

suo lavoro — ipotesi intuitivamente assai banale — ma fissiamoci poi l'obiettivo di entrare con più sottigliezza nell'analisi della soddisfazione specifica che se ne può trarre.

Prendere uno strumento e suonarlo, così come cantare, significa prima di tutto produrre dei suoni. Ma l'atto di produzione del suono musicale si distingue radicalmente, per le sue finalità, dagli altri atti che producono ugualmente dei suoni (e che a volte producono gli stessi suoni, come nel caso dei rumori provocati dalle attività quotidiane o dei messaggi e dei segnali sonori, parola compresa). Il suono musicale è prodotto intenzionalmente ed è oggetto della centrazione. Il primo tratto (l'intenzionalità) lo distingue chiaramente dal rumore fortuito, il secondo, e questo è meno chiaro, dalle differenti forme di "linguaggi" o di segnali, siano questi la carola o i linguaggi tamburellati, fischiati e così via. Vediamo di precisare: i suoni del linguaggio non sono oggetto della focalizzazione dell'attenzione, né da parte di chi parla, né di chi ascolta. La loro attenzione va al senso. L'atto fonatorio è "trasparente": né il suono stesso, né il gesto fonatorio devono trattenere l'attenzione, che va al di là. Se per caso è sul suono o sul gesto che la mente si focalizza, l'atto di parola sarà fallito, quanto meno nella sua funzione di produzione e trasmissione di un significato linguistico e si dirà con una metafora — tutt'altro che stupida — che le parole non sono più altro che musica. Al contrario, il suono della musica è "opaco", nel senso che è su di esso che si concentra l'attenzione. A un primo livello è prodotto e apprezzato per se stesso, nella sua tessitura e nelle sue inflessioni (anche se, in sovrappiù, prende un senso o un valore simbolico). La qualità del suono non è indifferente e ne consegue che il gesto produttore è controllato consapevolmente, per padroneggiare tale qualità. Si stabilisce così un circuito di regolazione reciproca tra i recettori sensoriali e il gesto produttore, che è al centro delle preoccupazioni dello strumentista. L'esercizio del controllo senso-motorio, che nel caso del linguaggio non è che uno strumento, normalmente trascurato, entra quindi nel campo delle finalità. Non soltanto permetterà di costruire delle frasi, delle forme, ma è già, a un primo livello — quello del suono — una fonte di soddisfazione e un oggetto di apprezzamento tanto per chi suona quanto per chi ascolta. Tendere l'archetto e sentire il suono, non solamente con le orecchie, ma sotto le dita, è già una prima dimensione dell'atto musicale: la sua dimen-

sione senso-motoria.

Se è vero che, perché ci sia musica, bisogna che un suono sia prodotto intenzionalmente e sia oggetto di una centrazione, allora far tintinnare due bicchieri per ascoltare le loro risonanze forse è già un atto musicale. È una concezione insufficiente, ma cercheremo di completarla. Intanto osserviamo che se il tintinnio presenta un qualche interesse, se stuzzica la curiosità, è probabile che lo "strumentista" reitererà il suo gesto, producendo dunque una sequenza ripetitiva, e lo modificherà per rinnovare l'interesse, introducendo così delle variazioni. Ripetizione e variazione sono spesso presi come definizione minimale del musicale (P. Schaeffer, 1966: 43) mentre qui appaiono piuttosto come corollari di una condotta di esplorazione che è conseguenza di una curiosità per il suono. Notiamo inoltre, anticipando già delle implicazioni pedagogiche, che queste condotte di esplorazione sono tipiche della prima infanzia e che non ci saranno grandi difficoltà a far fare ai nostri bambini della musica, quanto meno in questa accezione strettamente senso-motoria.

Anche se questo gusto per il suono in sé è tipico delle condotte musicali, non ne è la sola caratteristica. Nella maggior parte dei casi la produzione sonora è, da una parte caricata di un'intenzione simbolica, dall'altra organizzata. Ecco altri due criteri che si sovrappongono al primo e che andranno rapidamente a esaminare.

Il termine "simbolico" è vago e deve rimanere vago per inglobare le forme estremamente varie di simbolismo che si incontrano nelle differenti pratiche musicali. Diciamo, per rimanere nel generale, che in quasi tutte (forse tutte) le culture studiate le costruzioni sonore, a quanto pare, rappresentano o evocano qualcosa che non è di natura sonora.

Ad esempio, suonare l'arco a bocca sarà come rivolgersi agli dei della caccia e di conseguenza la produzione sonora corrispondente avrà il valore di una parola, oppure, i ragazzi indiani saranno associati a un atteggiamento mentale corrispondente a un'ora del giorno, o ancora è lo strumento stesso che sarà abitato dall'anima di un defunto o di una divinità che parlerà per suo tramite. Non è il caso di tracciare una tipologia dei differenti simbolismi che impregnano le pratiche musicali, ma consideriamo il caso che conosciamo meglio: la musica colta occidentale. È forse a proposito delle musiche occidentali che si incontreranno la maggior parte delle contestazioni. Il