

IL SUONO E LA MUSICA DELLE ORIGINI UNA IPOTESI COMPARATIVA

MOCCHI Giovanni, Pavia, Italy

Esiste la possibilità di ipotizzare quale produzione sonora caratterizzasse l'Homo Sapiens alle sue origini? La domanda è tutt'altro che retorica se si considera quanto l'assenza di informazioni in questa direzione pregiudichi una conoscenza compiuta delle epoche che ci hanno preceduto.

Occorrerebbe inoltre chiedersi perché porsi una domanda con riferimento a un tempo così remoto, quando basta risalire di pochi secoli nella storia della musica per ritrovarsi senza dati accertabili, di fronte alla assenza di partiture scritte o di documenti sonori conservabili. Forzando un po' i termini, in campo musicale potremmo dunque ammettere di essere usciti soltanto da qualche secolo dal silenzio della preistoria.

Certamente disponiamo di fonti iconografiche, di citazioni testuali, di reperti materiali come gli strumenti musicali con cui venivano generati ritmi e melodie. Ma la ricostruzione, per quanto accurata, rimane muta, come avverrebbe per testimonianze di pitture, delle quali non possedessimo altro che citazioni testuali e strumenti di lavoro.

Musicalità della cultura orale

Un motivo che spinge a ricercare in questa direzione è tutt'altro che circoscritto all'area musicale. La rilevanza in culture orali della musica è ormai nota. In assenza di magazzini di memoria statica, come avverrà con l'invenzione della scrittura, l'unico modo di mantenere in vita l'informazione sociale è quello di subordinarla alle esigenze della memoria biologica. Ma la memoria orale ha precisi confini di pertinenza: memorizzabile è ciò che viene rivestito di proprietà ritmiche e melodiche, ciò che risponde a formulari e a schemi reiterativi che garantiscono la rapida assimilazione. Vero è ciò che 'suona bene', ciò che tutti sanno, il 'si dice', ciò che alla percezione risulta gradito e orecchiabile. Non trovano spazio la concatenazione logica, la dimostrazione, la verifica sperimentale, i concetti astratti. Una reminiscenza di questo atteggiamento permane ancora nella saggezza (leggi 'verità') che racchiudono in sé i proverbi, contenitori ritmici di una sapienza 'antica'.

"In mancanza di un linguaggio scritto, fra gli aborigeni la conoscenza viene tramandata di generazione in generazione sotto forma di canti e danze. Non c'è evento storico che non possa essere raffigurato con un disegno sulla sabbia, messo in musica o tramutato in dramma. I membri della tribù fanno musica ogni giorno perché è necessario mantenere freschi i ricordi, e la narrazione della loro storia richiede circa un anno.

Se ciascun avvenimento fosse stato dipinto e i dipinti disposti per terra in ordine cronologico, si avrebbe una figurazione del mondo così come è stato negli ultimi millenni".

(Marlo Morgan, *...E venne chiamata due cuori*, Ed. Sonzogno, Milano 1994, pagg. 133-135).

Ciò dimostra il prezzo da pagare in una società orale: il conservatorismo (resistenza culturale), insieme garanzia di continuità della trasmissione culturale e di stabilità nelle risposte ai problemi di sopravvivenza. Non per questo conservare significa immobilizzare, anzi ad ogni generazione la cultura si modifica perché subisce il processo di reinterpretazione da parte di ogni referente, convinto per altro di riferire esattamente quanto ha appreso dagli avi (cfr. Walter J. Ong, *Oralità e scrittura*, Il Mulino Bologna 1986 e Erich A. Havelock, *La musa impara a scrivere*, Laterza, Bari 1987).

Un ruolo così centrale della musicalità, come quello di serbatoio del sapere sociale, dei simbolismi rituali e della storia collettiva, fa del problema che abbiamo esposto un elemento non marginale di valutazione delle civiltà orali, come lo sono state d'altronde la maggior parte delle società risalenti a circa 35.000 anni di storia prima della nascita del pensiero logico occidentale.

