

La cultura muove il corpo, non solo la mente

Le ricerche in ambito neuroscientifico sulla sincronizzazione condotte nell'ultimo ventennio mettono in evidenza la relazione fra attività cognitiva e ambiente integrando a pieno titolo la *corporeità* come soggetto partecipante. Sulla base di questa acquisizione, un gruppo di ricercatori guidati da Marc Leman¹ propongono un modello di cognizione dinamico e incarnato volto a migliorare la comprensione delle proprietà interne al fenomeno Musica. Questi studiosi hanno avuto il merito di rivelare come la nostra cognizione sia il risultato sinergico fra percezione e azione del corpo, e questo spiega in parte, perché la Musica si è rivelata la loro miglior interlocutrice.

Vorrei per un attimo uscire dal sapere scientifico, dai processi neuromotori e psicologici alla base della sincronizzazione, per calarmi nella dimensione quotidiana del bambino che studia sul suo strumento, e tentare una risposta su cosa implica il cercare di andare a tempo con la musica, cosa significa entrare in relazione con una o più periodicità all'interno di un cammino sonoro stratificato.

Quando ascoltiamo un qualsiasi brano di musica, il flusso musicale presenta strutture ritmiche varie e diversificate, l'arrangiamento e la strumentazione regolano i piani di stratificazione e le periodicità come elementi che guidano gli obiettivi del compositore. Sembra quasi un'ovvietà a questo punto riconoscere che sincronizzarsi è qualcosa di molto più complesso che premere un tasto in corrispondenza di uno stimolo regolare e meccanico. Da cosa siamo guidati allora, come estraiamo le informazioni e di che natura sono quelle che cogliamo dalla musica e che guidano il nostro ascolto?

Queste abilità sono figlie dell'*acculturazione*, cioè musiche con cui abbiamo una certa confidenza, che hanno un'organizzazione strutturale a noi familiare, o sono il frutto di *capacità universali* della nostra mente?

Come spesso mi accade, di fronte a una "non risposta" come un bambino cerca la mamma, io mi rifugio fra i saperi arcaici. È di Francesco Giannattasio² l'interessante ipotesi circa la

¹ Leman, M, 2007

² Giannattasio F, 1992

necessità dell'uomo di creare strutture periodiche e cicliche in musica e che una tale reazione rappresenterebbe l'alternativa alla linearità del tempo del vivere che scorre, un tentativo di evasione dall'irreversibilità del tempo e della morte. Personalmente mi ritrovo in questa interpretazione. In un mio recente lavoro un giornalista mi ha chiesto la natura di una mia composizione, quasi diciassette minuti dedicati ad un amico scomparso. Mi ha chiesto quali mezzi musicali avessi usato per fermare il tempo; mai mi sarei aspettato una domanda così puntuale. Semplicemente aggravando di volta in volta strutture musicali che ciclicamente si riproponevano, ho risposto. Più si aggravavano, come la malattia che giorno dopo giorno si prendeva il mio amico, così gli strumenti prendevano atto della fine e suonavano inespessivi, impersonali, un processo sul controllo del flusso temporale semplice ma efficace, che inserito nella nostra discussione contribuisce a rafforzare l'ipotesi dell'etnomusicologo italiano. Mente e cultura sono meno lontane più di quanto possano apparire superficialmente, la loro interazione è costante. La cultura, per dirlo alla Bruner³ *“modella la mente dei singoli individui e si esprime attraverso l'attribuzione di significati, che, pur essendo nella mente, hanno origine e rilevanza nella cultura in cui sono stati creati”*.

Quest'anno ho affrontato un percorso di conoscenza specifico sull'*embodied music cognition*, e per dar conto dell'interazione mente-cultura, gli studi effettuati sui neuroni audio-visivi del Dott. Amir Lahav, esperimenti con tecniche di monitoraggio encefalografica su non musicisti che si esercitavano su melodie imparate ad orecchio al pianoforte, hanno rivelato che le aree motorie del cervello erano attive anche quando i soggetti riascoltavano la loro melodia registrata. Questo significa, non solo che l'essere umano è in grado di pensare a un processo di ascolto simulando le azioni di produzione del suono, ma che l'ascolto sia una sorta di “conversazione acculturata” fra l'ascoltatore e la musica. Sono quindi possibili differenti ascolti e che i limiti di questa operazione sono fortemente influenzati dalla cultura, dall'esperienza ricorrente di determinate coordinate spaziali e temporali. Secondo la concezione di Jeanne Bamberberg⁴ sono proprio gli schemi periodici all'interno della musica stessa a renderla più facilmente organizzabile dalla nostra mente.

³ Bruner G, 1997

⁴ Bamberberg J, 1991

L'ascolto diventa in questo modo creativo e attivo, dal momento che forma e significato musicale vengono modellati da chi ascolta.

È in questa fase che possono emergere i limiti culturali o più verosimilmente come le differenze culturali influiscono sull'ascolto.

