, incoraggiando una postura d'ascolto curiosa e creativa, rivelano nel loro stesso esser desiderate di venir utilizzate (sia consciamente che inconsciamente) delle parti di noi, in un processo che approfondisce le due direzioni dell'ascolto sempre più profondamente: verso il nostro mondo interno, verso l'esterno che ci circonda.

Alcune delle possibilità esplorate sono, ad esempio, quelle derivate dalla possibilità di isolare un suono dal paesaggio che ci incuriosisce e modificarlo: ripeterselo mnemonicamente, rallentarlo, dissezionarlo, giocareci nella testa come un elemento musicale, un sample a cui poter cambiare pitch e mettendolo in dialogo con altro materiale sonoro. Lo stesso può essere messo in pratica anche coi suoni ricordati (all'interno di questo, le potenzialità della risignificazione di un suono nella propria memoria sono un campo dal grande potenziale e che va approcciato con cura e consapevolezza) e con quelli immaginati, che non possono che trarre dati per la loro "sintesi mentale" da una library sonora che è quella interna a noi, che comunica ed è in parte forma della nostra stessa Identità Sonora – sia Universale che Gestaltica che Culturale. In molti di questi esercizi, con approcci analogici, si va alla ricerca di suoni all'interno di se che rispondono a sensazioni analogiche: che si tratti di un suono dalle caratteristiche più astratte nell'essere descritto, come un suono "accogliente", "ruvido", "del passato", o più didascalicamente legato ad elementi sonori come un suono "acquatico" o "da un formicaio", l'allenamento della sinestesia diventa una delle parti centrali di queste pratiche.

A fianco di ciò, altre meditazioni partono da un approccio metalinguistico attorno al suono e all'ascoltare che, a sua volta, contribuisce ad allenare il gioco con lo strumento-ascolto consentendone al contempo una maggiore coscienza dei nostri stessi funzionamenti in rapporto ad esso. Per darne esempi, queste sono alcune tra le quaranta *Domande sull'ascolto*, una delle meditazioni/esercizio di Oliveros più conosciute:

- Qual è il tuo primo ricordo del suono? Come ti fa sentire in questo momento?
- Cos'è l'attenzione?
- Ascolti i suoni presenti nei tuoi sogni? Cosa senti? Che effetto hanno su di te?
- Cos'è l'ascolto?
- Quanti suoni riesci a sentire contemporaneamente?
- Prova a non ascoltare niente. Che succede?
- Come si forma il paesaggio sonoro? Ossia, da cosa è composto un paesaggio sonoro?
- Cos'è il suono?

Spesso queste stesse riflessioni prendono forma di risposte non necessariamente sul campo del verbale, per quanto il punto di esse non sia tanto quello di generare risposte quanto di stimolare un ragionamento (similmente ai Koan zen). Lo stesso atto di generare un'espressione non verbale, che spesso può essere performativa/sonora o comunque ancorata a tecniche analogiche, in un contesto grupppale come quello dei suddetti laboratori, in un campo molto stimolato di ascolto di sé e dell'attorno condiviso, ha molto a che fare con attività similmente proposte in contesti musicoterapici e condivide spesso i risultati auspicabili da un lavoro attraverso il gruppo. Oltretutto, la dimensione residenziale in cui spesso questi incontri di formazione hanno luogo aiuta la permeabilità di queste pratiche a prendere spazio in ogni luogo della quotidianità, comprendendo anche la sfera del sonno con delle specifiche forme di Deep Listening in pratiche guidate ad esempio da IONE, artista multidisciplinare che è tra le prime ad aver approfondito il discorso assieme alla Oliveros proponendo pratiche dedicate proprio alla dimensione onirica.

Quel che stimola nella postura d'ascolto un approccio come quello del Deep Listening, oltre all'evidente accento sull'attenzione allargata al paesaggio sonoro ed ancora più estesa a ciò che i segnali del luogo ingenerano nei nostri processi mentali, è un'attenzione specifica alle potenzialità di gioco creativo che lo stesso

porgerci in ascolto del materiale sonoro tutt'attorno consente. Lo sporgersi all'inatteso, la curiosità e la reattività creativa sono direzioni che possono essere utili da stimolare in soggettività dal tempo-ritmo a bassi bpm, e consentono di pensare a ciò che è presente attorno a noi come un materiale con cui è possibile entrare in relazione.

SILENZIO, IL NERO, IL VUOTO, L'ASTRATTO

“Mi resi conto che non esiste una reale e oggettiva separazione tra suono e silenzio, ma soltanto tra l'intenzione di ascoltare e quella di non farlo.”

John Cage

Ragionare attorno al suono e a tutte le pratiche ad esso conseguenti, che si tratti dell'esecuzione, della composizione o dell'ascolto di esso, significa anche confrontarsi con la tela su cui esso è disposto, il silenzio, e delle sfide sul campo filosofico che un tema come questo ci pone. Esistono dei luoghi del pensiero che hanno a che fare con l'assenza, dei termini che si utilizzano per indicare una mancanza che però rimane (nel campo del reale) sempre un'assenza approssimativa: non esiste un nero così nero da non riflettere nessuna frequenza del visibile, non esiste uno spazio completamente vuoto, e non esiste un silenzio così silenzioso da poter raggiungere la completa assenza di segnale sonoro. È esperienza di chiunque sia entrato in una camera anecoica, i cosiddetti "luoghi più silenziosi al mondo" utilizzati per test laboratoriali che richiedono la simulazione di uno spazio completamente isolato da fonti esterne di rumore e con una capacità di fonoassorbimento tale da ridurre il più possibile le riflessioni sulle pareti delle fonti di suono interne (da lì il termine anecoico, ovvero senza eco), che neanche in questi luoghi specificatamente disegnati per garantire misurazioni precise avvolte nel silenzio più assoluto l'umano riesce a percepire l'assenza di suono. Quello che l'ascoltatore umano posto al suo interno sentirà – e questa può essere per molte persone un'esperienza assai destabilizzante, specie le prime volte – saranno i suoni del proprio corpo che funziona: il battito del cuore, lo scorrere del sangue nei propri vasi, persino il ronzio elettrico dei processi neuronali. Talvolta una propriocezione così spiccata può provocare stati di panico tali per cui si sono verificati diversi casi di nausea o svenimenti di persone alla loro prima visita ad una camera anecoica.

Il silenzio, dunque, per come lo consideriamo nel campo del pensiero, come sostanza pura, è un luogo che ci è inaccessibile indipendentemente dal nostro rapporto con la rarefazione del suono (al netto dei fenomeni di malessere di alcuni, molte altre persone si trovano comode nelle condizioni della camera anecoica al punto da poterci lavorare, ricercare, persino studiare musica o meditare: si scoprì non essere una leggenda metropolitana ma una storia vera quella della pratica di una violinista che saltuariamente era usata a affittare la camera anecoica dell'Istituto Nazionale di Metrologia di Torino per allenare la precisione del proprio pitch), perchè noi stessi in quanto esseri viventi portiamo internamente quel movimento che caratterizza la vita e che non può non generare del rumore di fondo – ed estendendo questa immagine a un intero pianeta, un intero sistema solare, un intero universo in costante movimento, si osserva quanto questa non sia tanto una realtà umana quanto una condizione ineludibile dell'esistenza: anche un oggetto privo di vita come un microfono non potrà mai raccogliere il suono puro del silenzio, sia per l'incessante esistenza dell'attorno sia perchè gli stessi microfoni per funzionare necessitano di essere attraversati da una corrente elettrica che porta con sé un rumore di fondo.

Una persona che ha prodotto una lunga serie di contributi attorno al silenzio o quantomeno alla sua approssimazione è il compositore e teorico musicale americano John Cage, la cui opera più celebre è nata proprio a seguito di una sua visita alla camera anecoica dell'Università di Harvard e all'osservazione di un lavoro del suo amico pittore Robert Rauschenberg, la serie dei *White Paintings*, differenti tele bianche che ponevano l'attenzione dell'osservatore sul fatto che ciò che le differenziava le une dalle altre, e le stesse in varie esposizioni, non fosse altro che la condizione di illuminazione in cui esse si ritrovavano. Erano anni che Cage stava esplorando, inserendo nella sua pratica compositiva e di ricerca i risultati di un suo avvicinamento progressivo e sempre più profondo al buddhismo zen, le potenzialità di una musica aleatoria, nella quale sempre più parti di essa sfuggissero al controllo e alla volontà del compositore, del direttore, dell'esecutore. Con *4'33"*, che lui stesso in prima considerò un'opera così fondamentale da sostenere di "pensare a tutta la mia musica posteriore a *4'33"*

come a qualcosa che fundamentalmente non interrompa quel pezzo", l'incontro tra la sua ricerca sull'aleatorietà e le sue riflessioni sullo zen trovarono il loro punto d'incontro perfetto.

4'33" è una composizione che consiste prettamente in una pausa lunga quattro minuti e trentatrè secondi, senza nessun suono segnato in partitura. Le interpretazioni circa il significato di questo pezzo furono molteplici, e in realtà raccontano più dell'approccio che l'osservatore ha sull'idea di silenzio che dell'opera in sé – che parla da sé, pur non parlando. Proprio come affrontando la lettura di *Silenzio*, una raccolta di testi dalle performance lectures che Cage propose attorno a questo tema, nel quale appare in maniera evidente come il discorso attorno al silenzio non parli in parole, ma parla di ciò che resta – *ciò che resta del fuoco*, per dirla con Derrida. Tra chi pensava fosse un segno di protesta o uno scherzo, tra chi aspettava composto l'avvenire di un qualcosa, tra chi ne ha tratto spunti per complicate astrazioni filosofiche, tra chi ha sfruttato quest'occasione per mettere facilmente in repertorio un brano senza riflettere riguardo quale sia l'effettivo modo per "fare proprio" un brano simile in quanto interprete, tra chi ne approfittò per contemplare l'intera rarità di un'attenzione concentrata verso una sola singola stasi, tra chi senti emergere dai suoni della sala, e di tutto l'esterno ancora più attorno, un intero panorama di nuovi suoni prima inespressi, non c'è nessuno che ebbe più ragione o torto rispetto ad altri. L'intenzione di mettere le persone davanti al tentativo manifesto di portare sul piano del reale un'astrazione, un concetto irraggiungibile, ha come unico risultato scaturibile mostrare quanto la potenza di un simbolo sia tanto forte quanto semplificato, e che appena riportato all'esperienza fenomenologica di ogni singolo soggetto, dalle crepe della realtà cominciano a penetrare gli spifferi delle limitazioni di quel pensiero.