Solo per inciso, è utile ricordare quanto anche nelle giovani generazioni la musica eserciti la medesima funzione - respinta dalla cultura ufficiale - di veicolo ideologico, di rito collettivo, di spazio privilegiato per la ricerca dell'identità e del senso di appartenenza al gruppo (cfr. F. Ferrarotti, *Homo sentiens. Giovani e musica*, Liguori Editore, Napoli 1995).

Confini dell'analisi

Gli studi sulle civiltà allo stato di natura, considerate forme di archeologia vivente, consentono un approccio alla questione della musicalità delle origini soltanto in linea di approssimazione. La concezione positivista di una correlazione tra stadio di evoluzione e tipo di produzione culturale che cataloga il primitivo come selvaggio è ormai superata e ritenuta universalmente semplicistica, sebbene persista nella mentalità comune. Le risposte culturali, anche in contesti di società di cacciatori e raccoglitori di semi, sono tutt'altro che elementari, *selvagge*. "Non esistono selvaggi e arti selvagge, ma soltanto uomini raccolti in comunità culturali con un passato, un presente e un avvenire" (Leydi, *La musica dei primitivi*, Il Saggiatore, Milano 1961, pag. 15). La poliritmia africana, difatti, non è meno complessa della polifonia occidentale.

Il contributo che può venire dalle singole tipologie di società arcaiche nella soluzione del quesito sulle origini della musica è difficilmente generalizzabile. Un tentativo in questa direzione è stato compiuto da Marius Schneider (*Primitive music*, in *The New Oxford History of Music*, vol. I, Londra 1957). Egli distingue ad esempio le caratteristiche musicali dei popoli cacciatori, presso cui l'esecuzione musicale è strettamente connessa al linguaggio, è sempre inframmezzata da grida, opera su schemi ritmici liberi e su tonalità scarsamente definite, da quelle dei popoli coltivatori, che possiedono una tonalità definita, all'interno di schemi formali sufficientemente strutturati. Rispetto a questa direttiva di Schneider, che definirei di analisi di caratteristiche testuali, cercherò di seguire un percorso più affine agli studi di psicologia della musica. Orienterò dunque l'attenzione sul quesito 'che cosa è la musica', indicando come la ricerca vada condotta a livello di strutture profonde e, in secondo ordine, tenterò una ipotesi di identificazione dei tratti pertinenti della musica delle origini, attraverso la sottolineatura delle affinità tra le caratteristiche dell'arte rupestre e le costanti delle condotte musicali, rilette attraverso la teoria psicologica piagetiana.

Il dibattito sugli universali musicali

Uno studioso di etnomusicologia come Blacking (*Come è musicale l'uomo*, Unicopli-Ricordi, Milano 1986) sottolinea che "La principale funzione della musica è di coinvolgere le persone in un'esperienza comunitaria nell'ambito della loro vita culturale" (pag. 67). Dunque si allontana dall'analisi neutra delle strutture immanenti del testo musicale (rappresentate dalla partitura), per procedere verso l'analisi del contesto sociale in cui la musica acquista il proprio senso compiuto. Il valore totale della musica emerge da un esempio che lo stesso Blacking riporta: "I Balinesi parlano dell'"altra mente" come di uno stato dell'essere raggiungibile attraverso la danza e la musica. Essi si riferiscono agli stati in cui le persone diventano profondamente coscienti della vera natura del proprio essere, dell'"altro da sé" che è in loro e negli altri e delle relazioni con il mondo che li circonda" (pag. 70). Musica e danza divengono qui filosofia vissuta, a testimoniare che tra struttura della vita sociale e struttura della musica esistono precisi rapporti.

Da questa osservazione dovremmo indurre che l'essenza della musica delle culture preletterate, non sia da ricercare nelle strutture superficiali - le singole melodie, i costrutti ritmici, le scale, ecc. - ma nelle strutture profonde, che soggiacciono al tessuto emergente. Su questa stessa tesi, pur in diverso modo, si allineano compositori contemporanei e psicologi della musica. Nel testo "*Il paesaggio fertile*" (Ed. Leonardo, MILANO, 1990), Pierre Boulez analizza l'opera pittorica di Klee e da essa trae una serie di stimoli per le proprie composizioni: "Ho provato a ridurre in musica ciò che Klee ha conseguito nel campo dell'arte plastica, proponendo all'orecchio ciò che permette la mobilità dell'ascolto e insieme ciò che obbliga alla fissità". La sua tesi è che l'analogia non si realizzi tra un segno e un suono, quasi si potesse, su queste strutture superficiali, stabilire una connessione meccanicistica, ma tra conformazioni strutturali soggiacenti, quelle tensioni ed articolazioni delle parti che costituiscono lo scheletro portante degli elementi di superficie.