Nella cultura occidentale, i cicli periodici di pulsazioni dispari possono risultare un ostacolo alla strutturazione della musica ascoltata. Le gerarchie di ritorni periodici, quelli che la Barenberger chiama *metric simple* sono fortemente influenzati dalla lingua di riferimento, ecco perché nelle musiche slave ricorrono suddivisioni metriche per noi molto complesse: tali suddivisioni corrispondono al normale fluire del linguaggio parlato. L'italiano è una lingua sillabica, l'endecasillabo e il verso settenario, adottati nel Cinquecento come modello a cui aspirare, praticati dal cantautorato d'autore da Luigi Tenco a Piero Ciampi, solo per citarne un paio a me cari, corrispondono non tanto ad una scelta "alta", quanto al "normale" flusso della lingua italiana, caratterizzata da parole medio lunghe e piane, poche sdruciole e ancor meno tronche, che aumentano le difficoltà di concludere (cadenzare) una frase musicale. Questa è una delle ragioni per cui alcuni cantautori si sono rifugiati nei dialetti, o si sono dati alla scrittura in lingua inglese, di tipo accentuale, che presenta poche difficoltà in termini di adeguamento metrico fraseologico.

Sarà questa una delle ragioni per cui nella mia formazione in composizione i miei desideri di studiare Béla Bartók e Zoltán Kodály sono sempre stato ignorati? Credo ci sia dell'altro, ma non è il caso di aprire questioni sull'eurocentrismo nel mio percorso di studi.

Tornando ai diversi livelli di sincronizzazione, invece, sono di particolare interesse gli esperimenti condotti dal Dott. Petri Toivianien sul movimento indotto dalla musica. Non solo vengono evidenziati differenze fra i livelli metrici in termini di prevalenza di movimenti auto-sincronizzati ma che le rappresentazioni gerarchiche sono tanto più elaborate quanto maggiore è la familiarità con i repertori. I soggetti coinvolti, sia musicisti che non, quando si sincronizzano con una musica non familiare si focalizzano su un livello di periodicità molto vicino al "tempo spontaneo", mostrando difficoltà a modificare la velocità spostandosi su altri livelli gerarchici (accenti metrici e suddivisioni interne). Viceversa, mostrano nell'ascolto di musiche familiari una maggiore capacità di

sincronizzarsi su livelli di periodicità più lenti e più veloci, padroneggiando meglio la struttura metrica.

Negli anni Ottanta, il compositore e ricercatore Fred Lerdahal e il linguista Ray Jackendoff, pubblicano il testo “ A Generative Theory of Tonal Music⁵”, con l’intento di scoprire una grammatica musicale che potesse spiegare la mente musicale umana in un modo scientifico paragonabile alla grammatica trasformazionale di Noam Chomsky⁶. La loro teoria interpreta le procedure mentali in base alle quali l'ascoltatore costruisce una comprensione inconscia della musica e utilizza questi strumenti per illuminare la struttura delle singole composizioni. I due autori ritengono che la struttura ritmica percepita dall’ascoltatore sia il risultato della segmentazione gerarchica del brano in motivi, frasi, sezioni e l’intuizione che gli eventi sonori siano correlati a una struttura gerarchica periodica sottointesa, risultato dalla regolare alternanza fra tempi forti e deboli. Questa teoria ha avuto il merito di stimolare ulteriori lavori da parte di altri ricercatori nei campi della teoria musicale, della cognizione musicale e della musicologia cognitiva. Di questi nuovi impulsi, trovo particolarmente interessante la proposta di Mary Riess Jones⁷ sotto il nome di *Dynamic Attending Theory*, secondo cui ogni individuo ha un proprio e personale andamento periodico interno col quale elabora l’evento musicale. In sostanza, fra i livelli gerarchici intrinseci alla musica che ascolta, l’individuo si sintonizza su quello che è più prossimo alla pulsazione interna come aggancio alla musica, per poi poter dirigere la propria attenzione in modo più selettivo. Allora forse il concetto di *pulsazione* potrebbe avere sede nel “tempo motorio spontaneo” ?

Sarà proprio quella *velocità* che tendiamo ad assumere *spontaneamente* quando dondoliamo le gambe, muoviamo le dita in modo regolare e nella quale la sincronizzazione si mantiene più stabile e precisa nel tempo, a suggerire i nostri ascolti musicali, a delinearne i generi preferiti, le musiche che rifiutiamo, e che (inconsciamente) contribuisce in modo così determinante nella costruzione della nostra identità sonora?

⁵ Lerdahal F ; Jackendoff R, 1983

⁶ Chomsky N, 1965

⁷ Freschi A M, 2006

Bibliografia

- Leman M, Embodied Music Cognition and Mediation Technology, The MIT Press, 2007
- Giannattasio F, Il concetto di Musica, p.47; La nuova Italia Scientifica, Roma, 1992
- Bruner G, La cultura dell'educazione, p.17, Feltrinelli, 1997, Milano
- Bambenberg J, The mind behind the Musical Ear, Cambridge, 1991, Harvard University Press
- Lerdahal F ; Jackendoff R, A Generative Theory of Tonal Music, The MIT Press, 1983
- Chomsky N, La grammatica generativa trasformazionale, Boringhieri, Torino, 1965
- Freschi A M, Movimento e misura, cit. p.32, EDT; Torino, 2006