

Gastone Zotto

*Musica
commerciale
e comunicazione estetica
di massa*

I Quaderni di *Musicaaa!*

I Quaderni di *Musicaaa!*
a cura della redazione di *Musicaaa!*

Musicaaa!

periodico di cultura musicale

direttore Fiorenzo Cariola

redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Musica commerciale e comunicazione estetica di massa¹

Con l'avvento della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, le grandi masse hanno ottenuto la possibilità di accostarsi più facilmente al fenomeno artistico. Ciò avrebbe dovuto provocare un processo di educazione popolare all'arte. Osserviamo, al contrario, che al diffondersi del disco, ad esempio, non sembra aver fatto riscontro un corrispondente diffondersi della capacità critico-musicale nelle grandi masse fruitrici. Anzi, oggi più che mai, esiste uno iato tra il livello di elaborazione del suono, inerente alla musica classica contemporanea, e quello di comprensione estetica dell'uomo medio.

Paradossalmente si può affermare che nei secoli scorsi, da noi giudicati, spesso erroneamente, come arretrati ed oscurantisti, le grandi masse popolari si accostarono ai prodotti classico-musicali del loro tempo con maggior impegno e serietà. Le musiche di Beethoven, di Verdi, di Vivaldi, di Paganini, ecc. fecero esultare il grande pubblico del tempo. Musiche facili alla comprensione, quelle di allora? Musiche indecifrabili, quelle di ora? Mancata educazione estetica nell'ascoltatore contemporaneo? Eccessiva reclamizzazione e diffusione nel mercato di materiale musicale diseducativo? Sfruttamento economico di una domanda popolare inevitabilmente povera dal punto di vista osservativo?

Si cercherà di rispondere a queste domande, facendo ricorso alla scienza logonica, che, da più di un trentennio ormai, analizza e descrive l'operare mentale in termini di operazioni. In concreto, ci si chiederà se esistono dei meccanismi mentali, sui quali ha potuto giocare impietosamente la musica commerciale nei riguardi della grande massa indifesa, perché impreparata ad una analisi critica del prodotto estetico.

La musica commerciale, che nel presente studio si intende assumere come genere musicale leggero o canzonettistico, composto intenzionalmente per fini di lucro o di successo commerciale, corrisponderebbe, allora, ad una grossissima operazione finanziaria, consapevolmente fondata sulla povertà rapportativa, dal punto di vista estetico, propria dell'uomo comune? Potrebbe trattarsi addirittura di una povertà accuratamente individuata, coltivata e sfruttata per fini commerciali?

Per una migliore comprensione della presente indagine, si ritiene opportuno far premettere una breve descrizione della vita mentale, quale risulta dalle analisi condotte dalla Scuola Operativa Italiana del Centro di Cibernetica e Attività Linguistica dell'Università Statale di Milano, diretto dal prof. Silvio Ceccato. Questo tipo di indagine, strettamente scientifica, intende non lasciare tra le operazioni mentali residuo alcuno di datità o di trascendenza, poiché (per il primo caso: datità) l'arte non coincide con la fisicità dell'opera o con i procedimenti usati per ottenerla, come la regola, la tecnica, la forma, lo stile, ecc., e nemmeno (secondo caso: trascendenza) essa coincide con la 'bellezza' già fatta ed esistente fuori di noi, quasi una divinità estetica da scoprire e riprodurre all'infinito su misura umana, tramite un dono di origine altrettanto divina, chiamato 'ispirazione'.

Una metodologia di tipo scientifico, che si rivolge al pensiero, assumendolo come oggetto d'indagine, e che si avvale di procedimenti, che facciano uso di criteri univoci ed intersoggettivi, per giungere ad analizzare il fenomeno estetico musicale (i suoni e tutti i tipi di relazione che intercorrono tra di essi) come risultato di operazioni mentali. Questo tipo di ricerca si rivela sempre più fecondo di sorprendenti risultati, anche se divergenze e revisioni possono risultare inevitabili; situazioni, queste ultime, più che normali, da sempre, nell'ambito di qualsiasi seria ricerca scientifica. La scienza è un metodo, un modo di procedere, non i risultati che ne derivano.

¹ Il presente saggio, comparso per la prima volta sull'*Estratto* della Rivista *Lo Spettacolo* (Anno XXX - N. 2 - Aprile-Giugno 1980), è qui proposto nella versione originale e integrale, unitamente ad alcune parziali modifiche introdotte dall'autore.

Ovviamente, nel presente studio la panoramica dei risultati ottenuti sarà necessariamente limitata. Il lettore interessato ad un approfondimento sull'argomento potrà rivolgersi alla numerosa serie di pubblicazioni curate finora dai vari collaboratori della Scuola Operativa Italiana.

Attenzione, memoria e pensiero

I nostri contenuti mentali sono dovuti principalmente a tre apparati: quello dell'attenzione, quello del pensiero e quello della memoria.

L'*attenzione*, che svolge principalmente due funzioni: a) rende presente, cioè mentale, il funzionamento di altri organi, come la vista, l'udito, il tatto, ecc., e lo frammenta con pulsazioni, che vanno più o meno dal decimo di secondo al secondo e mezzo; b) applicandosi su se stessa, in combinazioni di stati, essa costituisce le cosiddette 'categorie mentali', che possono essere assunte sia isolatamente (es. il singolare ed il plurale presi soltanto come rapporti mentali), sia applicativamente (es. - in corrispondenza alle due categorie appena sopra citate - : bosco (singolare) e alberi (plurale)).

Il *pensiero*, che risulta composto da correlazioni triadiche, in cui figurano i due termini di un rapporto (i correlati), cui va aggiunto il rapporto stesso, posto dall'operare soltanto attenzionale (il correlatore). La composizione di queste correlazioni triadiche dà luogo alla ricchezza del pensiero. Normalmente la durata di una rete correlazionale non supera i cinque/sette secondi; è possibile però prolungarla indefinitamente, perché subentra la funzione condensatrice della memoria, capace di riassumere in un solo frammento attenzionale tutta la rete precedente ed offrire così la possibilità di riciclare quest'ultimo come elemento semplice di una nuova rete.

La *memoria*, che non svolge soltanto la funzione di ripresa letterale (quella corrispondente al comune 'ricordare a memoria'), ma ne svolge anche altre, come l'associativa, la selettiva, quella di cancellazione di presenza, di propulsione, di condensazione, modificativa, creativa, ecc.

L'atteggiamento estetico

L'assunzione dell'atteggiamento estetico avviene per opera dell'attenzione, che si dà un modulo di composizione diverso da quello presentato finora. Nell'operare comune, nell'atteggiamento descrittivo o di cronaca un costrutto termina per dare posto al successivo, legato al precedente soltanto per ciò che la memoria riassuntiva conserva e fonde. Nell'operare estetico, invece, l'attenzione mantiene presente, all'aggiungersi dei successivi, i frammenti operati in precedenza, facendo funzionare il mantenimento di presenza per una durata media di cinque/sette secondi e facendosi aiutare dalla memoria riassuntiva per durate più ampie. Una successione di frammenti attenzionali, mantenuti presenti e sommati, costituisce quindi il tipico operare mentale della presa ritmico-estetica. In linea di massima, quando l'attenzione assume questo atteggiamento operativo, la durata dei frammenti si aggira sul 96 di metronomo (otto frammenti ogni cinque secondi).

La composizione musicale diventa, per il compositore, il risultato ottenuto mediante l'assunzione di questa situazione ritmica, e, per il fruitore, una sollecitazione ad assumere la stessa. I frammenti operati con questa chiave ritmica sono sempre costituiti da elementi percettivi, rappresentativi o categoriali; essi vengono strutturati dinamicamente e formalmente dando luogo al cosiddetto 'contenuto musicale', che non può non esserci, quando l'opera d'arte svolge la sua specifica funzione strettamente estetica. Ci può essere però anche un altro tipo di contenuto, quello originato da altre funzioni assegnate all'opera. Esso può essere politico, religioso, economico, pratico, ecc., e può esserci o non esserci; viene definito 'contenuto pretestuale', perché non è costitutivo dell'arte, anche se quasi sempre si accompagna ad essa.

Purtroppo, talvolta il pretestuale viene preso come fine unico dell'operare musicale, e quest'ultimo finisce per diventare, così, soltanto illusoriamente artistico. È il caso della musica,

composta per fini esclusivamente commerciali, nella quale il fine (l'arte) viene funzionalizzato al successo economico. L'arte viene dichiarata e strumentalizzata fin dal suo nascere; di fatto, essa viene praticamente ignorata, in quanto tale, perché creata unicamente in vista dell'applauso, o meglio, dell'incasso.