In linea con la concezione di un'arte come organizzazione logico-creativa dei suoni, propria del pensiero colto occidentale, Boulez individua le strutture profonde non nei processi sociali, come fa Blacking, ma nei processi compositivi come modalità di organizzazione dei suoni (cfr. anche la teoria della musica come '*mathesis emozionalizzata*' di H.H. Eggebrecht e quella di 'suono organizzato' di E. Varèse).

La nostra ricerca è approdata a un primo risultato. La musica delle origini può essere analizzata a partire dalle strutture profonde che regolano il gioco dei suoni. La musica di una cultura difatti può avere infinite conformazioni (quante melodie sono nate dagli otto suoni del nostro sistema tonale?), può recepire linee melodiche e ritmi dalle culture limitrofe, può subire trasformazioni e rimaneggiamenti personali, ma, per una qualche ragione che ancora non è stata chiarita dall'etnomusicologia, mantiene un suo stile specifico e riconoscibile, un carattere che la fa appartenere incontestabilmente a un determinato gruppo sociale (Leydi, op. cit. pag. 61). Il carattere riconoscibile di una musica sta dunque nella convergenza di elementi sociali e culturali che costituiscono una sintesi propria di un gruppo specifico o di un singolo, nel caso dell'artista.

Il dibattito se siano rintracciabili forme universali di musicalità ha prodotto ricerche in direzione dell'individuazione di tipologie di azioni comuni alle diverse aree geografiche ed epoche storiche. Sul versante della musicologia la tesi di Nattiez attorno al dibattito sugli universali è che occorra cercarli non più nei dati immanenti, ma nelle strutture profonde, chiamate da Molino 'universali di strategia', inerenti i processi di produzione e ricezione musicale (J.J. Nattiez, *Musicologia generale e semiologia*, EDT/Musica, Torino 1989).

Sul versante della ricerca psicopedagogica gli universali vengono rintracciati da Delalande (*Le condotte musicali*, Clueb, Bologna, 1993) nelle tipologie di gioco messe in atto tanto dal bambino che dal compositore, in una felice parallelismo tra ontogenesi e filogenesi delle condotte musicali. Su queste ultime vale la pena di soffermarci più a lungo perché da esse deriva la possibilità di instaurare un ponte di collegamento tra arte rupestre e espressione musicale.

Le condotte musicali

Le ricerche attorno alla questione di quali siano le ragioni del fare musica, hanno indotto il semiologo francese Delalande ad analizzare gli atteggiamenti sonoro-musicali del bambino, prima che intervengano i condizionamenti culturali. L'angolazione attraverso cui viene attuata l'osservazione si concretizza nella individuazione delle condotte musicali. "Per condotta va inteso un insieme di atti elementari coordinati da una finalità. Ragionare in termini di condotte piuttosto che di comportamenti significa interrogarsi sulla funzione degli atti" (Delalande, op. cit. pag. 45). L'autore individua tre dimensioni, variabili a seconda delle pratiche, che caratterizzano le finalità delle condotte musicali: "La ricerca di un piacere senso-motorio a livello gestuale, tattile come pure uditivo; un investimento simbolico dell'oggetto musicale messo in rapporto con un vissuto (esperienza del movimento, affetti) o con certi aspetti della cultura (miti, vita sociale); e infine, una soddisfazione intellettuale che risulta dal gioco di regole" (idem, pag. 49). In sintesi la musica è un *gioco psico-motorio*, di movimenti e percezioni, un *gioco simbolico* ovvero di rappresentazione sonora delle idee, degli affetti, dei miti, dell'immaginario individuale e collettivo e infine un *gioco di regole*, di combinazione dei suoni secondo una sintassi ad essi interna. Il quadro rimanda alle classiche tipologie di gioco infantile di Piaget, il quale descrive l'evoluzione graduale - non il compenetrarsi - nel bambino di queste tre strategie di azione.