Tra le suggestioni che emersero fu il fatto, ad esempio, che la durata scelta per il brano fosse un riferimento a un altro limite calcolabile sul piano astratto ma irraggiungibile su quello concreto: quattro minuti e trentatrè secondi sono in tutto 273 secondi, e ciò portò a pensare fosse un riferimento alla temperatura dello

zero assoluto, -273,15 gradi centigradi, equivalenti a zero kelvin, uno stato di immobilità della materia che è fisicamente non riproducibile per un principio analogo a quello sopracitato del rumore di fondo. Per quanto ipotesi plausibile e con un parallelismo perfetto, però, lo stesso Cage spiegò che la durata venne scelta in maniera del tutto arbitraria, per un *divertissement*: semplicemente Cage cercò sulla sua macchina da scrivere quali fossero le cifre sullo stesso tasto dei simboli utilizzati per identificare i minuti primi e i minuti secondi (' e "), che in quel modello erano i numeri 4 e 3. Il silenzio è uno spazio vuoto, e in quanto tale è facile che venga riempito da ognuno coi suoi significati. Lo stesso Cage, ad esempio, sfruttò il vuoto in altri modi: ad esempio ricavando alcune composizioni cercando le imperfezioni nella carta pentagrammata che utilizzava per la notazione, e segnando le note in corrispondenza di questi segni, in piena continuità con la sua ricerca sull'aleatorietà.

Dopodiché il percorso di Cage proseguì, come quello della sua opera di mano in mano agli esecutori e di testa in testa agli ascoltatori, ma dal raggiungimento di quel punto massimo da cui poter sfiorare un assoluto egli mutuò una pratica che andò proseguendo fino alla fine dei suoi giorni: anche vivendo nei posti più rumorosi continuò a vivere e comporre musica tenendo sempre le finestre della sua casa aperte affinché il silenzio-non-silenzio, il paesaggio sonoro imponderabile dei luoghi in cui si trovava, lo tenessero in continuo dialogo con il vero luogo dove poi ogni sua composizione avrebbe trovato luogo: l'eterno scorrere delle cose, che non è mai possibile arrestare tutto d'un colpo. È un'apertura totale nei confronti del sonoro, all'interno del campo che più lo estetizza. Si è trattato effettivamente, e spesso questa definizione ricorre nel descrivere il suo lavoro, di una rivoluzione estetica: è la dimostrazione che ogni suono può essere musica, se l'intenzione dell'ascoltatore è quella di assumere una postura d'ascolto che potremmo a questo punto definire musicale, una condizione che può conferire a qualsiasi cosa il valore di opera e che parte proprio dall'atteggiamento nei confronti del sonoro, ribaltando il paradigma musica/rumore attraverso la chiave astratta del silenzio.

L'idea quindi della musica come suono tra altri segnali sonori, che dichiarandosi tale si inserisce all'interno di essi in una scala di priorità tale da rendere successiva ad esso la sua mancanza considerabile come pausa venne ripresa spesso, e fu soprattutto nel jazz che il parlare di *suonare le pause* divenne un ragionamento centrale che coinvolse alcuni tra i più grandi nomi come John Coltrane o Chet Baker, fino all'estremo esperienziale del pianista Thelonious Monk che, una volta ritiratosi dalle scene, passò gli ultimi anni della sua vita in una dimora nel New Jersey dell'amica e benefattrice Pannonica De Koenigswarter, a cui a suo tempo dedicò il brano Pannonica, chiudendosi nel mutismo più assoluto, non emettendo suoni nè suonando mai più il suo pianoforte.

All'interno di questo stesso solco si inserisce infine Roland Barthes, saggista, linguista e semiologo francese, nel suo corso al Collège de France tra l'anno 1977 e il seguente dedicato alle diverse forme del Neutro, in cui ricade anche una sua riflessione sul silenzio e nello specifico sulla sua significazione all'interno di un contesto: il silenzio come pausa, per i musicisti come in un qualsiasi discorso, quindi il silenzio che è quello che precede e segue degli atti, e nel quale scorrono significazioni proprio in virtù del fatto che è stato preceduto e verrà seguito. Si tratta dell'emersione del sottotesto – e anche in questo si può cogliere un'analogia diretta con la visione sonoromusicale dello stesso, nel togliersi dei suoni più presenti avviene una speculare emersione della trama sottostante, di ciò che, più minuto, già era presente sullo sfondo.

Quello che l'attraversamento del silenzio e del suo assurdo può dare in dono alla nostra postura d'ascolto è un ulteriore approfondimento del valore di ciò che, non ancora presente, già è: riconoscere che è sempre presente un layer più sottile sotto la trama più presente, e che talvolta per poterlo ascoltare è necessario silenziare ciò che, più roboante, prende il centro del discorso. Si tratta di un discorso che coinvolge le categorie di valore all'interno del nostro sistema di giudizio sfidandole alle basi, depotenziando l'ordine gerarchico che pone il suono centrale, definito, forte e caratterizzato dalla volontà come ad un grado superiore

rispetto a ciò che è la pasta sonora dell'attorno, resto, segnale di disturbo che sporca la tela bianca – perchè la tela bianca non c'è. Il valore del lavoro di Cage assume un'importanza doppia sul piano filosofico, perchè utilizza il cavallo di Troia dell'estetizzazione, dell'elevazione ad opera e a processo artistico, come tramite per portare un discorso che è però prettamente percettivo ed applicabile alla propria postura indipendentemente dal contesto. La pratica del trovare bellezza anche in ciò che non ci viene indicato socialmente come bello ha al proprio interno una verità che, nella ricerca delle Identità Sonore proprie ed altrui, è importante tenere a mente: che innanzitutto della materia sonora in musicoterapia la bellezza estetica è secondaria ai significati emotivi che si porta dietro, e che in secondo luogo è possibile che ciò che ci corrisponda sia presente in pieghe socialmente meno accessibili ma che esistono, basta porvi orecchio.

L'ASCOLTO SOCIALE, PER UNA DECONSTRUZIONE DEL RITO

"chissà quanti sono i modi del sentire
ne abbiamo preso uno in Occidente
e qualche altro di riserva come nel *rêve*
che in mille da ogni luogo giungono
in fila di auto sulla montagna"

Vanni Santoni, *Muro di casse*

In *La parte dimenticata della personalità – Nuove tecniche per la musicoterapia* Rolando Omar Benenzon si prende un breve spazio per alcune considerazioni derivate dalla lettura della tesi con cui il musicoterapeuta fossanese Valter Dadone terminò uno dei percorsi di formazione che fece con Benenzon stesso, tesi che incentra il suo discorso attorno alla musica techno – termine talvolta utilizzato in maniera impropria, perchè sebbene spesso nella vulgata comune venga utilizzato come termine-cappello per riferirsi a tutta la musica elettronica derivata negli anni dagli stilemi dell'Electronic Dance Music ormai utilizzarlo con questa specifica dicitura significa riferirsi a una delle specifiche strade che questo genere ha intrapreso, con suoni dalle timbriche più morbide e bpm più bassi rispetto a quelli dei contesti presi in esame, che spesso rifacendosi all'ambiente dei free party, anche conosciuti come rave, lasciano immaginare che probabilmente la techno presa in esame si rifaccia di più alle varie derivazioni dell'hardcore techno che caratterizzano quei contesti, al punto che spesso per distinguere queste due scuole di pensiero vengono utilizzati due modi differenti di scrivere la parola, lasciando "techno" come termine per riferirsi al contesto più morbido, o da club, e utilizzando invece "tekno" per riferirsi alla musica propria di questi ambienti.

All'interno di questa tesi, Dadone traccia un parallelismo tra i rave party e il modello benenzoniano, sottolineando la presenza di molti aspetti in comune che lo stesso Benenzon conferma: a partire dall'asse centrale basato su suono,

movimento ed espressione libera, il concetto di rituale, di setting e di Identità Sonora Ambientale e, nello svilupparsi della festa, anche Gruppale. Sottolinea anche le fasi preparatorie all'ingresso del suddetto setting, osservando come anche in questi casi ci sia un approccio principalmente non verbale. Oltre a ciò, entrando ancora di più all'interno della festa, lo studio prosegue considerando la presenza della ripetizione come marca principale degli stimoli sonori elaborati dal dj, un "flusso sonoro stratificato e circolare", per dirla con Benenzon, in cui si ha "nello stesso tempo la certezza data dalla ripetizione e l'incertezza di ciò che sembra non terminare mai": questo genera, coadiuvato anche dall'intera atmosfera contestuale e dalla tendenza del popolo dei free party all'utilizzo smodato di alcool e altre droghe, fenomeni simili a quelli che emergono in una seduta di musicoterapia benenzoniana come la ritualità, la totemicità e una forte regressione.

Viene aggiunto che, benchè ciò non possa essere dimostrabile tout court, si può dire che in contesti del genere possano esserci degli aspetti autoterapeutici. Tuttavia Benenzon non può sottolineare la mancanza della mediazione di un musicoterapeuta che può portare, come spesso accade, a ingenerare effetti regressivi potenzialmente molto dannosi perchè lasciati "alla deriva per vie insospettabili e che sono abbandonati al libero arbitrio della personalità di ognuno". Sono ormai stati prodotti, negli anni, diverse forme di *memoir*, racconti e persino riflessioni tra filosofia e sociologia legati ai fenomeni ed ai vissuti interni sia al movimento dei free party che ai vari contesti legati alla club culture, da quella più mainstream alle varie sottoculture che pulsano nell'underground (basti pensare ai diversi lavori di McKenzie Wark, professoressa di Media and Cultural Studies alla New School University di New York), e sebbene in questi testi manchi evidentemente una prospettiva musicoterapica non si può non osservare un molto frequente fare riferimento agli stessi concetti elencati da Dadone e Benenzon: in primis quello del rituale, spesso con forti riferimenti a culture precedenti e alle loro maniere analoghe di trovare una parte di espressione e liberazione di sè all'interno della cornice del rito.

Per l'antropologo napoletano Ernesto De Martino (il primo che, fra le altre cose, tracciò una linea di continuità tra le tradizioni del sud Italia e le pratiche musicoterapiche, soprattutto per quanto riguarda tutte le ritualità che hanno luogo relative al fenomeno del Tarantismo, sindrome culturale legata al supposto morso di un determinato ragno e curata attraverso una pratica musicale e sociale che coinvolgeva spesso l'intero villaggio), nel suo *Sud e magia*, possiamo interpretare il rito come una forma di reazione alla minaccia che la natura sembra porre alla sua incolumità, rinsaldando la propria identità sia come individuo che come appartenente ad un gruppo umano che come essere facente parte della natura stessa. La cornice stereotipata dei riti, sia per quanto riguarda le modalità che l'estetica ad esse abbinata (condizione importante per il coinvolgimento ed il riconoscimento del rito, motivo per cui la componente musicale è quasi sempre presente all'interno di un contesto rituale), per De Martino è un meccanismo che risulta rassicurante e rafforza la tradizione. All'interno di queste osservazioni possiamo considerare quindi questo contesto rassicurante come un vero e proprio setting e le persone che conducono l'esperienza, ove presenti, come musicoterapeuti ante litteram, considerando ovviamente il rito come processo trasformativo la cui importanza prende forma contestualmente: la necessità del coinvolgimento del soggetto all'interno della cultura che dà potenza all'immaginario di un determinato rito è fondamentale ed è quello strumento che rende effettivi i risultati di un rito, vanificandoli se invece si osserva la reazioni di soggetti che non "credono" all'immaginario culturale di riferimento. Il rituale, ritorna Benenzon, possiede la duplice funzione di appartenenza e identificazione, il guardiano della tradizione a cui lo stesso De Martino fa riferimento, ma anche di differenziazione e trasformazione, ovvero di potenziale liberazione dell'individualità altrimenti sopita – la possibilità che si lascia aperta all'interno di un'esperienza musicoterapica è che "il rituale si trasformi in una matrice essenziale per l'espressione della personalità del paziente o dei pazienti membri di un gruppo".