Tuttavia, il risultato di simile operazione, cioè la musica che ne esce, è considerabile davvero come un prodotto estraneo all'arte, dal momento che milioni di persone ne ricavano un indiscutibile piacere estetico? Trovando l'arte la sua matrice in uno specifico atteggiamento mentale e non nella fisicità del percepito, qualsiasi osservato può assumere la funzione di oggetto artistico, anche il gocciolio del rubinetto, anche i rottami linguistici dell'ubriaco. Il limite della musica commerciale va quindi individuato non già nella sua estraneità al fatto artistico, quanto piuttosto nella povertà di correlazioni, con cui essa è strutturata, nello sfruttamento degli stereotipi osservativi, cui sono vittime i fruitori comuni, e nella conseguente diseducazione estetico-mentale, che essa provoca nell'ascoltatore impreparato e indifeso.

Ripetitività osservativa

Considerando l'operare mentale come funzione di un organo fisico, cioè del cervello, sembra possibile riscontrare la generale tendenza a trarre da esso il massimo risultato con il minimo sforzo. A parità di prodotto desiderato, l'uomo, mettendo in atto la sua operatività cerebro-mentale, tenderebbe all'adozione dei meccanismi più ridotti in numero e complessità.

Le prime due categorie mentali, che sembrano emergere nell'attuazione di tale semplificazione operativa, sono la ripetizione e la simmetria. Da sempre, la mente le ha largamente applicate agli osservati, riferiti al mondo della biologia, della fisica, della chimica, ecc.; basti ricordare, ad esempio, per il nostro corpo, alla ripetitività, ricavata dalla e sulla osservazione del fenomeno respiratorio e di quello sanguigno (circoli), oppure alla simmetria, ricavata dal confronto tra molte sue parti.

Anche per il mondo strettamente mentale, il nostro operare sembra essere fortemente portato alla ripetizione, più o meno variata. Quando l'organo sensoriale, sul cui funzionamento la mente opera un osservato, incontra una qualsiasi differenza di sapore (apparato gustativo), di calore o di durezza (apparato sensoriale), ma anche di colore, di direzione, di curvatura, ecc. per le situazioni visive, o di altezza, di intensità, di andamento ritmico, di timbro, ecc. per quelle sonore, l'attenzione subisce un'alterazione del funzionamento, cui segue un arresto del flusso operativo. Questo, alla ripresa, risulta carico dell'attesa di un'uguaglianza, cioè di un flusso uguale o quasi uguale a quello precedente.

È presumibile che la modalità operativa trovi le sue origini nel meccanismo della memoria, che consiste nel riferire l'attenzione al suo passato, cioè su un operato da riprendere e ri-trattare.

Tenendo conto che l'adozione del modulo estetico o sommativo, a differenza di quello sostitutivo, che è caratteristico del linguaggio e della cronaca, si basa sul mantenimento di presenza, che riporta uno sull'altro, il precedente sul successivo, i frammenti attenzionali costituiti, è presumibile che la mente non iniziata all'operare estetico trovi una facilitazione ed una stimolazione ad assumerlo, se applicata su elementi presi come ripetitivi.

La necessità, poi, di portare sommativamente i frammenti fino al termine della lettura dell'opera, rende necessario anche il subentrare della funzione mnemonica riassuntiva. Rimane ovvio, che anche quest'ultima trova una facilitazione operativa, se riferita a frammenti costituiti come ripetitivi, poiché diminuisce la complessità rapportativa (numero di elementi da intercorrelare) nel mantenere la presenza e nel condensare gli elementi osservativi, che si presentano a catena con un modello privo, o quasi privo, di variazione.

Ai medesimi criteri di elementarità rapportativa va ricondotto anche il modello mentale di simmetria, che consiste nella semplice aggiunta, a quello di ripetitività, del principio di specularità: l'uguaglianza viene costituita, capovolgendone la direzionalità osservativa. Operando su elementi

presi come uguali, riesce facile alla mente accostarli mediante l'aggiunta del solo rapporto di bidirezionalità.

A posteriori, la sollecitazione operativa del simmetrico viene psicologicamente accresciuta, se si osserva come esso sembri offrire anche un particolare senso di piacevolezza, ricavata da una sensazione di compiutezza: qualsiasi punto del primo osservato trova, con il simmetrico, una perfetta corrispondenza in direzione conclusiva, anziché in quella ripetitiva a catena; in altri termini, a inizio corrisponde fine, sotto l'aspetto rapportativo, anche per i punti intermedi. Ciò, probabilmente, spiegherebbe come il simmetrico venga preferito al ripetitivo nella fruizione estetica, nonostante esso implichi una più complessa operatività mentale. Un criterio più impegnativo, ma anche più gratificante. Ciò spiegherebbe ancora, come la semplice ripetitività sconfini molto prima del simmetrico nello 'scontato', nel 'banale', nell' 'ovvio', ecc.

A ben guardare, però, anche il simmetrico a sua volta comporta una notevole povertà di rapporti. Pur implicando una correlazione doppia: ripetitività e specularità, esso rimane fisso e prevedibile nei risultati durante tutto il tempo di lettura dell'opera, provocando nella mente, anche minimamente allenata nell'atteggiamento estetico, un incedere automatico e noioso.

In conclusione, i criteri ispirati alla minor complessità mentale non vanno considerati come antiestetici; essi segnano un passaggio obbligato per un primo atteggiarsi nel mondo dell'arte. Tuttavia essi devono venir superati ben presto, se non si vuole rimanere esclusi dall'approccio con la Storia dell'Arte, che, per principio, prende l'avvio da tale superamento. Dalla mancanza di quest'ultimo trae origine il fenomeno degli stereotipi, sui quali può abilmente giocare e abbondantemente mietere tutta la musica commerciale.

Lo stereotipo

Lo stereotipo si ottiene, ripetendo in maniera fissa per molte volte, in certi casi per tutta la vita, uno schema mentale, operato una prima volta in risposta ad un certo scopo, anche quando questo venisse mutato. Esso impedisce che si presentino all'attenzione degli scopi alternativi, applicabili alla medesima situazione, che può essere di tipo mentale (categoriale), osservativo (percezione o rappresentazione) o misto. Qualsiasi tipo di costrutto può essere quindi elaborato, sviluppato, svolto, variato, arricchito, mediante l'aggiunta, la detrazione, l'estrapolazione, la sostituzione, lo scambio o la modificazione di uno o più pezzi, che lo costituiscono. Ciascun elemento di una catena, se 'trattato', può provocare un risultato globale o finale nuovo e diverso, rispetto a quello originario, se isolato ed estratto, può diventare punto di partenza per nuove reti, ed infine, se isolato e reinserito in diverso costrutto, può essere usato per segnare il punto di inizio o di arrivo di una serie di catene intercorrelate. Lo stereotipo blocca qualsiasi tipo di elaborazione di un costrutto, provoca quindi l'automatismo e l'impossibilità pratica di costruirsi delle strutture correlazionali alternative, cioè una mente creativa.

Nella pratica quotidiana, lo stereotipo impedisce che alla mente si presenti la possibilità di elaborare schemi, del tutto o in parte, originali, in rapporto a finalità alternative, con il risultato che molto spesso si fanno inconsapevolmente coincidere le poche operazioni costituite, unicamente con qualche particolare caratteristica della situazione osservata o descritta. Ad esempio, nell'arte pittorica, il cielo e l'acqua non possono essere che azzurri, i prati e gli alberi: verdi, i tronchi delle piante: marrone.² Si tratta di schemi mentali fissi, capaci di bloccare un'indagine o un'elaborazione alternativa sui successivi percepiti o rappresentati.

Lo stereotipo, tuttavia, va coscientizzato, usato e superato; non condannato per principio.