Un primo aspetto che va sottolineato è quello secondo cui la musica è comunque un gioco, a volte gioioso, altre molto serio. A differenza dell'uso funzionale del suono (per la caccia, la segnalazione ecc.), la musica contiene sempre un piacere supplementare, un pathos, una valenza estetica, una enfaticizzazione del reale che è la messa in gioco delle proprie abilità produttive o recettive. Un secondo elemento su cui porre l'attenzione è che le condotte del bambino sono le medesime osservabili nel compositore adulto e, con minor specializzazione, nell'ascoltatore. Si può difatti ballare durante l'ascolto o comporre per il piacere fisico ('Suono quello che mi capita tra le dita' Mattia, 8 anni); si può lasciar libero spazio all'immaginazione, alla suggestione e alla metafora (come nella musica romantica); o ancora si può centrare l'attenzione sui costrutti derivanti dalle regole del gioco musicale (finalità primaria del 'Clavicembalo ben temperato' di J.S. Bach).

Ora se la identificazione della musica va condotta sulle strutture profonde, nella veste di processi che la caratterizzano, senza dubbio queste tre tipologie riferite da Piaget al gioco e da Delalande alla musica costituiscono le matrici profonde della musicalità dell'uomo.

E' con questo apparato teorico che diventa ora significativa la classificazione condotta sulle

testimonianze di arte rupestre proposta da E. Anati (*Origini*, Jaca Book, Milano, 1988), che a sua volta ripartisce i reperti in tre tipologie di segni. Benché l'approccio in questa sede sia prevalentemente di impianto sintattico (analisi testuale), non è difficile rileggere la suddivisione in chiave di altrettanti 'atti coordinati da una finalità', ovvero di tendenziali condotte (anziché processi).

Le tipologie di segni nell'arte rupestre

Secondo E. Anati (op.cit. pag. 162) le manifestazioni di arte rupestre sono riconducibili a tre categorie di segni:

- *pittogrammi* (e mitogrammi): figure nelle quali riteniamo di riconoscere forme identificabili: antropomorfe, zoomorfe o di oggetti reali o immaginari
- *ideogrammi*: segni ripetitivi e sintetici (...) La loro ripetitività e le loro associazioni sembrano indicare la presenza di concetti indotti e convenzionali
- *psicogrammi*: segni nei quali non si riconoscono e non sembrano rappresentati né oggetti né simboli. Sono slanci, violente scariche di energia, che potrebbero forse esprimere sensazioni quali caldo o freddo, luce o tenebra, vita o morte, amore od odio, o anche percezioni più sottili.

In esse si intravede l'analogo delle tre forme di gioco musicale sopracitate.

Il pittogramma, da segno a gioco simbolico

Nel pittogramma, come nel gioco simbolico, si concretizza la trasposizione dei vissuti reali (esperienze individuali e sociali, elementi ambientali) o immaginari (miti, fantasie). Mentre il suono ha prevalentemente una funzione referenziale, l'espressione musicale veicola un contenuto a vari livelli di distanziamento metaforico dalla realtà.