Se quello del poter liberare parti di sé altrimenti impossibili da esprimere in altri contesti sociali è alla base di molte delle testimonianze raccolte nella bibliografia

relativa ai free party, una chiave di lettura molto simile è in realtà anche applicata ai fenomeni del Tarantismo da diversi antropologi: la cornice fittizia dell'isteria causata dal morso della taranta è, da questa prospettiva, un'occasione più unica che rara per i soggetti oppressi (ricordiamo che il morso della taranta principalmente mordeva soggetti femminili, strettamente rinchiusi in ruoli sociali molto rigidi all'epoca) per lasciare emergere tutte le parti seppellite e soppresse del sé, in un'esplosione scomposta in cui in virtù di questa follia ogni cosa era permessa: insultare il marito e i parenti, sfogare il proprio bisogno di movimento, di nudità, di sberleffo alle figure di potere, di sensualità repressa. Anche per questo le figure archetipiche a cui i rituali di possessione fanno capo, indipendentemente dalla cultura di riferimento, sono quasi sempre rappresentazioni di pulsioni violente e totali: la guerra e l'amore, l'urlo e la natura, la morte, le forze del regno animale e gli agenti atmosferici. Lo stato descritto è per definizione transitorio ed eccezionale (nel senso letterale del termine), ed il termine-cappello con cui l'antropologo francese Gilbert Rouget tende a sottolinearne la sua natura di passaggio: Rouget la definisce *trance*, che curiosamente è anche il nome di uno degli altri generi derivati dalla techno che, assieme all'*hardcore*, spesso possono essere suonati nei rave party.

Gli studi di Rouget nel suo *Musica e trance – I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, uno dei trattati seminali sull'argomento, proseguono determinando due modalità formalmente molto differenti nella quale la trance viene osservata manifestarsi attraverso i rituali presi in considerazione: lo sciamanesimo e la possessione. Se lo stato di trance viene qui descritto come uno stato di sperimentazione dell'altro-da-sè, queste due modalità sono significativamente differenti: nei fenomeni di sciamanesimo (per primi studiati dal rumeno Mircea Eliade) la trance viene autoindotta dal soggetto a sé stesso per compiere un attraversamento guidato dagli spiriti durante il quale l'anima dello sciamano si separa dal suo corpo per percorrere un viaggio, la possessione invece avviene quando un'altra anima, uno spirito o una divinità entrano all'interno dell'umano posseduto, ed è in esso che hanno luogo gli avvenimenti. La trance di possessione viene poi differenziata in tre tipi: nel primo la personalità del

soggetto è del tutto mutata, un'altra anima prende completamente possesso del corpo del soggetto; nel secondo non avviene una mutazione ma una specie di convivenza, e quest'anima che sta possedendo il corpo in qualche modo lo agisce e gli fa compiere azioni a suo nome; infine nel terzo caso l'incontro con l'altra anima è una sorta di comunione, di dialogo, di illuminazione, in cui l'anima non ha incarnazione nel soggetto che la percepisce in sé come ospite. Per le forme in cui questa trance ha luogo, appare chiaro come nello sciamanesimo sia più frequente che il soggetto stesso della possessione sia la persona a produrre musica, spesso l'unica, mentre nei diversi casi di possessione la persona in trance non la produce direttamente o vi partecipa all'interno di un contesto più ampio e in modalità differenti, dalla danza rituale ai canti corali, in forme di strutturazione che in alcuni casi prevedono iniziazioni e studi di saperi, modalità e pratiche esoteriche che possono coinvolgere la persona per anni, spesso già dalla sua nascita, rinforzando ovviamente in essa la potenza dell'immaginario culturale che, appunto, assieme a quello psicologico sono le due leve tramite cui la trance trae la forza per poter avvenire. Su questo Rouget pone un forte accento nel dichiarare che è il più grande punto di discriminazione tra pratiche sciamaniche e di possessione: lo sciamano produce musica indipendentemente, il posseduto al limite partecipa, fino al momento in cui la trance avviene. Successivamente, sono contemplate nella produzione sonora le urla, ma tutti i rituali principalmente coinvolgono il posseduto principalmente in diverse forme di danza estatica nelle quali la presenza di emissioni vocali è complemento, e non centro.

All'interno di questo frame di osservazione la musica prende il ruolo motore di questi meccanismi: senza di essa, a seconda dell'esperienza descritta, non potrebbe esserci quel punto di acme da superare per entrare nello stato di trance. Le parole con cui viene descritta la produzione sonora in questo genere di contesti sono però molto interessanti perché, eccettuate specifiche costruzioni molto complesse, si tratta spesso di degli ambienti di facilitazione dell'espressione singola e grupale molto accostabili alle pratiche musicoterapiche e che, soprattutto, proprio come nelle pratiche benenzoniane, nonostante non rifuggano l'estetizzazione del suono (ovviamente sempre facendo

capo al sistema di giudizio della cultura di riferimento) si tratta comunque di soluzioni funzionali all'espressione.

L'altro aspetto centrale all'interno dell'osservazione della musica in questi contesti è quello sociale: l'esperienza musicale dedicata al contesto rituale è un unicum riservato specificatamente a quel contesto, che in esso prende vita e che diventa rafforzativo dell'immaginario stesso anche negli altri momenti della vita delle persone della tribù, con una marca identificativa che assieme ne assicura la sua forza grupale e consente l'identificazione personale all'interno di essa: un immaginario permeante e declinabile che passa dall'estetica e dal mito per generare un contesto facilitatorio dell'espressione di sé. Questo non solo chiude il cerchio con il fenomeno dei rave party, ma in realtà lo apre nella considerazione più ampia di quanto ciò sia in realtà un processo che, senza l'aura religiosa che però è già stata messa in discussione come componente fondamentale dell'ritualità dagli antropologi che hanno cominciato a interrogarsi già dalla nascita dell'antropologia come scienza circa cosa possa incarnare il rito nella società contemporanea e occidentale, svincolandola pian piano dalla necessità della religioso per una più ampia definizione di coinvolgimento attivo che ogni umano può investire in ciò che più preferisce, può quindi essere applicata a tutti i contesti musicali in cui è presente una cultura (o sottocultura) come collante tra i invitati, che possa esprimersi tramite segnali estetici e di significato che oltrepassano la musica stessa e consentono la facilitazione dell'espressione di sé tramite detta codifica, che non è dunque strumento di uniformità ma opera in direzione contraria.

In alcuni casi la componente catartica, espressiva, regressiva o autoterapica è più evidente che in altri, indubbiamente, tanto quanto non si può non osservare genericamente le osservazioni di Benenzon riguardanti il fenomeno dei rave, ovvero il fatto che la mancanza di un mediatore, e anche solo l'intenzione esplicita di utilizzare il suono in una direzione volta a queste intenzioni, lascia questo potenziale ad un livello personale e non controllabile, con facile rischio che possa essere deleterio. Nonostante ciò, nell'ottica che stiamo applicando ai

diversi contesti nella sede di questa dissertazione, considerare questo aspetto potenziale ha importanza. Innanzitutto da un punto di vista pragmatico: la mutuazione di linguaggi, pratiche ed estetiche propri di determinate culture può essere un'importante fonte di pratiche in cui esprimere questo potenziale in un contesto ragionato ed in ottica terapeutica: è questo, ad esempio, il risultato che Davide Fant ha portato facendo convergere la cultura hip-hop e le sue conoscenze nelle scienze dell'educazione, in una pratica che porta avanti da diversi anni e che descrive in alcune delle sue basi nel suo saggio *Pedagogia Hip-Hop: gioco, esperienza, resistenza*, che mutua il nome dal suo blog omonimo nel quale cominciò a osservare i risultati delle sue sperimentazioni in campo pedagogico.

Questo sguardo pragmatico però non è l'unica cosa che possono darci queste considerazioni all'interno della nostra postura d'ascolto nei confronti delle differenti produzioni sonoro-musicali derivanti da altre culture – qui intese nella duplice accezione di cultura lontana a noi per luogo e/o tempo (ad esempio, per noi occidentali degli anni 2000, possiamo considerare "lontana" la cultura musicale attuale del Nicaragua, ma anche quella nata nel bacino del Mediterraneo appartenente a secoli fa) che cultura lontana a noi per questioni estetiche o di abitudine (qui entriamo più propriamente nel campo delle sottoculture, le quali adesso sono fittamente co-presenti nel tessuto sociale tramite la spinta estremamente capillare dell'offerta culturale che il web ci offre, con la creazione di una moltitudine di nicchie che spesso non si toccano tra loro e che possono benissimo essere ignare l'una dell'altra pur convivendo nello stesso luogo e nella stessa epoca). È importante considerare di mediare nell'approcciare con la propria postura d'ascolto nei confronti di culture musicali differenti dalla nostra un'attitudine simile a quella che Bronisław Malinowski, antropologo e sociologo polacco, portò concettualmente nell'allora ancora nascente pratica della ricerca sul campo e che sconvolse il paradigma con cui, allora, la ricerca si stava avviando.

Nel suo saggio postumo *Una teoria scientifica della cultura* Malinowski definisce la cultura come la strutturazione che, in maniere diverse, è andata

agglomerandosi per rispondere a dei bisogni di tre tipi: alla base stanno quelli da lui definiti come universali come quello di cibarsi, di riprodursi, di avere protezione, che portano ai secondi, ovvero a tutti quelli necessari per mantenere salda a livello organizzativo la struttura sociale che si è andata a creare per trovare risposta ai bisogni primari, e infine ci sono dei bisogni di carattere culturale come le tradizioni o i linguaggi d'espressione condivisi (possiamo inquadrare le produzioni sonoro-musicali più organizzate in questo terzo settore, per quanto sia possibile considerare come, senza necessariamente una struttura, il bisogno di espressione tout court del proprio mondo interno possa essere inquadrato nei primi). Partendo dal presupposto che ogni essere umano nasce immerso in una cultura in cui cresce e si forma, per poter osservare le pratiche di una struttura sociale differente e comprenderne relamente la cultura senza sovrapporre a questa immagine le lenti tramite cui la nostra cultura legge il mondo è necessaria quella che Malinowski definisce come osservazione partecipante, pratica di cui fu pioniere. Diventa necessario nella ricerca "afferrare il punto di vista dei soggetti osservati, nell'interesse delle loro relazioni quotidiane, per comprendere la loro visione del mondo" (*Argonauti del Pacifico Occidentale*, 1922), e per far questo significa fare propria questa cultura nell'unico modo possibile, ovvero vivendola sulla propria pelle ed assorbendone i suoi paradigmi dalla fonte, senza usare il filtro dell'osservatore esterno.