Considerato come schema semplice, esso diviene un passaggio obbligato per il bambino, necessitato a costruirsi pezzo per pezzo la sua operatività mentale; considerato come schema fisso e facilmente trasformabile in automatismo, esso diviene utile e spesso necessario nel normale

² P. Parini, *L'educazione estetica*, A.A.V.V., La Nuova Italia, Firenze, 1978.

vivere quotidiano. Si pensi a quello che succederebbe, se volessimo costruire anche una sola alternativa sopra ciascuna delle nostre percezioni, rappresentazioni o pensieri. Il nostro vivere è pieno di schemi, usati ripetitivamente e sfruttati in quanto semplici ed automatici: il parlare, lo scrivere, il suonare uno strumento, il lavorare, perfino il giocare, il correre, il parlare, ecc. vanno riferiti quasi completamente ad un operare, prima costitutivo e poi trasformativo, lentamente acquisiti ed automatizzati. Se così non fosse, si dovrebbe ricominciare tutto e sempre daccapo. Lo sperpero di energie e la pazzia sarebbero inevitabili.

Lo stereotipo si carica di negatività solo nel caso in cui il relativo operare venisse preso come unica possibilità: "si è sempre fatto così, io ho sempre fatto così, quindi non si può fare (leggi anche: pensare) che così"; in altri termini, lo schema viene ripetuto, perché considerato come mezzo unico, e non già come risultato di una lenta conquista, passibile di innumerevoli elaborazioni e sostituzioni.

Ovviamente, le esigenze pratiche della vita impongono un bloccaggio (stereotipo) all'enorme potenzialità alternativa dell'uomo. Soprattutto la comunicazione linguistica ha bisogno di riferirsi a convenzioni semantiche, a singoli contenuti ed anche ad intere reti di pensiero, costruite da milioni di esperienze e tramandate per generazioni in forma convenzionata. Tali convenzioni vanno collocate all'interno dell'atteggiamento di cronaca, cui corrispondono: 'un modo di considerare' con intento descrittivo e 'un punto di vista' pratico. È l'atteggiamento più semplice e più comune, quello che di fatto necessita del maggior numero di convenzioni, di pezzi fissi, di stereotipi. Su questi, si articola continuamente il vivere quotidiano. Questo atteggiamento pratico si costituisce con il modulo sostitutivo e si distingue nettamente, quasi si contrappone a quello sommativo, che dà vita all'atteggiamento estetico. Nel primo caso, lo stereotipo riesce utile, spesso inevitabile o necessario, nel secondo invece, va considerato soltanto come punto di partenza, da abbandonare, o meglio, da superare quanto prima.

Lo stereotipo musicale

Applicandosi ad un osservato, preso abitualmente come ripetitivo nel normale vivere quotidiano, la mente sembra particolarmente sollecitata ad aggiungervi l'atteggiamento estetico.

Tipici sembrano risultare i seguenti esempi: a) in campo visivo: una serie di sedie poste in fila, le colonne e gli archi di un chiostro, una o più file di soldati fermi o in movimento, ecc.; b) in campo sonoro: il ticchettio dell'orologio, il passo di marcia, ecc.; c) in campo più strettamente musicale: il ritmo di valzer segnato dai soli bassi di una fisarmonica, il ritmo di marcia segnato dai soli strumenti a percussione nelle manifestazioni popolari, l'incedere fisso di una fanfara, e così via. La mente assume un primo elemento come termine di confronto, cui riferisce i seguenti, per applicarvi il medesimo modello osservativo, per applicarvi cioè la categoria di uguaglianza; in questa maniera, essa viene ad assumere come uguali quelle sedie, quelle colonne, quegli archi, quei soldati, quei battiti, ecc., e/o la loro intervallazione, disposizione e grandezza. A questo punto il passaggio alla presa estetica sembra molto breve, quasi "istintivo". Sembra infatti molto semplice, dal punto di vista rapportativo, mantenere presenti, sommati e successivamente condensati degli elementi attenzionali, già presi in precedenza come ripetitivi o uguali tra di loro.

La contiguità tra le operazioni necessarie per ottenere l'uno e l'altro risultato (ripetitività e modulo estetico-sommativo) sembra spiegare la spontaneità del passaggio dal primo al secondo meccanismo mentale.

Senonché, tener vivi e riassumere dei pezzi sempre uguali fra loro non ha molto senso; l'ultimo di turno, come qualsiasi altro, dice, già da solo, tutto o quasi tutto. I precedenti, essendo uguali, vengono a perdere buona parte della loro carica informativa e/o ritmico-estetica. Ciò spiegherebbe come la ripetitività vada considerata di solito come antiestetica; provocherebbe, infatti, una forte spinta iniziale verso l'operare sommativo, ne faciliterebbe anche la prosecuzione; ma, per un

osservatore, anche minimamente critico o educato dal punto di vista estetico, risulterebbe assai presto tanto comoda quanto fasulla e illusoria dal punto di vista seriamente artistico.

Anche la musica commerciale è impostata in buona parte sulla ripetitività ritmica (basti osservare la ritmica sempre uguale assegnata alla batteria), su quella melodica (*clichés* riproposti con impietosa monotonia) e su quella timbrica (impasti orchestrali privi di varietà): il tutto con il falso pretesto di offrire un materiale 'artistico' facilmente accessibile per il grande pubblico.

Stereotipo e didattica infantile

Partire dalla ripetitività per iniziare il bambino alla scoperta dell'atteggiamento estetico sembra cosa valida sia dal punto di vista operativo mentale, sia da quello più direttamente didattico.

Si può suggerire al bambino di vedere 'come belli' i petali di una margherita, i banchi o i tavolini messi in fila con regolarità, il ritmo di una marcia, il battito del cuore, il gocciolio isocrono della grondaia, il verso sempre uguale del cuculo, un gruppo ritmico elementare ripetuto invariabilmente con la voce, con il battito delle mani, con la matita sul tavolo, ecc. Tutto ciò che viene preso generalmente come ripetitivo (le tegole del tetto, un filare di alberi, il suono di una campana, ecc.) può diventare valido strumento di iniziazione estetica.

È necessario però, fargli superare quanto prima questa tappa didattica; il fermarvisi significherebbe costruire nel bambino, quasi certamente, lo stereotipo osservativo, corrispondente al seguente principio: 'le cose belle sono soltanto quelle ripetitive, e soltanto perché tali'.

Bisogna, invece, sollecitare nel bambino, appena possibile, la polivalenza operativa, 1) offrendogli il massimo di alternative (es. anche il pigolio 'irregolare' del pulcino può essere ascoltato come bello, anche il gruppo ritmico regolare può subire delle variazioni, può essere cioè riproposto con articolazioni più o meno differenziate rispetto a quello di partenza ed essere considerato ancora valido, se non addirittura ancora più valido, dal punto di vista estetico), 2) facendogli notare che lui stesso può, a sua volta, costruirsi le alternative e scegliersi quelle che considera maggiormente valide, accettando, anzi, prevedendo, in partenza, le conseguenze della sua scelta ("se scegli quel tipo di suoni o di elaborazione, otterrai quel risultato, e non un altro"), e 3) facendogli notare la soddisfazione ed il senso di sicurezza che generalmente accompagnano un tale controllo operativo. Se si vuole allontanare il bambino dal pericolo dello stereotipo osservativo, è necessario camminare gradatamente su questa direzione. Educato in questo modo, egli si costruirà una capacità critica nei riguardi delle musiche commerciali e, se vorrà, potrà pure acquisire una capacità costruttiva od elaborativa del suono; in ogni caso, potrà costruirsi anche una polivalente capacità di lettura estetica dei classici, da questi certamente sollecitata e sostenuta nei migliori dei modi.

Nei primi anni di vita, gli schemi osservativi risultano abbastanza fragili e, quindi, modellabili o sostituibili con relativa facilità. Di solito essi arrivano a cristallizzarsi definitivamente sugli undici-dodici anni, e, se non intervengono elementi o situazioni fortemente sbloccanti, si ritrovano perfettamente conservati anche nell'età matura in una mente estremamente povera ed incapace di modificarli. Per evitare il pericolo, occorre introdurre gradualmente, fin dalla primissima infanzia, la capacità attenzionale di sostituire con la variazione la ripetizione, cioè lo schema fisso. Già il sollecitare un bambino di tre anni circa a contare le cinque dita della mano, partendo indifferentemente or da un dito, or dall'altro, significherebbe rompergli lo schema: pollice = 1, indice = 2, medio = 3, ecc., ed aiutarlo ad isolare il numero, che è rapporto tutto mentale, dall'oggetto numerato, che funge da semplice appoggio osservativo del rapporto stesso.