La riproduzione del suono di un animale, tuttavia, per l'uomo primitivo, compenetra funzione referenziale e significato simbolico. Il *molimo*, tromba dei Pigmei con cui vengono imitati i versi degli animali della foresta e il canto degli uomini, è anche strumento sacro, voce della Foresta, grande madre del popolo pigmeo (Colin M. Turnbull, *I Pigmei*, il popolo della foresta, Rusconi, Milano, 1979). Le impronte di mani e di piedi, le figure umane (gli oranti), le scene di caccia, hanno in origine un valore sacrale. Come ha un suo profilo di mani e piedi, ogni uomo ha un suo suono, un nome che lo contraddistingue ed è il segno sociale della sua identità. Un'unica motivazione di fondo lega il segno grafico a quello sonoro. Fino a che la sua immagine-impronta e il suo nome-suono sono conservati, il suo spirito sopravvive nella comunità. La pietra sepolcrale è ancora testimone di questo rito di immortalità. In un secondo tempo segni iconici e sonori si tramutano in elementi descrittivi della vita quotidiana, in strumenti materiali con carattere di utilità. Spesso "Il significato simbolico che pur all'origine esiste (come valore propiziatorio, per esempio) è passato decisamente in secondo piano innanzi a un'esigenza funzionale ben determinata". (Leydi, op. cit. pag. 97). E' questo il destino subito dagli strumenti musicali, in origine considerati oggetti sacri (cfr. A. Schaeffner, *L'origine degli strumenti musicali*, Sellerio, Palermo, 1978), oggi macchine ad alta tecnologia.

La linea di confine tra suono e musica si fa dunque ambigua fin dall'origini. Sul problema della distanza tra riproduzione del suono, ad esempio di un animale, e simbolismo sonoro, M. Imberty propone di distinguere tra imitazione ed analogia "L'imitazione suppone una *copia diretta*, mediante mezzi appropriati così che essa sia immediatamente leggibile e riconoscibile; l'analogia invece sarebbe un disegno complesso parziale e stilizzato, preoccupato più dei rapporti che delle cose stesse, e che riproduce solo dei tratti incisivi, non la totalità di ciò che imita" (op. cit. pag. 37).

Più che una descrizione della realtà, la musica ne è una visione. Nell'arte visuale, l'incongruenza tra realtà e mascheramento genera un'ambiguità cognitiva ed emozionale che produce significati polivalenti e complessi. In questo frangente l'interpretazione del soggetto sopperisce alla equivocità delle informazioni, stilizzate o ridondanti che siano. "La rimozione dei significati visivi di oggetti conosciuti, che crea un universo incoerente ed assurdo, obbliga lo spettatore a cercare la coerenza al di là di una lettura immediata, nei nuovi rapporti affidati alla sua immaginazione" (Michel Imberty, *Suoni emozioni significati*, Clueb, Bologna, 1986, pag. 156). D'altronde anche nella produzione infantile l'elemento 'composto' non è la scena realistica, ma ciò che egli immagina che

l'evento sia, il suo modo di vivere l'evento rappresentato. Siamo lontani dal realismo descrittivo. Piuttosto che rappresentare il suono della fonte, egli ne evoca il dinamismo, ciò che può tradursi in gestualità ed espressione emotiva (Delalande).

A livello più elevato, "Attraverso la musica si determina uno scambio tra il mondo materiale e quello immateriale, fra il mondo celeste e quello umano. La voce e gli strumenti si definiscono allora come veicoli tra gli abitanti della terra e gli esseri soprannaturali, stabilendo anche una comunicazione in senso inverso". (Leydi, op. cit. pag. 111).

E' la stessa funzione di alcuni pittogrammi, immagini-tramite tra uomo e divinità. Al pari del suono, l'immagine diventa veicolo metafisico e assolve il fine di evocare la presenza del soprannaturale.

L'ideogramma, un gioco di regole?

L'accostamento tra ideogramma e gioco di regole si fonda su alcuni tratti comuni. La ripetitività di schemi codificati propri degli ideogrammi, induce a riferirsi in campo musicale all'utilizzo di formulari e codici (le costanti grammaticali, sintattiche o stilistiche) grazie ai quali si costruisce un brano. La produzione in veste di concretizzazione di regole del gioco predeterminate, costituisce il livello più astratto dei giochi di suoni o di segni grafici: è l'espressione formale pura, l'arte per l'arte. E' un atteggiamento non contemplato nell'arte primitiva, dove non manca il gusto estetico, ma che si collega sempre a un suo significato extramusicale (Schneider ricorda che la musica primitiva è sempre espressione di una idea). Forse per questo motivo gli ideogrammi sono spesso affiancati ad altre tipologie di segni.