Questo caposaldo del pensiero antropologico regala alla postura d'ascolto che possiamo assumere nei confronti di elementi sonoro-musicali afferenti a cultura altre questa necessità di conoscenza e relativismo, specie quando si entra nel campo delle interpretazioni. Lo stesso Malinowski confutò la pretesa di universalità di alcune idee di Freud, come il complesso di Edipo, dimostrando che semplicemente esistessero sistemi sociali non occidentalizzati dove date meccaniche non abbiano luogo necessariamente, a partire da ciò che in essi viene considerata "famiglia". Con i dovuti accorgimenti quindi, per quanto nell'osservazione sia importante appoggiarsi a delle associazioni simboliche, è giusto tenere a mente che culture musicali differenti associano risposte differenti in soggetti differenti: nella ricerca dell'Identità Sonora Culturale di un paziente è

quindi importante tenere aperta la possibilità di interpretazioni molto diverse da quelle che la nostra esperienza, ma anche la stessa tipizzazione del modello di Musicoterapia Recettiva Analitica esposta qualche capitolo precedente non è da considerarsi come monolitica legge immutabile, ma come una traccia da cui è possibile differire. Un ascoltatore immerso in una cultura d'ascolti come il punk, la drum n' bass e la tekno avrà con buona probabilità un approccio differente ai parametri di velocità, o ai timbri più distorti ed aggressivi, rispetto ad un ascoltatore la cui cultura è radicata nella lo-fi o nel balfolk. Una postura d'ascolto che accoglie in sé il concetto di osservazione partecipante può essere estremamente arricchente anche per rispondere all'interno di sé alle domande relative a quali siano le necessità che troviamo in noi nell'ascoltare i nostri generi preferiti, approfondendo il rapporto con la nostra Identità Sonora Culturale, e non precludendoci la possibilità di entrare in dialogo con altri universi a cui i nostri gusti non ci rendono facile l'accesso – un po' come il nostro palato nei confronti di cibi di altre culture. Ampliare questo terreno di consapevolezza permette, come del resto l'ampliare ogni cultura, di avere un ventaglio più aperto in cui spaziare sia nel comprendere noi che gli altri, comprendendo meglio quali siano i desideri e le necessità, oltre che la sola cultura, delle persone con gusti diversi dai nostri.

NELLA GIUNGLA DEI SIGNIFICATI: LA PAROLA SUONA

"il detto è in tutto
pare un ritratto
pare felice
ora che dice"

Dj Gruff, *La poesia se ne fotte*

Uno dei contesti in cui, nell'arco dell'ultima decina di anni, ho potuto aver occasione di concentrarmi maggiormente nelle mie ricerche concedendomi la possibilità di attraversarlo largamente, è quello di ciò che io definisco *parola agita*, ovvero quel macrocontenitore di pratiche che contiene tutti gli approcci in cui viene messa al centro la vocalità non solo intesa come strumento musicale o elemento estetico, ma come veicolo di ulteriori significati – non solo sul piano meramente verbale ma anche simbolico, metalinguistico, immaginifico. Possiamo inserire all'interno di questo contenitore diversi approcci, tenendo bene a mente che non si tratta di territori tra loro separati ma più di alcune aree, ognuna di queste caratterizzata da alcune modalità predominanti, che però spesso lavorano per reciproca commistione, influenza, curiosità e dialogo. Si possono trovare, dunque, all'interno di questo macrocontenitore, elementi come:

- il rap, una delle quattro arti fondative della cultura hip-hop che consiste nell'arte del costruire concetti a ritmo, genericamente sopra un beat scandito in 4/4 sebbene esistano molte variazioni sul tema e persino episodi in cui il rap si esprime del tutto acapella. Può trattarsi sia di testi precedentemente scritti che improvvisati sul momento (la cultura del cosiddetto rap freestyle, che spesso trova la sua maggiore espressione all'interno delle battle, un confronto dal vivo tra più rapper, spesso in forma competitiva) Caratterizzato da una grande attenzione per le figure metriche, di ritmo e da azioni vocali più onomatopeiche che effettivamente parolistiche, soprattutto negli ad-lib, le cosiddette

"sporche", linea vocale secondaria nella quale i concetti e la musicalità del solista viene rafforzata. Ormai diventato approccio alla voce in toto e distaccatosi dalla stretta cerchia dell'hip-hop, il rap è entrato nei mainstream musicale andando a intersecarsi ad altre culture musicali come quella da club o quelle del Sudamerica, originando una lunga serie di derivazioni musicali;

- la spoken word, genere-non-genere ibrido che prende in prestito di volta in volta elementi che possono arrivare dal teatro, dalla poesia performativa e dalla musica (in questo caso ci si riferisce ad essa come spoken word music, etichetta che attraversa i generi musicale e si concentra sull'azione vocale, ma che può accogliere in sé elementi di molti generi musicali, dalla dub alla musica concreta, dall'hip-hop al jazz, dal cantautorato al punk HC) e che può essere considerato come tutto quel compendio di eredi di coloro che un tempo furono gli aedi e i rapsodi, figure archetipiche del poetare scenico che trovano figure equivalenti in ogni cultura ed epoca. Tra le altre frecce nella faretra di questi moderni poeti ci sono, oltre alla parola e alla sua performance, anche l'utilizzo del corpo nello spazio scenico, delle potenzialità della parola amplificata e dell'elaborazione del segnale audio della stessa. Anche in questo campo è prevista sia la presenza di testi scritti precedentemente che di testi improvvisati, dei quali esistono profonde tradizioni in tutto il mondo, dagli agoni greci alla Cina, fino alle ottavine del centro Italia o al cantare a bolu sardo;
- la recitazione, qui intesa come campo largo che include anche il teatro ma comprende anche altri contesti in cui l'utilizzo della parola interpretata o narrata diventa oggetto di studio professionale: il teatro stesso è ormai un contenitore estremamente ampio, soprattutto dopo l'ultima centocinquantina anni di ricerca che hanno concesso al discorso teatrale di prendere derive sperimentali e vertici fino ad allora mai toccati, e che nella necessità della loro formalizzazione hanno portato a diverse formalizzazioni che coinvolgono anche la tecnica vocale ed espressiva. Tuttavia questo è un discorso applicabile anche a fenomeni più recenti

dell'arte teatrale, in cui quest'arte gioca il suo ruolo entro i campi di adattamento necessari a nuovi media, altre richieste: si parla della radio, del cinema, del podcasting e del doppiaggio quindi, e più genericamente di tutti i contesti in cui si sono create specifiche scuole espressive che seguono questo stesso solco;

- la sperimentazione pura dello strumento-voce, elemento che seppure spesso presente anche nelle sopracitate aree d'interesse spesso ci si trova a lato, in calce, come un'aggiunta che non possa restare autonoma dalla sua stessa specifica etichetta di sperimentazione – specie a causa di una tendenza di decostruzione del significato che, spinta dall'impulso che lo stesso Novecento ha consegnato alla ricerca artistica transmedialmente, spesso la porta a distaccarsi completamente dalla parola come veicolo di significato cercando di interrogare in sè e per sè la semiotica interna al veicolo della voce per farne nuovo significante, in una direzione che può essere paragonata nello scritto e nel figurativo ad esperimenti di correndi come il Dada o il Lettrismo, oltre a tutte le esperienze di scrittura asemica. Spesso questa componente, per quanto meno accessibile, va a stimolare interrogativi che possono poi trovare sbocchi molto meno sperimentali, arricchendo però il linguaggio in cui vengono re-inseriti: è questo il caso ad esempio di alcuni personaggi, non a caso simboli di virtuosismo nel loro campo, come Demetrio Stratos nella musica prog o Carmelo Bene nel teatro.

All'interno della musicoterapia lo strumento-voce viene trattato con grandissima attenzione, essendo considerata una delle espressioni più intime e profonde del sè, pianta da cui sboccia l'identità del soggetto in maniera inequivocabile (e questo a partire dalle unicità del timbro vocale, vera e propria impronta digitale sonora – parimenti al ruolo che ha il timbro nel caratterizzare ogni strumento, come si è visto qualche capitolo fa). Tuttavia, e con buone ragioni, si cerca all'interno del contesto musicoterapico di concentrarsi il più possibile durante le attività su tutto ciò che è il non-verbale, luogo dove effettivamente può aver luogo la nascita e lo sviluppo di quella relazione analogica all'interno della quale

le pratiche musicoterapiche trovano il loro luogo d'elezione per agire. Le difese razionali del verbale, infatti, ipertrofizzate dal loro continuo utilizzo nella vita quotidiana, sono spesso infatti controproducenti al fine di creare questa relazione. All'interno di queste pratiche è però contemplato l'utilizzo della voce in altre modalità espressive, che permettono così di poter liberare lo strumento potentemente espressivo della voce bypassando l'utilizzo della parola. All'interno di questo campo osservativo, gli elementi paraverbali emergono con potenza, tracciando una linea netta tra ciò che nell'utilizzare la parola è effettivamente comunicazione verbale e quanto di non verbale invece preponderi anche nell'esercizio standard della verbalizzazione quotidiana, d'abitudine.

Studi incentrati proprio attorno a questo sono stati condotti fin dall'inizio dello scorso secolo, soprattutto nel chiedersi in quale misura tutto questo potesse aiutare l'umano a superare le barriere linguistiche tra persone provenienti da diverse parti del pianeta. Tutto questo venne declinato in diversi campi del sapere: ad esempio il grande contributo di Eugenio Barba sul linguaggio del corpo archetipico sviluppato all'interno delle differenti culture performative in tutto il mondo ha portato, oltre alla nascita dell'allora inesplorata branca del pensiero che è l'antropologia teatrale, anche a porre attenzione all'esistenza di tutto un sistema espressivo che è comune all'intera specie umana, con ottima probabilità ereditato già dai nostri antenati preistorici, e che prosegue in una linea di continuità nelle tecnologie di riconoscimento facciale e replica/mimica di stati emozionali da parte delle attuali intelligenze artificiali e dei primi robot umanoidi. Tuttavia, non si può dare per assunto che ogni parte di questo sistema simbolico funzioni alla stessa maniera in tutto il globo: il linguaggio del corpo è in parte innato e in parte dipende dai processi di socializzazione. In effetti i meccanismi dai quali scaturisce la comunicazione non verbale sono assai simili in tutte le culture, ma ogni cultura tende a rielaborare in maniera differente alcuni tra i messaggi non verbali. Il rischio di non tenere in considerazione questo aspetto può portare ad elaborare supposizioni errate, soprattutto se si utilizza il sistema di valori della propria cultura di riferimento per osservare un fenomeno comunicativo senza tenere di conto la possibilità che questo possa avere un

significato altro, potenzialmente persino opposto, nella cultura del parlante.