Matrici operative della stereotipia osservativa musicale

Si propone una prima indagine sulle matrici mentali, che sembrano dare origine agli stereotipi osservativi, più spesso adottati dal lettore impreparato o inesperto nella interpretazione estetica

dell'evento sonoro. Sono i modelli mentali, sui quali si fonda la forza persuasiva della musica commerciale. Quanti si accingono a comporre questo tipo di musica, se di mestiere, sono perfettamente consapevoli che, per raggiungere un largo consenso popolare o un buon risultato economico, devono far leva su di essi. In molti casi si possono raggiungere i limiti della persuasione occulta: 'l'importante è che il disco piaccia e vada venduto, il resto non mi interessa'. L'arte assume così il ruolo di illusorio pretesto e la musica, proposta quotidianamente alle masse, diventa fin dal suo nascere, un grave strumento di diseducazione popolare, una specie di avitaminosi estetica ben programmata e curata, una povertà mentale massificata, coltivata e sfruttata a catena.

Prima matrice mentale: praticità e descrittività della musica come parametri di valore estetico. Operando sullo stesso oggetto, in vista di una valutazione estetica, è possibile prendere come termine positivo di confronto lo schema osservativo, costituito in atteggiamento pratico o descrittivo, e come confrontato, quello aggiuntovi con modulo ritmico sommativo. La conclusione derivata è soltanto illusoriamente estetica, perché originata unicamente dal confronto tra i due schemi.

L'animale dipinto viene giudicato come bello, perché sembra vero; tipica, in proposito, la valutazione espressa in un vecchio programma televisivo da parte di un popolano nei riguardi di una tigre dipinta da Ligabue: "Io non so se Ligabue sia un gran pittore, io so però che quella tigre assomiglia davvero a quella dello zoo". dal contesto risultava evidente, poi, che la motivazione addotta doveva portare ad una valutazione positiva. La descrittività dell'opera venne fatta coincidere con il suo valore estetico.

Così, il film interessa per la trama (aspetto descrittivo), e non per il modo con cui essa viene esposta; la poesia piace per ciò che descrive, più che per il modo con cui essa descrive; una musica viene apprezzata, perché rappresenta bene il temporale, lo scorrere del fiume, l'incalzare della cavalleria, e simili; una danza è bella, perché fa ballare volentieri. Con simile impostazione valutativa si può coerentemente arrivare al paradosso di giudicare un cibo 'bello', perché gustoso, una scarpa o una poltrona 'belle', perché comode, e così via. La macchina fotografica o il registratore sarebbero i migliori artisti, perché più fedeli nella ripresa dello schema descrittivo. L'autorevole informazione direttamente rivolta al sottoscritto da parte del prof. Simha Arom dell'*U.E.R. de Sciences* dell'Università di Parigi, ci può offrire una conferma: anche i Pigmei Aka della zona sud-est della Repubblica Centrafricana operano sul medesimo schema, anzi soltanto su di esso, e definiscono "bello" un suono, una musica o una esecuzione in diretta ed esclusiva proporzione all'efficacia della funzione pratica da essi svolta; "fa musica più bella, chi comunica ed informa meglio".

Con il medesimo meccanismo vengono presi i brani musicali più o meno dichiaratamente descrittivi: il Temporale della VI Sinfonia di Beethoven, le Stagioni di Vivaldi, la Moldava di Smetana, la Sinfonia dei giocattoli di Haydn, ecc. I riferimenti descrittivi vengono assunti come elemento portante della presa estetica, le connotazioni simboliche, 'tradotte' in suono, vengono considerate come la base della validità artistica di un'opera.

Anche i madrigalismi, corrispondenti ad una degenerazione dell'arte polifonica, traggono origine dalla stessa matrice operativa: l'arte musicale sarebbe direttamente parallela al descrittivismo verbale tradotto in musica; il giudizio estetico diventerebbe sempre più positivo con il crescere degli elementi ricavati dal riferimento descrittivo. Così, ad esempio, il IV e V tempo della Sinfonia n° 6 di Beethoven verrebbero apprezzati soltanto per la chiarezza dei riferimenti: 1) al brontolio del temporale, 2) al suo avvicinarsi, 3) allo scoppio della tempesta, 4) ai lampi, cui fanno riscontro i tuoni, 5) all'allontanarsi progressivo del cattivo tempo, 6) al ritorno del sereno, 7) al definitivo placarsi della violenza della natura, 8) alla riconoscente letizia dei pastori, ecc.; la ricerca dei soli elementi descrittivi potrebbe continuare, provocando nel lettore, privo di una maggior ricchezza osservativa, l'illusione di aver così approfondito l'autentico contenuto estetico dell'opera.

Dall'altra parte però, una volta operato su un oggetto l'atteggiamento estetico in maniera autonoma, cioè rapportando tra loro i soli elementi propri dell'arte in esame, nel nostro caso quelli

sonori, è possibile aggiungervi anche il confronto tra i due schemi e derivarne un'eventuale sincronia, capace di aumentarne il valore e la relativa piacevolezza osservativa. Tale confronto diventa conveniente ed, entro certi limiti, necessario, almeno nei casi in cui le funzioni descrittive o pratiche siano evidenti o addirittura dichiarate dall'autore stesso dell'opera. Chi dichiara, magari nel titolo, di voler proporre un 'bel' paesaggio, non può dipingere in sostituzione una 'bella' natura morta. perché l'elemento descrittivo e dichiarato, il paesaggio, possa diventare 'bello' a vedersi, deve risultare in qualche maniera osservativamente ricavabile, pena quantomeno l'inganno del fruitore.

In ogni caso, il confronto tra i due schemi di osservazione non va mai considerato come operazione strettamente estetica. L'oggetto descritto, gli elementi descrittivi e le funzioni pratiche, assegnate o assegnabili all'opera d'arte, sono sempre *oggetto* del trattamento artistico, ma non ne sono mai essi stessi, in quanto tali, il vero *contenuto*. Questo è derivabile dal modo con cui essi vengono trattati dall'artista come strutturazione di soli elementi sonori, per le arti musicali, o visive, per quelle figurative, e dalla loro capacità di stimolare e sostenere nell'osservatore una corrispondente presa estetica. Anche la 'canzone commerciale' viene ascoltata quasi sempre mediante l'adozione di questo equivocante meccanismo interpretativo. Un'importanza quasi assoluta viene concessa al testo della canzone. Questo viene inconsapevolmente preso come elemento principale di lettura estetica e la musica viene ad assumere, così, soltanto il ruolo di sfondo, talvolta privato perfino di una funzione espressiva nei riguardi della parola stessa. Il contenuto semantico, cioè il solo significato della parola, viene indebitamente isolato ed osservato esteticamente, prescindendo perfino dalla maniera 'musicale' con cui esso viene formulato verbalmente; viene a mancare, così, anche gran parte della sua lettura estetico-letteraria.

La canzone allora piace perché "racconta una bella storia", e nulla più. non interessa nemmeno un'analisi estetico-verbale del testo.

Nell'arte musicale, invece, la parola deve assumere una funzione estetico-sonora, va analizzata come suono tra i suoni ed il suo contenuto semantico va preso come elemento 'pretestuale' o aggiunto. per definizione l'arte dei suoni va costruita e analizzata soltanto in base ad elementi sonori. Ciò non toglie al compositore la possibilità e la convenienza di aggiungere altri tipi di contenuto, considerati validi sotto altri aspetti o atteggiamenti, quali il sociale, il religioso, il politico, ecc., e, dall'altra parte, al fruitore di preferire un prodotto musicale rispetto ad altri, proprio per tali presenze o funzioni aggiunte.

Anche nella lettura del melodramma va dissociata la duplice funzione estetica assegnata alla parola: quella semantica, che permette la costruzione della vicenda, del dramma, e quella sonoro-verbale, che funge sia da stimolazione per la costituzione estetica della situazione drammatica (genere drammatico-letterario), sia da germe per la costruzione e per la costituzione, ancora estetica, della relativa espressività musicale (genere drammatico-musicale).

In sintesi: è possibile osservare un oggetto sotto l'aspetto descrittivo o pratico, e d aggiungervi, poi, una valutazione estetica prendendo i valori o disvalori, ottenuti dalla prima catena di operazioni, come parametro di giudizio della seconda. La frammentazione attenzionale estetica viene considerata tanto più valida quanto più ricalca quella operata in precedenza in chiave descrittiva o pratica. La poltrona è 'bella' (valutazione estetica), *perché* 'comoda' (valutazione pratica).