Caratteristica degli ideogrammi è la loro ripetizione. Va precisato che il piacere della funzione (Piaget), comportamento che viene reiterato in quanto risulta in sé gratificante, sta alla base del formarsi dei codici musicali. Il gioco esplorativo di suoni porta il bambino ad insistere nei movimenti che generano, spesso casualmente, effetti giudicati piacevoli. Questi si codificano rapidamente e diventano materia prima per nuove fasi di esplorazione manipolativa. (G. Mocchi, *Tre sei anni, l'esperienza musicale*, Ricordi, Milano, 1989).

Poiché le regole sono tali all'interno di un gruppo, gli ideogrammi non sono comprensibili se non dal gruppo che le condivide. Incomprensibili gli ideogrammi nelle incisioni rupestri, incomprensibile una musica araba all'orecchio dell'occidentale (e viceversa), ma ancor più incomprensibile il senso di una musica decontestualizzata dalle sue radici culturali. Quando diversi autori affermano il valore sovrastorico dell'arte (ad esempio Kant e Marx) non fanno che limitare la comprensibilità dell'arte agli aspetti formali, che sollecitano il gusto più che la profonda comprensione del suo senso.

Le olofrasi offrono un'interessante parallelismo con gli ideogrammi. "Sono sequenze di sillabe che non compongono parole di significato determinato ma servono ad esprimere situazioni e stati d'animo" (Leydi, pag. 96). Presso gli Indiani d'America l'uso di sillabe senza senso ha la funzione di riempire di ripetizioni le parti musicali rimaste senza parole, uso questo molto frequente nella musica primitiva. Come schemi ripetitivi, di cui spesso si è perso il significato originario, esse sembrano assimilabili ad alcune tipologie di ideogrammi che ricorrono in circostanze le più diverse, senza un senso apparente. Forse queste ultime hanno subito il medesimo destino di oblio del loro senso originario, sostituito da un utilizzo stereotipo quale è quello delle olofrasi?

Lo psicogramma, espressione senso-motoria

Le caratteristiche dello psicogramma, se vale la analogia con il gioco senso-motorio, ci porterebbe ontogeneticamente al più primitivo tra i comportamenti ludici dell'uomo. Piaget, difatti, pone la fase senso-motoria al primo livello di reazione intelligente del bambino. In esperimenti condotti dallo scrivente su bambini dai tre ai sei anni, la reazione pittorica a diversi stimoli musicali (musica allegra, calma, agitata) dimostra una forte correlazione tra dinamismo musicale e tipo di segno tracciato. Il segno, prodotto direttamente con le mani o con grandi pennelli risulta essere l'analogo del movimento di danza indotto dal brano. Ne deriva una spiccata tendenza ad esprimersi con i colori in macchie e pennellate che traducono intensità, energia, fluidità, ansia, leggerezza, recepita nella musica. L'incrocio di linguaggi si è dimostrato un incentivo all'ascolto concentrato e alla produzione pittorica motivata, con risultati di grande intensità comunicativa. Il termine di psicogramma in questo caso

risulta il più efficace a descrivere il processo che si è attuato. Si ricrea, con questo esperimento, i linguaggi (motorio, pittorico, musicale) che è una costante delle società primitive, che spesso possiedono neppure un nome per designare il fenomeno musicale, in quanto esso non è distinguibile da altre forme espressive.

Come nel bambino, anche presso i popoli allo stato di natura musica e danza generano movimenti che sono qualcosa di molto di più del movimento per se stesso. Attraverso il canto e la danza, strettamente connesse alla percezione sensoriale di se stessi, l'uomo trova una via di intensificazione del proprio potere psichico da cui rimane affascinato. I fenomeni di *trance* ne sono una dimostrazione (cfr. G. Rouget, *Musica e trance*, Einaudi, Torino, 1986).

Il gioco senso-motorio non si avvale soltanto di aspetti udibili, ma integra vaste sinestisie, consistendo cioè di trasferire in un'unica forma espressiva, il suono o le forme pittoriche, le sensazioni tattili, ponderali, cinestetiche, olfattive. Appena dietro a queste, in noi uomini, in quanto mammiferi, emergono le emozioni. Il grido dell'animale, che inframmezza i canti del cacciatore, è certamente un pittogramma, riferimento ad una fonte sonora dell'ambiente, ma è anche psicogramma, carico di tensione e drammaticità.