In linea generale, nel campo delle scienze della comunicazione si dà per assodato che la componente verbale nella comunicazione sia una parte esigua dell'intera veicolazione del messaggio: secondo gli studi del 1972 di Albert Mehrabian risulta che i movimenti del corpo (e tra loro soprattutto, come detto, le espressioni del viso) contribuiscano al 55% alla comunicazione di un messaggio, l'aspetto vocale e prosodico (volume, ritmo e pause, tono) contribuisce invece al 38%, mentre solo il restante 7% è affidato all'aspetto verbale, al significato letterale delle parole che vengono dette. Questa grande fetta relativa al corpo è costituita dalla cosiddetta cinesica, che comprende il contatto visivo e gli altri movimenti dello sguardo, le espressioni facciali, la postura, i gesti con le mani e tutti gli altri movimenti col corpo, dalla prossemica, ovvero la distanza e il posizionamento tra i due corpi che stanno comunicando, e l'aptica, ovvero tutte le forme di comunicazione che implicano un contatto tra corpi.

Quello che invece può coinvolgere di più la nostra ricerca sulle posture d'ascolto, e che è nei fatti l'area di ricerca che all'interno della *parola agita* si tende a prediligere (oltre alle ricerche prettamente testuali) sono proprio gli elementi paralinguistici. Nel concreto il lavoro di ricerca tende a considerare questi elementi come materiali di cui acquisire consapevolezza e poi padronanza nell'ottica di veicolare un'intenzione in un contesto prettamente performativo, e quindi imprimendoci su una volontà ed un'artefazione che non necessariamente conducono alla verità sullo stare della persona parlante, che in quel momento diventa veicolo dell'arte che produce più che soggetto comunicante nella sua totalità, tuttavia questi aspetti sono presenti di per sé all'interno di qualsiasi espressione fonatoria, sia verbale che non, e porgere l'orecchio con maggiore attenzione a questi aspetti (parte della nostra recettività standard è già orientata a questo tipo di decodifica dacchè cominciamo a comunicare col mondo attorno a noi, tuttavia si tratta di meccanismi in cui è presente un'abitudine che tendiamo ad assecondare, non ponendo un'attenzione attiva e consapevole al riguardo) e ai significati che possono portare dietro significa allenare il proprio ascolto ad

entrare maggiormente e più profondamente in contatto con queste sfere che, come abbiamo visto, contengono in loro più di un terzo dell'intero atto comunicativo vocale. Questa postura è utile sia nel momento dell'espressione vocale non verbale propria ed altrui all'interno della pratica musicoterapica, sia all'interno delle quotidiane comunicazioni col prossimo sul piano verbale, sia in maniera introspettiva valutando ciò che la nostra voce ci comunica riguardo il nostro stare, come termometro del nostro stare interno.

Il primo degli aspetti veicolo di informazione, tra questi, è il tono. All'interno dell'area circoscritta dalle nostre specifiche capacità fonatorie e dal nostro timbro, infatti, la coloritura della nostra voce parte dal tono, derivante dai luoghi di risonanza interni al nostro corpo a cui consentiamo maggiore o minore spazio di vibrazione a seconda delle tensioni, degli accomodamenti e delle particolari attitudini fisiche all'emissione. Un tono più di testa, di petto, un tono più rilassato, un tono areoso, un tono teso, sono tutte esperienze innanzitutto fisiche: l'esperienza di riuscire a riconoscere dall'altro capo del telefono quando l'interlocutore dall'altro capo sta sorridendo è anche dovuto a questo. Il tono può essere un ponte diretto all'emozione, ed essendo in parte modulato dalla posizione del volto, essendo uno dei luoghi del corpo dove hanno sede più corpi risonanti, è anche strettamente legato alle espressioni facciali. C'è poi il volume, che è assieme personale e contestuale: parte del volume è infatti anche determinato dal paesaggio sonoro in cui la comunicazione ha luogo e che può imporre in maniera più o meno necessaria un'emissione vocale dal volume più massivo o ridotto, pensiamo ad esempio al parlare in un luogo particolarmente rumoroso o, al contrario, alla comunicazione in un luogo dove debba essere mantenuta una soglia molto bassa di rumore, come una biblioteca – ovviamente tutto questo di muove nel campo delle possibilità del soggetto di poter raggiungere effettivamente quel livello di emissione con la propria voce, ma anche della capacità stessa del soggetto in quel momento di aver contezza di accordarsi alle richieste di emissione del contesto. Attorno questo tema si può osservare come nelle ricerche si raggiungano dei risultati simili a quelli messi a sistema nel modello di associazioni suono/espressione di Musicoterapia Recettiva

Analitica citato qualche capitolo addietro, perchè anche in questo caso il volume è associato all'assertività. Ci sono infine ritmo e prosodia, ovvero tutto ciò che concerne l'equilibrio di pieni e vuoti all'interno del flusso espressivo e il suo movimento maggiormente, in qualche modo, musicale. Queste due componenti, in effetti, sono quelle che potrebbero potenzialmente essere scritte sul pentagramma per poter determinare la melodia del parlato, e che tracciano l'evoluzione dei processi comunicativi nel tempo.

Una postura attenta a questi fattori di musicalità interni al nostro parlato porta prima di tutto in dono la possibilità di allenarsi a osservare con maggiore attenzione la presenza del non verbale anche all'interno del verbale stesso, operazione che se portata nella doppia direzione del dialogo porta a considerare nel relazionarci ad un parlante un'attitudine che, musicale, può entrare in consonanza o in dissonanza con l'andamento proposto da chi abbiamo di fronte, costruendo un piano di ascolto nel quale parola e suono tornino ad essere vicendevolmente l'una a servizio dell'altro e l'altro a servizio dell'una, allargando ancora di più il campo di dati a cui prestare attenzione sia nell'altro che in sé.

L'ODIO DELLA MUSICA

“Tra i cinque sensi, la vista ha preso il sopravvento
e le nostre orecchie ormai sono anestetizzate
da tutta la *muzak* di sottofondo
che non ci abbandona mai”

Daniel Barenboim, *Reith Lectures 2006: In the Beginning was Sound*

Il titolo di questo capitolo è dedicato da uno dei motori principali che ne hanno ispirato le riflessioni contenute, ovvero l'omonimo volume dello scrittore e filosofo francese Pascal Quignard. Il volume *L'odio della musica*, nella modalità ibrida tra finzione letteraria e riflessione filosofica che è tipica del suo autore, si ramifica in diversi saggi che sono a loro volta agglomerati di frammenti che, come una galassia, si addensano attorno ad un centro gravitazionale incontestabile: dei cinque sensi, l'udito è l'unico che non è possibile che prenda pausa – si escludono qui, beninteso, le persone con sordità – dall'inizio alla fine di un'umana esistenza. E questo non solo nelle ore di veglia, oltretutto, ma anche in quelle di sonno. Si può quindi pensare poeticamente alla vita di una persona come ad un fenomeno di ascolto che nasce, attraversa la sua esistenza e termina al momento della morte del soggetto. All'interno di questa immersione nell'ascoltare, il rapporto con questa pervasiva posizione percettiva cambia forme, evolvendo assieme alla persona stessa nelle forme che può prendere a seconda delle esperienze che conducono assieme, ed è possibile che si possa arrivare anche all'odio di questa condizione.

L'ascolto è il punto di arrivo di un vettore che ha fonte in altro, e quando quest'alterità ha la volontà di sfruttare questo canale in determinate modalità esso si svela per quello che, potenzialmente, ogni vettore può diventare: vettore di potere. Di per sé iniqua e asimmetrica, la condizione d'ascolto dell'umano è sempre stata una delle mire più ricercate nei sistemi totalitaristi, sotto tutti i suoi aspetti: dalla propaganda alla gestione, fino al campo della significazione. Il

megafono, il tamburo battente, le marce, i comunicati, gli ordini, l'estetica aggressiva e roboante propria sia dei discorsi di piazza che delle produzioni musicali volte ai regimi di ogni colore hanno sempre dichiarato in maniera esplicita l'intenzione della colonizzazione dell'ascolto del popolo, territorio strategicamente necessario di cui impossessarsi perchè via più diretta alla volontà dei singoli. Nelle descrizioni della vita all'interno dei campi di concentramento nazisti che Quignard raccoglie nel volume attraverso voci illustri come quella di Primo Levi, e anche da una voce estremamente significativa come quella del polacco Simon Laks, violinista e compositore polacco che, internato ad Auschwitz-Birkenau, divenne il direttore dell'orchestra del campo, tutto questo orrore appare evidente: la musica diventa nella descrizione di Levi del suo ingresso al campo come uno stridente, grottesco benvenuto, una fanfara che spinge corpi straziati e privi di forza, fisica ma soprattutto di volontà, muovendo rigidamente le loro membra quasi contro il loro volere e contro le energie, o meglio la mancanza di esse, di un corpo che in assenza di musica non si sarebbe mosso. La definiva "un'ipnosi del ritmo interminabile, che uccide il pensiero e attutisce il dolore".

In altre parti del suo *Se questo è un uomo*, Primo Levi nomina quella musica come quel fenomeno da cui sa che, più di ogni altra cosa del lager, non potrà scappare facilmente sperando di dimenticarla e che, al contrario, lo riporta più terribilmente a quelle memorie appena uno dei motivetti all'epoca popolari che venivano imposti all'ascolto in quel luogo gli ritornava in mente, o lo ascoltava da qualche parte. Descrizioni simili si trovano nei racconti di persone che hanno subito traumi di diverso genere, inquadrando la forza con cui la componente sonoro-musicale è presente nel disturbo post-traumatico da stress: l'esempio classico che svincola da questo paradigma la sola componente delle canzoni per inquadrare queste attivazioni nell'area ampia di tutto l'udibile è quello delle reazioni che avvengono in presenza di rumori forti, bruschi e inaspettati sui superstiti di guerra. In questo caso lo stato di iperattivazione psicofisiologica (il cosiddetto *hyperarousal*) a cui è soggetto l'individuo traumatizzato è attivato da qualsiasi suono che superi una determinata soglia e che gli riporti alla mente il

brutale paesaggio sonoro del conflitto, caratterizzato dalle esplosioni e dall'ancora più logorante timore di poterle sentire da un momento all'altro.