È possibile però, capovolgere gli ingressi, far precedere, cioè, alla presa descrittiva o pratica quella puramente estetica: il risultato di insieme ottenuto non sarebbe più illusorio dal punto di vista estetico, come nel caso precedente, perché la seconda parte ne diventerebbe un semplice elemento di arricchimento osservativo e non già di indebita e quasi sempre inconsapevole traslazione sostitutiva dei pezzi. La poltrona è 'bella' (valutazione estetica) ed *anche* 'comoda' (valutazione pratica). Oppure, il IV e V tempo della VI Sinfonia di Beethoven oltre che essere musicalmente belli, sono *anche* ricchi di elementi descrittivi.

In ogni caso, allo scopo di evitare dannosi equivoci, risulta necessaria non tanto la predeterminazione dell'ordine di ingresso dei diversi meccanismi d'atteggiamento, quanto piuttosto la consapevolezza che i relativi risultati vanno accuratamente distinti.

Seconda matrice mentale: limitatezza e ripetitività dei rapporti osservativi. La stereotipia osservativo-musicale non si arresta allo schema del descrittivismo verbale (testo) o musicale (riferimenti al mondo sonoro del vivente quotidiano); essa trova una frequente applicazione anche nel miglior dei casi, quando cioè il fruitore estetico osserva e valuta il fenomeno musicale in se stesso. In questo caso la stereotipia va riferita all'applicazione rigida e fissa di schemi osservativi poveri di rapporti su differenziabili tipi di situazione. Tale povertà conduce inevitabilmente alla ripetitività osservativa. Ad esempio, la mente, che ha acquisito un solo generico schema di giallo, non saprà certo costituire di volta in volta il giallo ocra, il giallo paglierino, il giallo limone, ecc., ma rileverà, in riferimento alle citate differenziabili colorazioni, un indistinto, confuso e ripetuto 'color giallo'. "Bello, ma troppo semplice (in albanese: *lepo ali preprosto*)": esclama, all'ascolto della Nona Sinfonia di Beethoven, l'eccellente musicista popolare albanese, abituato alla complessità del ritmo "additivo", e privo invece di ricchezza osservativo-armonica e timbrica. Né meno significativo appare il giudizio di "superficialità" musicale, affibbiato al *Requiem* di Mozart da parte di una signora cinese di ottima istruzione, abituata a rifiutare, per 'ordine' di Confucio stesso, qualsiasi esecuzione musicale "chiassosa o affrettata".³ Anche il più elaborato Concerto Brandeburghese di Bach può essere preso come musica noiosa e monotona da una mente capace di rilevarne soltanto il ripetitivo incedere metrico di tre o quattro quarti.

Riemerge così lo schema della sopracitata ripetitività priva di variazione, che toglie all'opera costruita o alla mente osservatrice la possibilità di aggiungere rapporti nuovi al modello povero ed abituale.

va notato tuttavia che, se la ripetizione senza variazione provoca una inevitabile monotonia, anche l'eccessivo accostamento di elementi nuovi toglie alla mente la possibilità di legare, di tenere insieme le parti di un'opera, specie per l'osservatore comune, quello privo di un allenamento estetico-osservativo.

Da una parte "sembra (quindi) che in musica l'intelligibilità sia impossibile senza ripetizione", dall'altra "la discrezione (nell'uso della variazione) è necessaria, quando si mira ad una intelligibilità immediata, come nella musica di tipo popolare".⁴

Già la ripresa esatta di elementi ritmici o melodici permette una nutrita serie di possibili ripetizioni variate, quali, rispettivamente, le diminuzioni e gli aggravamenti delle durate, per i primi, e il trasporto su diversi gradi o diverse tonalità, il moto contrario, il moto retrogrado, ecc., per i secondi. Qualsiasi elemento ritmico, intervallare, melodico, armonico o timbrico può essere singolarmente ripetuto con variazione ed offrire, perfino all'interno di una possibile continua ripetitività generale di tutti gli altri elementi, una serie illimitata e raffinatissima di rapporti estetici, aggiunti con il criterio della modificazione. Il *Bolero* di Ravel può offrirci in proposito una dimostrazione più che convincente: le varianti timbriche, accostate ad una ossessiva ripetitività ritmica, melodica e armonica, riescono, da sole, ad offrire un capolavoro unico nella storia della musica.

Non è quindi la ripetitività in se stessa la vera causa di questo tipo di stereotipia musicale; essa, semmai, ne deriva come effetto. la sua vera origine va ritrovata invece nell'incapacità di porre, da parte del compositore, e di rilevare, da parte dell'osservatore, una nutrita serie di rapporti (ripetizioni, accostamenti, incastri, condensazioni, aggiunte, modificazioni, sviluppi, ecc.) aggiunti all'aspetto, entro certi limiti, necessariamente ripetitivo dell'arte musicale. Si sente (fruitore) o si fa (compositore) un continuo 'tutto uguale?': qui sta lo stereotipo.

³ Curt Sachs, *Le sorgenti della musica*, Boringhieri, Torino, 1979, pagg. 234-235).

⁴ Arnold Schönberg, *Elementi di composizione musicale*, Suvini Zerboni, Milano, 1969, p. 20.

A differenza di quella visiva, l'arte musicale non offre la possibilità di riprendere in qualsiasi momento gli elementi osservati in precedenza. La ripetitività, ma soltanto quella variata, si impone come stimolazione estetico-attenzione e come sussidio mnemonico. "Per mezzo di prove scientifiche - ci dice in proposito Claus Bang - è stato dimostrato che una miscela di esperienze nuove ed esperienze già note (stimoli) è in grado di tener desta l'attenzione per un periodo di tempo più lungo. È esattamente questa formula che noi usiamo nella musica, un insieme di stimoli nuovi e già noti".⁵

Terza matrice mentale: l'aspetto musicale ricavato dalla maggior operatività dell'organo uditivo, preso come unico elemento del rapporto estetico. Allo stato attuale delle ricerche, sembra risultare un'altra matrice operativa do stereotipia musicale: il funzionamento dell'organo acustico, che funge da diretto stimolatore dell'organo cerebrale ed, indirettamente, dell'attenzione per la costituzione dei presenziati, viene messo come guida monovalente ed obbligata dell'operare estetico soltanto in riferimento alla caratteristica sonora, ricavata dalla sua maggior operatività. Su tali presenziati, assunti isolatamente, la mente opera il rapporto estetico; l'attenzione, ad esempio, rileva e gusta soltanto l'aspetto 'più evidente', come il ritmo, la melodia o il timbro ecc., e trascura tutto un mondo di possibili altre presenziamenti e intercorrelazioni. Certi suoni, infatti, a preferenza di altri, sono dotati di una o più caratteristiche fisiche, cioè localizzabili spazialmente, capaci - per così dire - "di imporsi" all'attenzione.

A) *Intensità (e timbro).* Prima fra tutte, per importanza, sembra emergere l'intensità, cioè l'ampiezza delle vibrazioni. È il caso, ad esempio, del rumore improvviso ed intenso dell'aereo, che passa a bassa quota: il relativo presenziato generalmente si impone, anche quando in precedenza l'attenzione sia fortemente applicata altrove. È ancora il caso di uno strumento musicale, che emerge per intensità su tutti gli altri e funziona così da richiamo attenzionale; la costituzione del relativo presenziato, cui ovviamente seguono la percezione ed eventuali altri arricchimenti osservativo-categoriali, viene fortemente sollecitato, quasi 'imposto', anche se mai reso assolutamente necessario, dall'aumentato operare dell'organo uditivo.

Sul medesimo principio si fondano molti tracciati attenzionali, volutamente tradotti in partitura dal compositore di mestiere, 1) per mezzo del contrasto di intensità o di timbri, 2) oppure per mezzo di sonorità penetranti, cui corrisponde l'aumentata intensità degli ultimi armonici.

B) *Altezza.* Un'altra caratteristica fisico-sonora in grado di stimolare fortemente la relativa presenziamento attenzionale sembra essere l'altezza, specie se proposta in successione variata, ed ancor più, se in successione velocemente variata.

a) *Melodia.* L'introduzione di una figurazione melodica provocherebbe un aumento di operatività dell'organo uditivo da ricercare nel suo continuo adeguarsi al variare del numero di vibrazioni. L'aumentato numero di stati di movimento della membrana timpanica, provocati dalla diversità delle frequenze vibratorie, cui segue una pressoché immediata serie di differenti stati di eccitazione del liquido dell'orecchio interno e delle terminazioni nervose, stimolerebbe l'attenzione ad operare la relativa presenziamento.