Prospettive

Le contaminazioni tra gli studi in campo musicale e in quello delle testimonianze di arte rupestre possono dar luogo a reciproche contaminazioni e, forse, a revisioni teoriche. Per la musica l'analisi con le tipologie avanzate da Anati consente di immaginare più da vicino le possibili condotte sonore e musicali di una cultura. I processi espressivi, messi in atto da un gruppo ben identificabile, dovrebbero risultare coerenti nelle linee di fondo: se la tendenza iconografica è di tipo simbolico, per l'unità di espressione che fonde nei popoli primitivi voce, movimento, mascheramento, tatuaggio, pittura, graffito ecc. dovremmo presumere che anche la produzione musicale debba rispondere a processi di tipo simbolico.

La musica potrà essere, con maggior o minor prevalenza, eco dell'ambiente sonoro, simbolo di eventi e vissuti soggettivi o del gruppo, gioco di concatenazione tra suoni, espressione di movimenti coordinati, espressione di sinestisie.

Nello schema sottoriportato (G. Mocchi *La colonna sonora nell'audiovisivo*, in Progetto Immagine. Pacchetto multimediale di educazione ai linguaggi audiovisivi, Regione Basilicata, Edizioni TE.COM.) sono sintetizzate le potenzialità semantiche della musica. Con linea tratteggiata si indicano i possibili ambiti di pertinenza del pittogramma e dello psicogramma. L'ideogramma, nell'arte rupestre, come nella musica, occupa una posizione non specifica e può trovarsi in sovrapposizione a qualsiasi dei campi indicati. La sua convenzionalità ne fa un elemento sfruttabile in qualunque occasione, in quanto la sua riconoscibilità per il gruppo è scontata.

Appendice pedagogica

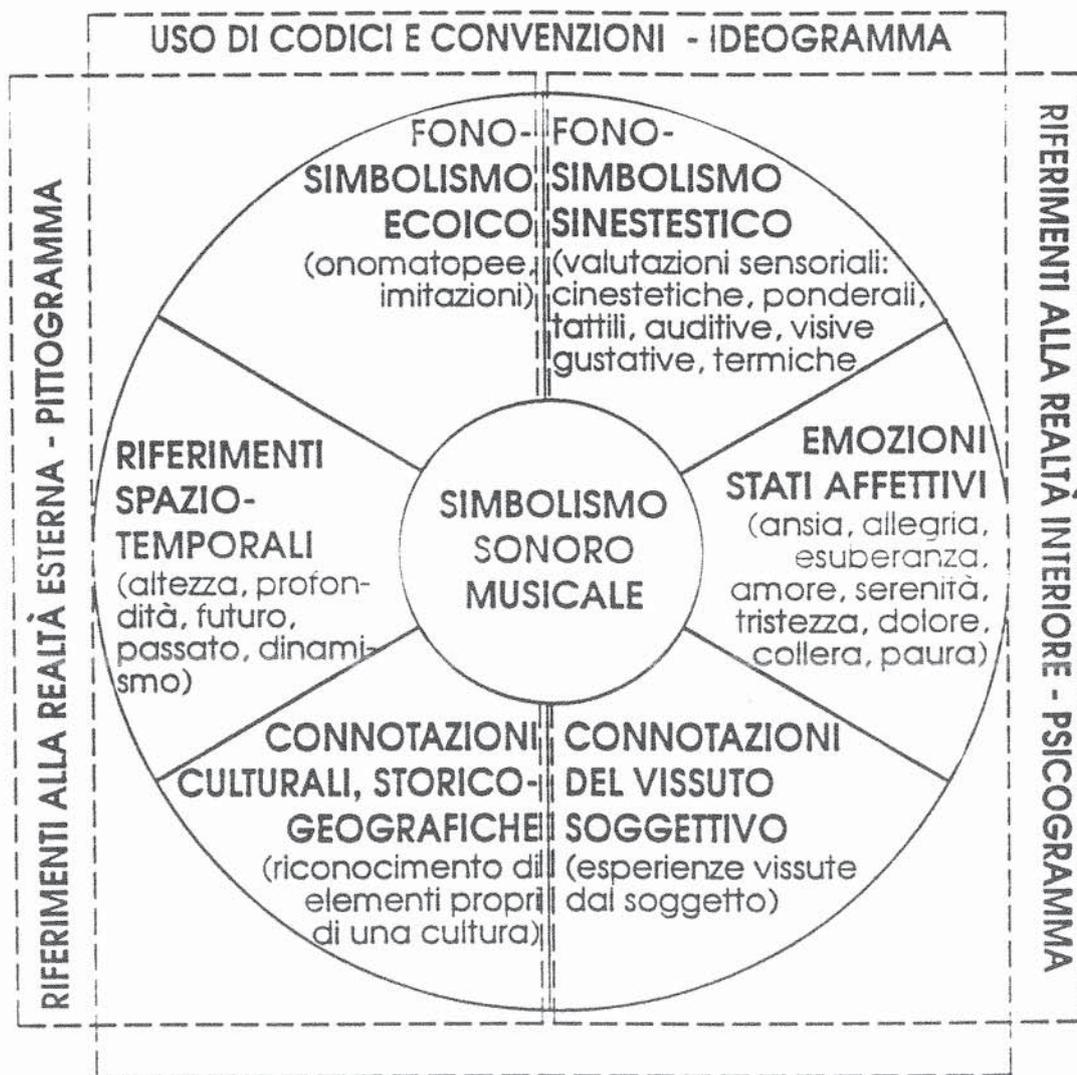
Il pregio dell'arte visiva è di offrire, anche a grande distanza di tempo, l'immagine in originale, quella della musica di far rivivere, attraverso l'esecuzione, il pathos originario, ricreando un realismo tridimensionale e dinamico che nessuna altra forma espressiva possiede.