Questo discorso può trovare una sua ancora più terrificante estensione nell'esplorare il variegato e perverso mondo delle *armi sonore*, dispositivi più o meno sperimentali in uso dagli eserciti di tutto il mondo e che cercano di sfruttare le potenzialità pervasive del suono direttamente come arma strategica o di offesa, alcune producendo un fascio sonoro direzionato, altre agendo estesamente su un intero ambiente. Determinate emissioni possono causare la lesione completa del timpano o, più a distanza, causare dolori anche molto forti o una sensazione di disorientamento, panico, nausea. Questo è il caso ad esempio del LRAD (Long Range Acoustic Device), un cannone sonoro che emette un cono largo 30° di frequenze ad altissimo volume in grado di generare i sopracitati effetti in un raggio tra i 300 e i 500 metri, mentre un altro strumento chiamato The Mosquito è stato largamente utilizzato nel Regno Unito per allontanare i giovani che gozzovigliavano nei pressi di negozi o altre aree: dato strumento emette una fastidiosa frequenza tra i 19000 e i 20000 hertz, area dello spettro dell'udibile che crescendo va detridendosi, rendendo questo strumento perfetto per avere effetto solo sulla fascia d'età desiderata. Altri strumenti possono essere ancora più mellifluidi, entrando in risonanza col bulbo oculare e provocando una visione distorta e sensazioni di disagio e nausea, altre applicazioni sono invece più terra-terra come la diffusione improvvisa di musica metal ad alto volume nelle camere di tortura per rendere impossibile il riposo delle persone imprigionate, oppure possono giocare sulla già citata sindrome da stress post-traumatico: questo è il caso ad esempio dei *sonic booms*, armi che simulano sonoramente e a livello psicoacustico la sensazione di un bombardamento, che l'esercito israeliano ha utilizzato in Libano per generare un continuo stato di tensione psicologica sugli abitanti delle aree colpite in passato, mantenendole sotto l'ombra della minaccia bellica – minaccia che, peraltro, al momento in cui queste parole stanno essendo scritte, si è nuovamente trasformata in realtà. Sulle architetture del potere contemporaneo che sfruttano il campo dell'udibile per perpetrare quella violenza che è centrale alle stesse strutture oppressive è illuminante il lavoro di Steve

Goodman, musicista e teorico britannico conosciuto anche col suo monicker Kode9, che nel suo volume *Guerra sonora* parte da questa peculiare declinazione della brutalità della guerra per poi elaborare delle risposte tra il politico ed il sociologico per trovare sistemi di risposta a queste oppressioni.

Passando a una sfumatura meno violenta di sgradevolezza, dal dolore si passa al grado del fastidio. Il fastidio, in sè, è un'area che può comprendere due sensazioni molto diverse: esiste un fastidio di genere fisico, che è sostanzialmente una declinazione meno impattante sul corpo umano dei meccanismi sopra descritti e può tradursi in sensazioni di affaticamento mentale, talvolta nausea, difficoltà di concentrazione, piccoli dolori auricolari e tutte le conseguenze negative che derivano dall'essere esposti ad un paesaggio sonoro carico di fonti di inquinamento acustico, mentre esiste un'altra forma di fastidio che è squisitamente mentale e ha più a che fare con i significati che, più o meno consapevolmente, conferiamo in noi riguardo determinate esperienze d'ascolto (si può dire che anche queste siano delle posture d'ascolto, o meglio delle componenti di una postura d'ascolto che si attivano in presenza di determinati segnali). Anche questa seconda categoria può essere letta, volendo, come una variabile più temperata di alcuni fenomeni descritti nei paragrafi precedenti, e nello specifico intendo il fenomeno di associazione mnemonica presente nei superstiti ai campi di concentramento, o più in generale in diversi tipi di soggetti soggetti a stress post-traumatico, che si attiva specificatamente se innescato da specifiche sonorità, o addirittura specifiche canzoni.

Con prospettive e con fenomeni osservati differenti ma entrambi afferenti all'ascolto dell'oggetto musicale in senso stretto, per quanto alla luce delle considerazioni presenti nei capitoli precedenti si possa speculativamente ampliare questi pensieri per analogia sul campo largo dei fenomeni d'ascolto, attorno alla questione di questo fastidio si sono espressi i due autori italiani Alessandro Baricco e Manlio Sgalambro, l'uno scrittore e critico musicale e l'altro filosofo ed autore dei testi dei brani di Franco Battiato nella produzione tra il 1995 ed il 2012, rispettivamente nei saggi *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* e

Contro la musica. Nel primo volume la penna di Baricco opera un'osservazione chirurgica dei meccanismi di allontanamento dal pubblico, e *del* pubblico, della produzione contemporanea della musica colta. Per quanto sia un testo che già al momento della scrittura di queste parole risenta della sua età (uscito nel 1992, racconta di un punto dove ormai la distanza tra la ricerca contemporanea e sentimento del tempo era massima, mentre già in questi ultimi dieci anni si può osservare un progressivo riavvicinamento di questi due mondi soprattutto nel reciproco interesse che i due mondi volgono osservando il terreno neutro e molto meno storicizzato dell'elettronica, luogo in cui sempre con maggiore intensità si incontrano influenze urban e derive sperimentali, desiderio di massificazione senza sacrificare l'aspetto sperimentale), il testo vuole marcare l'accento su un genere di fastidio specifico, quello che all'epoca aveva isolato quella scena musicale da ogni potenziale nuovo pubblico. La tesi di Baricco si appoggia sull'osservazione della tendenza di quella branca di ricerca incentrata sul linguaggio in sé senza riguardi né verso la decodifica del pubblico né, ancor di più, sulla necessità di un'opera di esprimere un qualcosa oltre sé stessa – meccanismo che alla luce dei ragionamenti degli scorsi capitoli possiamo considerare impossibile, tuttavia non si può negare che questo sia il percepito più presente nei confronti di questo tipo di repertorio, rinforzato ancora di più dalla descritta tendenza a lavorare "sui generis" da parte di molti compositori, in parte anche imposta da una forma di mercato musicale estremamente chiusa in sé stessa. In questo caso si può descrivere il fastidio di cui Baricco parla nella forma di un ascolto che, in cerca di una significazione del materiale sonoro che non riesce a trovare una sede e finisce frustrata nel confrontarsi con un mondo di suoni che non gli consente, o quantomeno non gli facilita, l'utilizzo di una modalità preesistente di decodifica e classificazione (esistono però effettivamente compositori la cui intenzione è dichiaratamente quella di negare questo canale, le cui composizioni trovano il loro senso in questo, un po' come graficamente Luigi Serafini tenta di fare col suo *Codex Seraphinianus*, libro d'arte tra i più celebri ed unicum letterario, in cui è simulata un'enciclopedia da un altro mondo, col proprio linguaggio indecifrabile, con illustrazioni fuori dalla realtà, con schemi ed informazioni illeggibili realizzate appositamente per porre il lettore davanti

alla meraviglia e al fascino dell'incomprensibile).

L'approccio di Sgalambro è, invece, sotto alcuni punti, quasi opposto. In *Contro la musica*, già a partire dalle prime righe – con un incipit che allude al *Manifesto del partito comunista* – si dichiara che il fastidio viene generato dalla musica massificata, definita come indistinta melassa asservita ad un consumo senza ethos in cerca di conferme, non di stimoli, e di estetica vaga senza messaggio: "Un rozzo ascoltatore, senza ethos alcuno, si è impadronito della musica (come una volta si diceva che la musica si impossessava dell'ascoltatore). Essa lo segue ipnotizzata e sprigiona suoni dai suoi stessi fan. Dalle loro orecchie spalancate suona musica che essi vogliono ascoltare". Ora, a fronte delle riflessioni degli scorsi capitoli diventa difficile considerare anche il più vuoto prodotto musicale da consumo come qualcosa che non veicoli qualcosa – anche soltanto, per l'appunto, il proprio aderire acriticamente ad un'estetica dettata da consumo, che è già un significato: se la regola aurea delle scienze della comunicazione è che è impossibile non comunicare qualcosa, l'implicazione nel campo della semiotica è che è impossibile non significare, poichè se la scelta non-comunicativa comunica la propria volontà non-comunicativa anche la scelta di non-significazione veicola in sé questo vuoto, che è un vertice astratto di una dicotomia del pensiero al pari, come abbiamo visto in un altro capitolo, del silenzio o del vuoto. Ciò però non toglie che, fuori da questa architettura di pensiero, nell'ascolto delle altre persone ne vivano mille altre, tra cui anche alcune in cui la frustrazione dell'ascolto è generata dalla vuotezza percepita dietro ad un'impalcatura di dettami estetici senza ulteriore costruito.

Le frustrazioni descritte da Baricco e Sgalambro sono meccanismi che sono presenti all'interno della postura d'ascolto degli ascoltatori presi in esame, che raccontano dell'Identità Sonora Culturale dei soggetti frustrati, e in realtà forse ancora di più di una mentalizzazione dell'ascolto costruita su una sovrastruttura ulteriore, molto più che dei brani stessi. Tuttavia è presente, ed è importante tenere presente la possibilità che nell'ascolto di qualcuno, in primis noi stessi, possano essere presenti meccanismi simili. Proseguendo nella lettura di

Sgalambro si osserva come quello che lui propone come ethos dell'ascoltatore – che altro non è che una modalità cosciente di dialogare con le proprie modalità d'ascolto, ovvero di per sé una presa di coscienza della propria postura e di ciò che sono le sue particolarità, le sue richieste e desideri, i suoi limiti e preferenze – diventi pian piano non solo una ricerca di senso nell'ascolto (meccanismo simile è presente anche nell'ascoltatore di Baricco, frustrato proprio dalla percepita assenza di senso), ma anche soprattutto un ascolto *dell'ascoltare*, una pratica di meta-osservazione che considera le esperienze d'ascolto come tramiti per assumere in reazione ad esse la postura che esse suggeriscono, in un capovolgimento di prospettive che rivela un potenziale importante: al netto di esperienze che si possono definire sgradevoli in senso lato, come quelle descritte ad inizio capitolo e che hanno a che fare con le questioni ed i limiti del corpo, la nostra conformazione e la nostra soglia del dolore, molto del restante odio della musica è spiegabile come la frustrazione, la spiacevolezza o il desiderio di evitare determinate posture d'ascolto che esse portano in loro, e questo in un luogo che abita l'Identità Sonora principalmente Culturale, e su cui è possibile fare un lavoro dal significato simbolico molto potente cercando di lavorare questa frustrazione per renderla più tollerabile e, potenzialmente, chetandola, concedendo la possibilità di ponti di comunicazione tra determinati prodotti sonori e l'ascoltatore frustrato che possano portarlo a comprenderne meglio le ragioni e riconoscersi in parte di esse.

Riprendendo infatti le considerazioni di due capitoli fa sull'ascolto culturale, dacché un'intera estetica esiste, per quanto afferente a una stretta nicchia nel caso indicato da Baricco o sospinta da motivazioni che si possano considerare ideologicamente contrarie come nell'esempio di Sgalambro, assieme ad essa necessariamente esisteranno degli ascoltatori che in essa riescono a ritrovare del valore – ed è nella potenzialità di connessione tra le loro Identità Sonore con quella dell'ascoltatore frustrato che si può trovare connessioni di tolleranza, comprensione, unione. Viviamo in un'epoca stratificata, dalla fitta compresenza di culture e sottoculture che si agitano, si influenzano, convivono in un luogo che è l'intera Terra sempre più interlacciata, globalizzata, virtualmente connessa, ed è

indubbio che una delle sfide di questo tempo sia quella determinata da questa sovrapposizione: mai come ora le culture soffrono del timore della spersonalizzazione che si crede possa nascondersi dietro ad un'interculturalità che sempre più sta mostrandosi, più che possibilità, come un vero e proprio assioma della contemporaneità. Lavorare sia in sé stessi che nelle persone che possano mostrare delle rigidità nella propria Identità Sonora Culturale attorno ai bordi di eventuali frustrazioni d'ascolto significa sciogliere delle associazioni che hanno molto più a che fare con delle categorizzazioni mentali che con l'ascolto vero e proprio, concedendosi una fluidità di posture d'ascolto che consenta di riuscire a trovare la propria modalità d'ascolto in ogni contesto, traendo da ogni esperienza la possibilità di arricchirsi di quello che ci può dare. Questo stretching della postura d'ascolto, come vedremo, passa oltre la sola questione culturale e va ad interrogare nell'umano un'altra finta dicotomia del pensiero, come quella bianco/nero, pieno/vuoto, silenzio/...rumore?