Il richiamo, sostenuto da quest'ultimo fattore, è reso più forte, ai fini della costituzione melodica, dal fatto che questa viene normalmente proposta dal compositore ad opera del medesimo strumento o della medesima voce. La serie di altezze diverse viene proposta con il medesimo timbro: le prime solleciterebbero su di sé il funzionamento attenzionale con l'accresciuta e variata operatività dell'organo uditivo, il secondo stimolerebbe la funzione mentale del mantenimento di presenza per mezzo della ripetitività del timbro: ambedue sosterranno la costituzione della funzione melodica, che si ottiene appunto spostando l'attenzione da un rapporto intervallare ad un

⁵ Claus Bang, *Seminario di Musicoterapia*, a cura della Copisteria Scientifica Universitaria, Torino, 1978, p. 16.

altro, mantenendo presenti tali rapporti nel loro aggiungersi ed applicandovi la frammentazione ritmico-estetica.

La successione temporale dei suoni va presa come il mezzo più adatto per 'suggerire' all'attenzione il rapporto melodico, ma non come elemento essenziale per costituirlo; esso infatti, dal punto di vista operativo, si fonda soltanto sul mantenimento di presenza attenzionale dei rapporti intervallari, non già sulla loro temporalizzazione. In altri termini, la mente, quando melodizza i suoni, opera nel tempo, non sul tempo. Si pensi, come prova, alla perdita della conclusione melodica avvenuta con l'aggravamento della melodia gregoriana assegnata al *Tenor*. Questa venne ad assumere la funzione di struttura portante di tutto il brano polifonico dal punto di vista contrappuntistico, ma venne a perdere proprio la sua funzione originaria, quella melodica. la successione temporale delle note viene mantenuta, ma fu resa inefficace, dal punto di vista melodico, per l'impossibilità attenzionale di legare tra loro i pezzi, mantenendoli presenti nel loro succedersi troppo dilazionato, per l'impossibilità, cioè, di mettere in atto il meccanismo mentale "melodizzante". Il rapporto sommativo sugli intervalli, a prescindere dall'aggiunta di quello temporale, opera il risultato melodico.

Sempre in riferimento all'importanza della maggior o minor operatività dell'organo uditivo per la spiegazione della presa più o meno "economica" del fenomeno estetico, va ricordato che *le note gravi* richiedono un tempo di percezione maggiore di quelle acute. Più diminuisce il numero di c/s, più aumenta la durata di ciascun periodo, cui corrisponde, a parità di ampiezza e di timbro, una diminuita eccitazione o operatività auricolare e nervosa: i tempi di ingresso percettivo ne risultano allungati, perché l'attenzione vi opera con minor immediatezza i relativi presenziati. Viceversa, *le note acute* provocano un aumento dell'operatività dell'organo fisico, cui corrisponde una maggior stimolazione degli apparati cerebrale ed attenzionale non solo a costituirvi di preferenza la relativa presenziazione, ma anche ad operarla con una maggior prontezza e velocità. Forse va ricercata in questa direzione la vera spiegazione di due fenomeni facilmente evidenziabili nella storia della musica: 1) le note più gravi tendenzialmente hanno ricevuto un'andatura più lenta di quelle meno gravi; 2) la maggior focalizzazione melodico-attenzionale, con il passare dei secoli (sec. IX - sec. XVI circa), sembra essersi "stranamente" trasferita dal basso verso l'alto. la costituzione del rapporto melodico, posta agli inizi con funzione di supporto armonico, ha finito per emergere progressivamente verso l'alto:

- *Organum*: melodia al *Basso* con rapporto armonico *fisso*;
- *Discantus*: melodia al *Basso* con rapporto armonico *mobile*;
- *Faux-Bourdon*: melodia all'*Alto* con rapporto armonico *fisso*;
- *Polifonia*: melodia nelle *varie voci* o *altezze* con rapporto armonico *mobile*;
- *Melodia accompagnata*: melodia all'*Alto* con rapporto armonico *mobile*.

Probabilmente va ricondotto a questi rapporti di funzione-organo il fatto che da un gruppo di suoni, percepiti contemporaneamente, riesce più 'spontaneo', più 'evidente', più 'facile' e più 'economico' ricavare attenzionalmente quello più acuto. Sulla percezione della serie di *suoni più acuti* viene infatti costituita, di solito, la conclusione melodico-tematica da parte dell'ascoltatore impreparato; su questa medesima serie l'attenzione opera una presenziazione ed una costituzione melodica, cui viene assegnata una importanza illusoriamente tematica, anche nel caso in cui il vero tema o la melodia principale venga assegnato invece ad una voce intermedia o grave, magari senza l'aggiunta di una speciale intensità o di un timbro evidenziante. Nasce di qui il nuovo aspetto della stereotipia osservativo-musicale: l'incapacità cronica di isolare attenzionalmente il tema assegnato per imitazione o variazione alle voci intermedie o grave, e la conseguente incapacità stabile di svincolare la costituzione del rapporto melodico dallo stimolo di presenziazione ed evidenziazione, provenienti dai suoni più acuti.

b) *Armonia*. Un accenno, infine, alla stereotipia osservativa applicata alla presa armonica. Già considerato in se stesso, il rapportare armonico risulta piuttosto ricco dal punto di vista mentale.

Esso suppone una notevole complessità, trovando origine nella correlazione plurima di una nota con le altre della scala, gerarchicamente fissata in precedenza; in altri termini, esso nasce dal trasferimento sulle note, prese come punto di riferimento osservativo e corrispondenti, di solito, alla melodia, assegnata al basso, all'alto o ad una voce intermedia, dei rapporti scalari, cioè da un'espansione scalare o tonale della melodia o delle altezze, prese come punto di riferimento armonico.

La contemporaneità dei suoni va presa come normale conseguenza, ma non come causa del rapportare armonico; né, tanto meno, essa va considerata come costitutiva dell'armonia, poiché questa, dal punto di vista operativo mentale, esige soltanto la compresenza rapportativa, ma non certo quella temporale. Si opera con il tempo (i pezzi mentali si costituiscono e si correlano uno dopo l'altro), ma non sul tempo (la categoria mentale di tempo si opera con diversa strutturazione attenzionale: plurale + cosa). Una mente ricca di stereotipi tralascerà quasi completamente la presa armonica; i suoni "altri", quelli estranei o aggiunti alla più immediata costituzione ritmica o melodica, vengono presumibilmente inseriti nella categoria di 'sfondo': oggetto + cosa.

Sembra tuttavia che la plurisecolare assuefazione mentale alla costituzione armonico-tonale abbia ormai provocato anche nell'ascoltatore 'comune' uno schema osservativo elementare, che potrebbe essere considerato come un tipo di stereotipo armonico. Si tratta dell'accordo perfetto maggiore di terza-quinta, applicato al I, al IV e al V grado della scala maggiore, e, seppure con le debite mutazioni ed aumento di difficoltà rapportativa per l'introduzione della terza minore e della sensibile, del corrispettivo accordo perfetto minore per la scala di modo minore. I principianti della musica leggera chiamano questa concatenazione con il nome generico di giro armonico; lo usano fino alla noia i chitarristi, i fisarmonicisti, gli organisti, ecc più o meno autodidatti, alle prime prese con il problema dell'accompagnamento di una melodia tonale. Di fatto, con questi tre accordi è possibile accompagnare qualsiasi motivo privo o privabile di modulazione, perché essi comprendono tutte le sette note della scala: a) do(1)-mi(3)-sol(5); b) fa (4)-la(6)-do(1); c) sol(5)-si(7)-re(2). Può riuscire utile notare come nella presente aggregazione figurino per due volte il I ed il V grado della scala, corrispondenti rispettivamente al primo e al secondo armonico costruito sulla tonica, posta al basso e presa come base sia della scala, sia della costruzione armonico-tonale: un'aumentata e certamente utile carica 'informativa' per giungere ad una ben definita inquadratura tonale.

Anche le severe grammatiche musicali propongono una concatenazione parzialmente uguale nella "Cadenza mista", che poggia sui gradi IV (più spesso nella veste di II⁶) - V - , ma con la raffinata avvertenza di introdurre un accordo di quarta e sesta tra il primo ed il secondo, allo scopo di evitare lo spiacevole effetto di tritono: sottodominante-sensibile.

L'aggregazione in esame è costruita in pratica su un solo tipo di accordo, trasferito sui gradi fissati come i più importanti della scala. Entra in gioco, così, l'economia mentale della ripetitività. poiché per mezzo di un solo accordo, ripetuto e trasferito, riesce possibile rapportare armonicamente tutta la scala e qualsiasi melodia ricavabile da essa: una chiave di lettura unica, quindi fissa o stereotipata.