Ma se ci chiediamo come far rivivere un'espressione sonora che il tempo ha inesorabilmente estinto nella memoria, dobbiamo riconoscere l'impossibilità di riprodurre la musica del passato.

Per chi si interessa della riesecuzione o della composizione di 'musica primitiva' vale il richiamo di Blacking: "Per creare nuova musica Venda bisogna *essere* un Venda, partecipando alla vita sociale e culturale fin dalla prima infanzia" (pag. 111). Il destino della musica, di qualsiasi musica, è di nascere in un contesto culturale e sociale che impregna tutta l'espressività. E se la musica mantiene oltre il tempo la sua espressività, vive cioè oltre i limiti culturali che l'hanno prodotta, essa non può essere rigenerata se non con i filtri culturali dei nuovi ascoltatori, su chiavi interpretative differenti. A chi voglia sperimentare i sentieri della produzione 'primitiva' non resta che esprimere con strumenti primitivi la propria densità culturale e umana, questa sì in modo autentico. D'altronde anche la musica d'insieme, secondo l'insegnamento di Blacking, non è altro che l'espressione delle tensioni, dell'affiatamento o dell'isolamento tra le persone che la vivono in quel momento. E' la

cartina di tornasole di un *feeling* che si incarna nei suoni soltanto quando preesiste realisticamente, o, viceversa, nasce nel gruppo proprio grazie al crescere della sintonia musicale, facendo in modo che, alla fine della *performance*, il tessuto sociale risulti cementato dall'esperienza musicale collettiva.

Essere 'primitivi' in campo musicale significa riscoprire quella curiosità, quella ricerca di nuovi orizzonti che ha mosso l'Homo Sapiens alla conquista del mondo. Ciò ha un grande pregio: la ricerca di nuove frontiere con strumenti antichi, senza condizionamenti stereotipati. In fondo non c'è grande distanza tra la contemporaneità e la primitività: libere dai condizionamenti di culture fortemente codificate - siano esse dominanti o tra loro estranee - di fronte a un ambiente in rapida trasformazione entrambe valorizzano l'atteggiamento di ricerca e scoperta.



Campi di pertinenza dell'espressione sonoro-musicale in riferimento alle tipologie di segni nell'arte rupestre.