CHE COSA SIGNIFICA RUMORE? SULLA RAPPRESENTANZA

"e certe volte canto
come se la mia stessa vita fosse in gioco
perchè non ti sente nessuno
se di rumore ne fai troppo poco
sto imparando a ridere
con la stessa forza con cui ascolto
perchè il silenzio è violenza
per i poveri e le donne"

Ani DiFranco, *My IQ*

Ora, se già la dicotomia silenzio/rumore è inquadrabile come un dominio soltanto astratto dopo le considerazioni del capitolo dedicato al silenzio, anche l'altro estremo ha alcuni aspetti attorno cui la riflessione attraverso la lente concettuale della postura d'ascolto può portare ad alcuni risultati interessanti. Innanzitutto, se il pensiero dicotomico inquadra il silenzio nell'assenza di frequenze percepite sull'intero spettro dell'udibile, allora tecnicamente all'estremo opposto si trova una specifica forma di rumore, il cosiddetto *rumore bianco*, nel quale sono presenti tutte le frequenze dell'udibile alla stessa ampiezza, senza periodicità temporale (in concordanza con le altre dicotomie funzionanti alla stessa maniera: se il nero assoluto è l'assenza di ogni frequenza del visibile, il bianco è la compresenza di queste emissioni allo stesso livello di intensità). Esistono altri tipi di rumori ad esso simili, catalogati con altri colori (rumore grigio, rumore rosa, rumore blu, rumore viola e rumore marrone – quest'ultimo, curiosamente, trova l'origine del suo nome non tanto per associazioni occhio/orecchio come alcuni dei precedentemente citati, ma dal fatto che venga prodotto dalla funzione del moto browniano, scoperto dal botanico Robert Brown), e ciò che accomuna ognuno di questi rumori è la compresenza, seppure con intensità differenti, di tutte le frequenze tra i 20hz e i 20000hz.

Tuttavia, non è solo di questi specifici suoni che si parla quando, normalmente, si parla di rumore. Il dizionario Treccani definisce il termine come "Qualsiasi perturbazione sonora che, emergendo dal silenzio (o anche da altri suoni), dia luogo a una sensazione acustica: è quindi sinonimo di suono, ma si usa soprattutto per suoni soggettivamente giudicati non musicali o che comunque riescano sgradevoli, fastidiosi, molesti, o addirittura dannosi. È voce di largo uso e di significato molto generico" oppure come "In acustica, emissione di perturbazioni elastiche udibili ma non caratterizzate da una frequenza determinata o prevalente, tale cioè da produrre un suono; essa è individuata da un'intensità (misurata in decibel), e da una composizione spettrale, ossia dall'ampiezza delle onde sonore alla cui sovrapposizione è dovuto il rumore stesso". In contesti scientifici, si utilizza il lemma "rumore" per riferirsi a qualsiasi genere di interferenza che possa disturbare l'osservazione o la misurazione dei dati che si è interessati a raccogliere. Si può dire quindi, in realtà, che la dicotomia concettuale più messa in essere dalla definizione di rumore non è tanto quella silenzio/rumore quanto quella suono/rumore, non si tratta quindi tanto di una distinzione sul piano quantitativo (maggiore o minore quantità ed intensità di segnali sonori) quanto qualitativo (maggiore o minore gradevolezza – la stessa Treccani tiene a sottolineare il fatto che questa operazione di giudizio sia effettuata soggettivamente – nel percepire il suddetto segnale sonoro, sia genericamente parlando che in rapporto ad un altro segnale che si è invece interessati a percepire).

La dinamica che si apre tra suono e rumore è quella quindi di una linea di demarcazione tra ciò a cui desideriamo dare attenzione e ciò che consideriamo come ostacolo a questa intenzione, un corpo sonoro altro a cui non desideriamo porgere orecchio, pur nella sua esistenza, ma che proprio in virtù di questo suo esistere prende il suo spazio nel paesaggio sonoro ad un volume o con delle specificità timbriche che non permettono alle meccaniche dell'ascolto selettivo descritto qualche capitolo fa di assicurare un focus tale da non percepire questa interferenza. Questa significazione dell'oggetto sonoro definito come rumore lo mette nella categoria del non desiderato, e questo non tanto per effettive

caratteristiche deleterie di questa materia sonora (il rumore in grado di provocare effettivo danno, come si è visto, esiste ma è una piccola parte della grande varietà sonora che ricade sotto questo termine) quanto per un confronto valoriale con ciò con cui condivide il paesaggio sonoro: ne può conseguire, entro certi limiti, che la stessa fonte sonora possa quindi essere vista o meno come un rumore a seconda del contesto in cui è immersa.

Quello che è effettivamente avvenuto nell'esperienza umana dell'oggetto "musica", soprattutto negli ultimi centocinquanta anni, ma possiamo in realtà estendere questo ragionamento fino a comprendere ogni vera e propria pratica musicale al punto da trarne una delle possibili definizioni della musica in toto, è un processo in cui progressivamente si è cercato di estetizzare il rumore per renderlo capace di veicolare in maniera più efficace quella potenza che già in nuce ha, che si libera in qualsiasi pratica musicoterapica, che fa risuonare la nostra Identità Sonora con una varietà di materiale sonoro che spazia dall'agitarsi di un mare in tempesta alla massa astratta che può emergere da una sintesi granulare, che è propria dell'ascolto come azione che accompagna l'umano lungo la sua intera esistenza. È esperienza curiosa da sentire nei racconti delle diverse generazioni al momento in vita riconoscere come nella loro vita ci si sia sempre ritrovati a considerare come musica determinate proposte sonore che, alle orecchie delle generazioni precedenti, suonassero come rumori. Dalla saturazione delle valvole degli amplificatori da cui è derivata la distorsione per chitarra elettrica al *wobble bass* della dubstep, dalle urla indisciplinate e senza studio del punk alle indisciplinatezze ritmiche estremamente calibrate della breakcore, dall'introduzione della rumoristica nell'orchestra con mosse iconiche come le martellate nella Sesta Sinfonia di Gustav Mahler o veri e propri colpi di cannone nell'Ouverture 1812 di Tchaikovsky all'introduzione del concetto di manipolazione del segnale sonoro ad opera di Pierre Schaeffer con la sua *musique concrète*, dal *mumble rap* alle casse Rotterdam, dalla *dub siren* al *guitar painting*, in un viaggio che continua tuttora e che ha persino coniato un genere, la musica noise, che lavora sotto l'egida del rumore già a partire dal suo stesso nome. Nell'altra direzione temporale, invece, è facile immaginare l'avvento delle

prime forme musicali proprio nell'estetizzazione e nell'organizzazione (che è, a sua volta, un'azione che presuppone un'estetica) del materiale sonoro-musicale a disposizione dei nostri antenati, in primis oggetti donati dalla natura e l'utilizzo della voce. La stessa azione dietro alla costruzione di uno strumento è operazione estetica: l'adibire uno specifico oggetto alla funzione di produttore di materiale sonoro, il curarlo affinché possa emettere al meglio una specifica sonorità, rientra a pieno titolo nei canoni dell'estetizzazione. Come anticipato, quindi, si può guardare alla storia della musica come storia dell'estetizzazione del rumore.

Eppure, nella quotidianità, nominare qualcosa come rumore è qualcosa di frequente. E questo non solo per l'evidente improbabilità che le sopraccitate speculazioni siano opinione comune e canonizzata, ma anche e soprattutto perché parte della definizione di una cultura lavora tramite il definire cosa le sia proprio e cosa no: come si è già detto, non si può non nascere all'interno di una cultura, tutto ciò che si può fare è aprire maggiori o minori ponti di comunicazione tra le culture altre rispetto a sé, e questa riflessione (e, più ampiamente, tutte quelle contenute in questa tesi) hanno il potenziale per essere uno di questi ponti. Il dialogo tra Identità Sonore non è solo alla base della pratica musicoterapica, ma è metafora di un processo che è terapeutico in senso lato: è nel confronto con l'alterità che si cresce, in quanto unico ponte sia per conoscere sé stessi che per comprendere il mondo attorno a noi.

Il discorso relativo all'identità, in questo periodo storico, sembra attraversare un momento di grande fervidezza – questa vuole essere una constatazione che non dà un giudizio di valore, quanto più un'osservazione del contesto in cui ci muoviamo. Le identity politics sono al centro del dibattito pubblico al punto da permeare i discorsi della politica in tutto l'Occidente, sono presenti in maniera centrale sia negli slogan demagogici dei personaggi più importanti che nei discorsi dei movimenti dal basso, radunando anche in virtù della facile polarizzazione del discorso attorno a questi topic più partecipazione che attorno a qualsiasi altro tema, e questo indipendentemente che si tratti di identità nazionale, identità sessuale o di genere, identità religiosa, identità culturale *et al.* All'interno

di questo frame osservativo, è facile vedere come la dialettica suono/rumore possa essere utilizzata come metafora, in alcuni casi senza neanche che lo sia effettivamente ma quasi più un'associazione legata a connessioni reali, della dialettica società/soggetti marginalizzati. Nel saggio *Giustizia acustica: ascoltare ed essere ascoltati*, saggio di Brandon LaBelle, teorico statunitense e fondatore della The Listening Biennial di cui è direttore artistico, così come in *Ricami, praticare il rumore* di Lemmo, compositore e performer italiano di nuova generazione che ha portato il suddetto testo come sua tesi di laurea in Musica Elettronica al Conservatorio di Torino, questo tema viene sviscerato con dovizia di particolari. Un suono *altro* è spesso un suono *di altri*, e il rapporto sia delle istituzioni che dei singoli riguardo questa alterità racconta di una situazione sociale, che è quella attuale, dove ancora la diversità non viene ancora vista come ricchezza in quanto espressioni delle infinite declinazioni dell'umano ma intrappolata nella dicotomia del giusto o sbagliato, suono o rumore, meritevole o meno di contribuire al discorso di una cultura prendendo il centro del palco. La percezione di "stranezza" relativa ad un qualcosa di nuovo è una via che sottolinea la potenzialità di un incontro arricchente, tuttavia spesso la tendenza culturale a ribadire l'altro come un qualcosa di indesiderato, verso cui ribadire la propria differenza e non sporgersi con interesse ma al contrario chiudersi e porgere il proprio sguardo altrove, taglia i ponti con l'alterità senza che effettivamente neanche si siano manifestate in essa motivazioni concrete per motivare un allontanarsi. È proprio dell'umano sia il sospetto che la curiosità, tuttavia il costruire degli strumenti di interscambio è proprio ciò che ha portato l'umano a crescere.