Ancora dal punto di vista economico-mentale va ricordato che la triade do-mi-sol risulta la più elementare dal punto di vista rapportativo, perché trae origine dai primi quattro armonici, provenienti dalle prime e più elementari suddivisioni (leggi: operazioni mentali) del monocordo:

a) 1/1 (Do): monocordo, *frequenza presa come unità di misura*, fondamentale dell'accordo e come base del rapporto armonico;

b) 1/2 (Do): *frequenza doppia*, vibrata metà del monocordo, si ottiene l'ottava del suono di partenza e la ripetizione della fondamentale dell'accordo;

c) 2/3 (Sol): *frequenza tripla*, vibrata terza parte del monocordo, si ottiene la quinta del suono di partenza;

d) 3/4 (Do): *frequenza quadrupla*, vibra la quarta parte del monocordo, si ottiene la doppia ottava del suono di partenza e una nuova ripetizione della fondamentale dell'accordo: un rapporto di

facile costituzione mentale, cui corrisponde la mancanza di una novità di correlazione armonica; si cammina in qualche modo sul già fatto (metà della metà: un sottomultiplo) dal punto di vista mentale;

e) 4/5 (Mi): *frequenza quintupla*, vibra la quinta parte del monocordo e si ottiene la terza maggiore del suono di partenza.

Evidentemente i rapporti sono già molto numerosi e complessi, soprattutto se consideriamo che devono essere operati a grappolo, su un insieme di suoni presi in reciproca funzione gerarchico-intervallare-scalare. Va tenuto presente, tuttavia, che essi, nel caso dello stereotipo, vanno usati in maniera ripetitiva e fissa, e soprattutto che l'assuefazione osservativo-culturale gioca un ruolo determinante nell'acquisizione mnemonica, quasi automatica, di questo tipo di accordo. Questo viene preso come 'già fatto' da tutto un clima tonale, imposto dalla tradizione plurisecolare e soprattutto dai *mass-media*.

La musica commerciale lo sfrutta a ragion veduta sia isolatamente, sia in aggregazione, ed evita accuratamente la complessità armonica, nella certezza che la mente piena di stereotipi o non recepisca o si senta disturbata dall'introduzione della varietà e della ricchezza dei rapporti armonici. Sembra certo che la mente povera di capacità correlante, dal punto di vista musicale, non colga niente, o ben poco delle finezze armoniche derivabili dai rivolti, dagli accordi più complessi, dalle modulazioni, dagli artifici armonici, come i ritardi, le note alterate, ecc.

la musica puramente commerciale, in linea di massima, sfrutta, anche in questo caso, il meccanismo della ripetitività, evita tutti questi tipi di arricchimento o li utilizza in maniera povera e fissa (qualche modulazione ai toni vicini, qualche settima quasi sempre e soltanto di dominante, qualche ritardo, ben poco di più); trasformandosi ancora una volta in strumento diseducativo, perché privo di possibili ricche stimolazioni estetiche.

Stereotipi musicali e comportamento osservativo

Si tenta di proporre una elencazione di situazioni operative, quali sembrano risultare da una mente più o meno bloccata dalla limitatezza e dalla stereotipia osservativa. È il risultato di un primo tentativo di indagine applicato al fenomeno sonoro; viene derivato sia dalle considerazioni proposte finora, sia da una lunga e confrontata esperienza didattica; viene descritta in termini prevalentemente comportamentistici e quindi soltanto orientativamente trasferibili sul mentale, dal punto di vista scientifico. Molto più una proposta logonica da approfondire, che una conclusione di ricerca da esaminare o criticare.

A) Stereotipi della percezione (musica ascoltata)

1 - Tendenza a valutare una musica *soltanto* per la sua capacità di svolgere una *funzione pratica* (prevalenza dell'atteggiamento pratico). "Quella musica è bella, perché fa ballare bene (musica per danza), fa pregare bene (musica religiosa), fa ridere di gusto (musica comica), ecc."

2 - Tendenza a rilevare *soltanto* gli *elementi descrittivi* (prevalenza dell'atteggiamento descrittivo). "Questa musica fa quasi vedere o udire l'oggetto, così come si presenta nella realtà". Soprattutto in questa direzione va spiegata la discreta popolarità che gode la musica classico-descrittiva come il Balletto, il Poema Sinfonico, lo Schizzo Sinfonico e tutti quei brani che possono ricevere la generica catalogazione di 'musica a programma'.

3 - Tendenza ad isolare *soltanto* il *significato del testo*, trascurandone invece la musicalità e soprattutto i rapporti sonori ad esso aggiunti. "Questa musica è bella perché difende bene l'emarginato, colpisce efficacemente l'ingiustizia, presenta una bella storia, propone una vicenda interessante, ... educativa, ... divertente, ... ecc."

4 - Tendenza a rilevare dalla musica *soltanto* la *funzione di carica o di espansione espressiva del testo*, assegnandole così un ruolo di dipendenza anche formale. Su questo meccanismo mentale si fonda in gran parte il segreto della popolarità del Madrigale Descrittivo cromatico (Luca Marenzio) e dialogato (Striggio, Croce, Vecchi e Banchieri), e del Melodramma stesso.

5 - Tendenza a *ritrovare* elementi di regolarità, di *ripetizione*, di simmetria, *evitando* di cercare ed individuare aspetti di *novità*, di variazione o di sviluppo.

6 - tendenza a vincolare l'attenzione sull'*aspetto ritmico*, sollecitato e sostenuto *da soli rapporti di intensità* ricavati dall'alternarsi di rumore-silenzio, di suoni più intensi e meno o nulla intensi, di suoni più penetranti e meno o nulla penetranti dal punto di vista timbrico. Le sonorità tipiche della fanfara e della fisarmonica tradizionale e l'indiscutibile popolarità che esse godono, ci offrono il miglior esempio in proposito.

7 - Tendenza ad isolare e mantenere *soltanto gli aspetti ripetitivi del ritmo*, ad applicare cioè la categoria ritmica più povera, quella *di base*, trascurando la compresenza di eventuali ricche elaborazioni. Essa può realizzarsi con molta facilità durante l'ascolto di una Giga di Bach, di un Minuetto di Mozart, di una Marcia di Beethoven, di un Valzer o di una Mazurka di Chopin: si trascura completamente la somma raffinatezza ritmica, aggiunta come arricchimento del banale ripetersi del passo di danza.

8 - Tendenza a ricavare la sola *melodia in dipendenza* dalla percezione delle *note più acute, più intense o più penetranti* dal punto di vista timbrico. Ovviamente, non si dà melodizzazione senza ritmicizzazione dell'osservato.

9 - Tendenza ad isolare il *tema soltanto finché rimane* proposto dalle *note più acute* ed a *perderlo*, quando *passa alle voci intermedie o nel basso* ed a melodizzare in sostituzione sempre e soltanto la voce più acuta o intensa.

10 - Tendenza a *passare da un inciso* oppure da una frase o da un periodo *al successivo, senza tenerlo vivo* attenzionalmente e senza operarne il *confronto*.

11 - Tendenza a non mettere *alcun rapporto formale tra le varie parti dell'ascolto*: esposizione, sviluppo, ripresa; temi o gruppi di temi, soggetti o controsoggetti; ponti modulanti, transizioni, code, stretti; evoluzioni armonico-tonali; sviluppi e concatenazioni timbriche, ecc.

12 - Tendenza ad *isolare un momento* particolarmente gradito del brano per il suo risultato *effettistico* (può essere il glissato degli archi, il frullato di un flauto, un mordente, una cadenza, un passaggio), escludendo tutto il resto: "... mi piace quella musica, che fa così...".

13 - Tendenza ad *isolare il virtuosismo esecutivo*, trascurando il risultato strettamente musicale che ad esso si accompagna. A questo meccanismo il genere jazzistico deve molto della sua popolarità; né risulterebbe immotivato il dubbio che simile presa povera venga troppo spesso assegnata anche ai grandi capolavori del violinismo sette-ottocentesco: Vivaldi, Tartini, Paganini, ecc., e del pianismo ottocentesco: Chopin, Liszt, ecc.

14 - Tendenza a *non rilevare la dinamica e l'agogica musicali*.

15 - Tendenza a prendere, isolare ed apprezzare *soltanto i costrutti e le concatenazioni armoniche più povere o consuete* (ad esempio, la cadenza plagale messa al termine dell'*Alleluia* del *Messia* di Händel), trascurando invece l'enorme serie di raffinatezze armoniche sempre presenti nelle opere dei grandi musicisti.

B) *Stereotipi della rappresentazione mentale (musica immaginata e/o ricordata)*

1 - Tendenza a rappresentarsi i suoni in modo uniforme, *privi* cioè di *articolazione* ritmica, melodica e armonica.

2 - Tendenza a rappresentarsi la musica *esclusivamente come andamento* ritmico o melodico.

3 - Tendenza ad *escludere o minimizzare* le *differenze* tra suono grave e acuto, intenso e debole, tra "crescendo" e "diminuendo", "accelerando" e "rallentando", ecc.

4 - Tendenza ad *escludere le situazioni più complesse* come la presa armonica, l'accompagnamento, gli intrecci polifonici, le fioriture contrappuntistiche, o, più semplicemente, la variazione ritmica, melodica o timbrica.

5 - Tendenza a *ridurre al minimo il rapporto tra le varie parti* o momenti musicali immaginati, o *tra i vari aspetti compresenti* nel singolo momento.

6 - Tendenza a rappresentarsi o ricordare di una musica gli aspetti più elementari, come *l'inciso melodico o l'andatura ritmica iniziali*.

7 - Tendenza a rappresentarsi *la molteplicità secondo schemi di ripetizione e uniformità*.

8 - Tendenza ad *escludere* dalla rappresentazione sonora *gli aspetti più ricchi di elaborazione*, come l'appoggiatura, il ritardo, le alterazioni cromatiche, l'instabilità armonica, e, più in genere, gli abbellimenti melodici o armonici, quando questi non vengano ad assumere, di proposito, una funzione effettistica.

9 - Tendenza a rappresentarsi *il particolare come forma autonoma* rispetto al contesto o all'insieme.

Il parallelismo e talvolta l'identità, esistenti tra gli stereotipi della rappresentazione e quelli della percezione, sono dovuti al fatto che, in ambedue i casi, essi traggono origine dalla medesima povertà rapportativa e dalla conseguente medesima fissità osservativo-mentale.

Funzioni assegnate alla fruizione dell'opera d'arte

Volendo applicare i risultati emersi dalla presente indagine sul mentale, ad una analisi, anche sommaria, sulle funzioni assegnate, di fatto, alla fruizione dell'opera d'arte da parte del grande pubblico, sembra risultare abbastanza evidente il predominio di quelle extra-estetiche. In altri termini, sembra che la grande maggioranza degli ascoltatori di musica, anche di quella classica, assegni al prodotto artistico delle funzioni in partenza ed in prevalenza pretestuali. È difficile, molto difficile che il fruitore comune legga un'opera di Raffaello, di Tiziano, di Verdi o di Rossini, soltanto come composizione esteticamente gratificante di elementi, rispettivamente, visivi o uditivi, cioè esclusivamente come rapporto sommativo operato sui frammenti attenzionali, costituiti in corrispondenza al funzionamento del relativo organo di senso. Né la diffusissima assegnazione di tali funzioni aggiunte va condannata, poiché potrebbe fungere, in ultima analisi, da invito, da facilitazione e da arricchimento per la lettura dell'opera. Essa, tuttavia, va almeno isolata e consapevolizzata, in modo che, da illusione o addirittura da inganno, possa trasformarsi in libera scelta. L'arte contemporanea con il prevalere della cosiddetta 'desemantizzazione' potrebbe offrire un contributo determinante alla soluzione positiva del problema.

È probabile, pure, che la distanza che separa, oggi, la grande arte dalle grandi masse, sia dovuto allo stesso motivo. Il rifiuto, talvolta arrabbiato, da parte di queste, e l'isolamento, talvolta sprezzante, da parte degli artefici di quella, andrebbero curati mediante un'ampia programmazione didattico-popolare, non certo mediante una ulteriore aggiunta di elementi extra-estetici o pretestuali, o, peggio, mediante l'abbassamento del livello artistico dell'opera. La musica commerciale con la povertà di elementi, che la caratterizza, potrebbe così trasformarsi almeno in utile strumento didattico per una iniziazione delle grandi masse alla lettura critica dell'autentico prodotto estetico musicale.

Povertà rapportativa e stereotipia osservativa

I confini tra le due situazioni sono difficilmente delimitabili nella pratica. La prima va educata, la seconda superata. Il bambino possiede inevitabilmente l'una, l'adulto, spesso, troppo spesso, rimane vittima dell'una e dell'altra.

La stereotipia fissa uno schema operativo, rendendolo ripetitivo, ma non implica necessariamente anche la sua povertà rapportativa. Lo schema personale, la stabilità stilistica è un

danno per il giovane allievo, ma è certamente un pregio per l'artista maturo, che ha speso quasi tutta la vita per costruirselo in maniera diversa da tutti gli altri. La 'picassità', la 'modiglianità', la 'stravinskità', ecc., vanno prese certamente come valore, anche se, entro certi limiti, pure esse corrispondono ad un bloccaggio operativo-stilistico.

Il problema diventa molto grave, quando viene fissata fin dai primi anni di vita la povertà rapportativa, quando si rimane per sempre bambini dal punto di vista osservativo e trasformativo, cioè quando lo stereotipo si aggiunge alla mancata educazione, venendo a consolidare e fossilizzare, per tutta la vita, schemi mentali assolutamente limitati ed inadeguati.

La grande massa popolare può essere vittima di quest'ultima situazione; in essa, spesso ed inconsapevolmente, si può ritrovare anche l'uomo di cultura, talvolta persino il musicista, soltanto nozionisticamente educato. A formarla e ad aggravarla contribuisce senza dubbio, in maniera determinante, la musica commerciale, così povera di stimolazioni estetico-osservative e così abbondantemente ed acriticamente diffusa dai principali mezzi di comunicazione sociale.

I Quaderni di *Musicaaaa!*

- 1 - **Johannes Ockeghem** - *Missa Cuiusvis toni* (primi toni e tertii toni)
- 2 - **Johannes Ockeghem** - *Missa Cuiusvis toni* (quinti toni e septimi toni)
a cura di Carlo Marenco
- 3 - **Gian Paolo Ferrari** - *Per eseguire Frescobaldi*
- 4 - **Luca Marenzio** - *Il Terzo libro dei madrigali a cinque voci* (prima parte)
- 5 - **Luca Marenzio** - *Il Terzo libro dei madrigali a cinque voci* (seconda parte)
a cura di Carlo Marenco
- 6 - **Gastone Zotto** - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa*
- 7 - **Enzo Fantin** - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi*
- 8 - **Gian Paolo Ferrari** - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia*
per soprano, organo positivo o clavicembalo
- 9 - **Antonio Ferradini** - *Le sei sonate per cembalo (I-II-III)*
- 10 - **Antonio Ferradini** - *Le sei sonate per cembalo (IV-V-VI)*
a cura di Alberto Iesuè
- 11 - **Guillaume Dufay** - *Missa Caput*
a cura di Carlo Marenco
- 12 - **Gian Paolo Ferrari** - *Salmi responsoriali per le Messe di Natale e dell'Epifania*
- 13 - **Giovanni Benedetto Platti** - *Sonate a tre (I 58, 60, 61, 65, 66)*
- 14 - **Giovanni Benedetto Platti** - *Sonate a tre (I 67, 68, 70, 74)*
a cura di Alberto Iesuè
- 15 - **Pietro Avanzi** - *La prassi italiana del basso continuo* (prima parte)
- 16 - **Pietro Avanzi** - *La prassi italiana del basso continuo* (seconda parte)
- 17 - **Giovan Francesco Becattelli** - *Sonate fugate*
a cura di Roberto Becheri
- 18 - **Pietro Avanzi** - *La prassi italiana del basso continuo* (terza parte)
- 19 - **Orazio Vecchi** - *Madrigali a sei voci* (prima parte)
- 20 - **Orazio Vecchi** - *Madrigali a sei voci* (seconda parte)
ed. critica di Mariarosa Pollastri
- 21 - **Pietro Avanzi** - *La prassi italiana del basso continuo* (quarta parte)
- 22 - **Luca Marenzio** - *Il Secondo libro dei madrigali a cinque voci* (prima parte)
- 23 - **Luca Marenzio** - *Il Secondo libro dei madrigali a cinque voci* (seconda parte)
a cura di Carlo Marenco