In questo caso, il discorso della postura d'ascolto diventa uno strumento importante nella politica della quotidianità, ma ancora di più nell'ottica terapeutica di non mostrificare il differente ma al contrario aprirsi a questa alterità come nuovo strumento di scoperta di sé. Poter considerare un materiale sonoro con la possibilità di scoprire la propria reazione ad esso solamente attraverso i canali che vanno direttamente a contattare la nostra Identità Sonora, o quantomeno cercando di acquisire coscienza di quali siano i meccanismi

pregiudiziali che possono attivarsi in noi e cercando di operare una decostruzione di essi atta a non renderli limitanti significa lavorare in due direzioni che san dare, entrambe, segnali su cosa siamo e come ci posizioniamo nel mondo, quali siano le lenti che poniamo sulla realtà e come, potenzialmente, non renderci dipendenti da esse. Questo meccanismo, viceversa, è utile nel contattare e comprendere l'Identità Sonora ed altrui, comprendere quali siano le sue resistenze sul campo sonoro significa identificare delle zone che concentrano tensione e su cui è importante porre attenzione, sia che si reputi più adatto evitare di andare in quel campo sia che invece si pensi che ci siano le condizioni adatte per lavorare proprio attorno a questi bordi. Come detto, ogni cultura trova la sua espressione anche nel definire ciò che *non* è, e ogni identità singola funziona parimenti: alcuni di questi no sono scelti, altri sono inconsci, altri imposti più o meno esplicitamente dal contesto sociale in cui ci si trova. Una mappatura di questi confini aiuta a comprendere meglio ciò che sono, come sono costituiti i tratti con cui delineiamo la nostra figura. Una postura aperta a questa comprensione consente un canale di dialogo che è quello che è importante tenere allenato nell'ottica di una relazione terapeutica efficace: comprensione sicura di sè, apertura verso l'altro, disposizione al reciproco dialogo senza imposizioni di giudizi aprioristici, disposizione al mettersi in gioco.

CON UNA MAPPA ALLARGATA. CONCLUSIONI TEMPORANEE

"Ogni musica che non dipinge nulla
è rumore"

Jean Baptiste Le Rond d'Alembert, introduzione a *L'Encyclopedie*

Lascio che il resto dell'energia liberata, già presente e semplicemente innescata, riprenda pian piano la sua sede massaggiando lentamente col suo fluire tutte le aree, respiro profondamente, grato. Riapro gli occhi. Considero.

Il contesto culturale da cui un umano non può prescindere è la prima e più intensa dimostrazione del fatto che l'umano, da quando ha preso coscienza del suo sè, ha aperto quella strada evolutiva che lo ha reso a tutti gli effetti quello che è. Ogni step evolutivo successivo, che sia della tecnica o della filosofia, va a braccetto con l'acquisizione del pensiero che è possibile agire su noi stessi per modificare l'attorno e viceversa, e che la nostra esistenza è strettamente radicata a come decidiamo di evolvere dalle energie primigenie che portiamo in noi. L'Identità Universale e quella Sociale hanno una connessione ferrea, per quanto potenzialmente possano mandare messaggi contraddittori. La fascinazione istintiva verso l'ascolto, di per sè, ed il suo naturale condurmi alla sua esperienza, sono il motore di un processo che più mi ha donato riflessioni tramite l'esperienza più ha mutato il mio modo stesso di esperire, permettendomi di trarre successive riflessioni. Ogni traccia della pratica d'ascolto avviene parallelamente fuori e dentro di me, in un approfondire che viaggia nelle due direzioni: sempre più ampiamente dentro ciò che ho attorno, sempre più profondamente in quel che porto dentro. Accolgo il mio discorso interno nella sua componente musicale e in quella verbale, lascio che non sia letto come interferenza ma come complemento, altro strumento nell'orchestra del paesaggio sonoro in cui mi muovo e in cui, citando Whitman, anche io posso contribuire con un mio verso. Nella musica c'è rumore e nel rumore c'è musica, le due cose danzano assieme e più spoglio il mio ascolto dalle frustrazioni di questa dicotomia più posso mettere amore

nell'ascoltare questo tutto, farlo risuonare con maggiore sincerità col mio interno, non tracciando nessuna limitazione tra segnale puro e disturbo, a meno che non riconosca che quel segnale mi stia procurando danno: si apre, in me, una dicotomia che è più incentrata nella cura e sempre meno nel giudizio – con questo viaggio tra le culture del suono trovando in ognuna un mio stare, trovando pace nelle sottili informazioni del silenzio, trovando consapevolezza che l'espressività sonoro-musicale prescinde dalla presenza o meno di mezzi preposti: ogni cosa è un mezzo, e in virtù di questo ogni momento è un'occasione che si può abbracciare per renderla densa o farla fluire via, senza un ordine di priorità che non sia quello che sento presente, attivato in me, generato per reazione dall'ascolto che ho dell'occasione stessa.

La postura è un movimento fluido, continuo: non esiste movimento organico con una rigidità. È quindi per questo che capire come ascoltare e già ascoltare (risuona Sgalambro: "chi ascolta veramente, ascolta l'ascolto"), è per questo che tanto bene si sposa questo concetto con filosofie orientali al punto che nessuna delle persone citate in questa tesi coi suoi studi non si sia trovata, a un certo punto della loro vita, affascinare da delle modalità del pensiero così legate al lasciar fluire come reale modalità, assieme, di avere presa sulla realtà e su sé senza che questa presa schiacci l'una o l'altro: un tocco leggero, quasi una carezza. E so, proprio in virtù di questo, che un viaggio è in partenza sul ciglio di ogni attimo e che queste stesse parole muterebbero, dovessi anche solo scriverle tra una giornata.

L'eredità dell'ascolto, il suo dono, è stato dirmi che da ogni punto di partenza ci si può allargare, e che è il farlo in sé il vero processo terapeutico, una mutazione continua e sempre possibile. Vedere questo potenziale trasformativo da qualsiasi punto di partenza lo considero importantissimo nella pratica terapeutica, è lo sguardo attraverso cui si schiude la relazione – *take a sad song, and make it better*. E dopo lo sguardo, si parte.

RINGRAZIAMENTI

Non mi avessero proposto di venire a provare una lezione di Teatroterapia, non avrei pensato a distanza di un anno dalla proposta di provare Musicoterapia. Grazie, Eleonora. E grazie alla scuola e alle persone che l'hanno abitata, ognuna col suo colore, con cui ho provato a mescolare il mio nel mio discontinuo attraversarla negli anni – grazie, perchè non fosse stato per tutto questo non avrei portato a termine il percorso, io così tendente al fluire. Grazie a chi vicino mi è stato nel processo: i treni all'alba, mia madre, le persone con cui ho suonato e gli strumenti, questa bella invenzione che è l'arte e le persone che sanno che può liberare l'anima, le anime affini che mi hanno incoraggiato e che negli anni hanno stimolato questi miei pensieri attorno all'argomento, ogni amico amato, ogni partner amato, ogni scintilla improvvisamente sbucata anche nei momenti più bui. Grazie al buio, al silenzio, al vuoto, perchè non lo sono mai davvero, ma di dentro portano una lezione di pienezza che scalda il cuore. Grazie alla scrittura, su carta o per parola, in struttura o improvvisata, perchè misura e genera, digerisce e fa fiorire, è magica. Grazie alla mia città, e ad ogni altro letto o divano o giaciglio, ivi compresi i prati, dove in questi anni ho dormito. Grazie a ogni lacrima e ogni sorriso, quelli che ho sentito addosso a me e quelli che ho visti stampati sopra a qualsiasi altro viso. Grazie al tempo che non smette.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1998). *Papalagi*. Stampa Alternativa.
- Arena, L. V. (2014). *Brian Eno. Filosofia per non musicisti*. Mimesis.
- Barba, E. (2004). *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*. Il Mulino.
- Baricco A. (1992). *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*. Feltrinelli.
- Barthes, R. (2022). *Il neutro: Corso al Collège de France (1977-1978)*. Mimesis.
- Benenzon, R. O. (2007). *La parte dimenticata della personalità*. Borla.
- Benenzon, R. O. (2005). *Manuale di musicoterapia*. Borla.
- Bergonzoni, A., & Sassatelli, G. (2012). *L'arte come cura*. ASMEPA Edizioni.
- Benjamin, W. (2013). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. BUR.
- Benni, S. (2005). *Misterioso. Viaggio nel silenzio di Thelonious Monk*. Feltrinelli.
- Byrne, D. (2023). *Come funziona la musica*. Bompiani.
- Cage, J. (2018). *Al di là della musica*. Mimesis.
- Cage, J. (2019). *Silenzio*. Il Saggiatore.
- Candiani, C. (2018). *Il silenzio è cosa viva*. Giulio Einaudi Editore.
- Castellucci, C. (2015). *Setta. Scuola di tecnica drammatica*. Quodlibet.
- Cattich, N. (2023). *L'ascolto musicale come terapia*. Magenes editori.
- Cattich, N., & Saglio, G. (2010). *L'oltre e l'altro. Arte come terapia*. Priuli & Verlucca.
- Chambers, I. (2020). *Mediterraneo blues*. Tamu.
- Collective, C. (2021). *Manifesto della cura. Per una politica dell'interdipendenza*. Alegre.
- Cott, J. (1993). *Conversazioni con Glenn Gould*. Ubulibri.
- De Martino, E. (2015). *Sud e magia*. Donzelli editore.
- Derrida, J. (2011). *Ciò che resta del fuoco*. SE.
- Eliade, M. (1983). *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*. Edizioni Mediterranee.
- Fant, D. (2015). *Pedagogia Hip-Hop: gioco, esperienza, resistenza*. Carocci.
- Goodman S. (2024). *Guerra sonora*. NERO.
- Grauer, V. (2015). *Musica dal profondo*. Codice Edizioni.

- Gualtieri, M. (2022). *L'incanto fonico*. Giulio Einaudi Editore.
- LaBelle, B. (2023). *Giustizia acustica. Ascoltare ed essere ascoltati*. NERO.
- Lemmo (2024). *Ricami, praticare il rumore*, tesi di laurea
- Lombardo V., Valle A. (2024). *Audio e multimedia*. Maggioli
- Malinowski, B. (2013). *Teoria scientifica della cultura e altri saggi di antropologia*. Pgreco.
- McKenzie, W. (2023). *Raving*. NERO.
- Monacchi, D. (2019). *L'arca dei suoni originari*. Edizioni Mondadori.
- Oliveros, P. (2023). *Deep Listening*. Timeo.
- Oliveros, P. (2024). *Quantum Listening*. Timeo.
- Quignard, P. (2015). *L'odio della musica*. EDT srl.
- Rouget, G. (2019). *Musica e trance*. Giulio Einaudi Editore.
- Sacks, O. (2014). *Musicofilia*. Adelphi Edizioni spa.
- Santoni, V. (2015). *Muro di casse*. Gius.Laterza & Figli Spa.
- Schafer, R. M. (1985). *Il paesaggio sonoro*. Casa Ricordi.
- Sgalambro, M. (2021). *Contro la musica*. Carbonio Editore.
- Smith, L. (1981). *Note sulla natura della musica*. Nistri-Lischi.
- Stanislavskij, K. S. (2008). *Il lavoro dell'attore su se stesso*. Il Saggiatore.