

Mentalizzare la prassi e operativizzare i concetti: un modello per l'insegnamento/apprendimento dell'educazione musicale

di Salvatore Colazzo

Università degli Studi di Padova – Dipartimento di Scienze dell'Educazione

Conferenza Internazionale

La formazione degli insegnanti di musica (TMT07)

Padova, 5 e 6 novembre 2007

1. La musica non è un semplice veicolo che esprime significati estrinseci, essa è intrinsecamente **MULTIMEDIALE**.

Il cosiddetto linguaggio musicale, infatti, non è fatto di segni convenzionali che rinviano a significati extralinguistici che stanno nel mondo lì fuori, ma esso è in grado di tradursi dal suo stesso interno (per così dire) in gesti, immagini, parole.

Elementi motori, visivo-spaziali e verbali con cui noi possiamo rappresentare l'esperienza musicale non fanno altro che esplicitare una immaginazione motoria, visivo-spaziale, verbale che nutre il pensiero musicale.

Quando produciamo un suono e poi lo connettiamo ad un altro suono e modelliamo una realtà sonora, il processo a cui diamo luogo appare decisamente influenzato da una serie di altri elementi che non sono suono, ma che *naturaliter* si accompagnano ad essi.

Produrre un suono è avere consapevolezza più o meno tacita del gesto che lo genera; ascoltare un suono è autopercepire le reazioni neurovegetative che esso genera leggendole in dimensioni simboliche che ad esempio consentono di conferire alla musica una connessione col mondo emotivo.

Connessione significa più che semplice capacità della musica di evocare emozioni che abbiamo vissuto, connessione significa pure capacità della musica di generare emozioni in ragione della attivazione delle specifiche zone cerebrali deputate all'elaborazione delle emozioni.

Nel processo di ominazione – ci insegnano gli antropologi – decisivo è stato l'artefatto, che ha consentito di produrre un distanziamento dalle cose iscrivendole nell'ordine della manipolazione. L'uomo scopre non solo di soggiacere alla natura, ma di poter soddisfare il proprio bisogno inventando un dispositivo idoneo allo scopo.

Altrettanto decisivo probabilmente è stato lo scoprirsi capace di produrre dei suoni con la proprietà di agire sui suoi stati emotivi.

Producendo dei suoni ed ascoltandoli, cioè diventando consapevole dei loro effetti sul suo corpo, egli li ha potuti manipolare opportunamente usandoli per modulare le sue emozioni.

Così troviamo in Piana ipotizzata l'origine della musica: "Una volta il bestione urlò di dolore nella sua caverna ed essa ne rimandò l'eco. Fu allora che egli udì la propria voce. Dimentico del dolore e delle sue cagioni, ora ascolta attonito. E poi ripete quell'urlo, senza il dolore, variamente modificandolo" (Piana, *Filosofia della musica*, Guerini Associati, Milano, 1991, p. 71).

Producendo e ascoltando l'uomo acquista la capacità di indurre mediante la musica gli stati emotivi desiderati. La musica aiuta il costituirsi del Sé e consente di esplorare la relazione fra sé e il mondo. L'ascolto apre una dimensione simbolica.

In quella dimensione i suoi diventano immagini, rappresentazioni, rimando ad altro. Rinvio a complesse esperienze esistenziali.

Il tempo della musica diventa metafora adeguata del tempo vissuto, della memoria e dell'oblio, della vita e della morte.

Nella musica è perennemente in atto la capacità di trasformare un'immagine nell'altra.

E' possibile fruire il suono in sé e per sé? Andare oltre il simbolo? Attingere alla Presenza pura?

Probabilmente no. Può esservi l'aspirazione a farlo, ma l'esperienza dell'attimo eterno non è dell'uomo poiché l'uomo è l'unico essere vivente che la natura ha privato del vissuto di eternità.

Dotandolo della capacità di *metaforizzare* ossia di trasformare un simbolo nell'altro lo ha condannato alla trascendenza di sé, alla storia.

La musica nel suo insieme è testimonianza dell'attitudine umana al simbolico. Essa crea un mondo secondo, che non è riflesso del primo, è un mondo virtuale, fatto di simboli sonori che però non sono solo sonori, ma anche gestuali, spaziali, verbali, in cui l'uomo vive con tutto se stesso, con le sue emozioni e non solo coi suoi pensieri.

Una comunità è un'emozione condivisa, un sentire assieme d'essere come un'unica cosa. La musica linguaggio delle emozioni fonda la comunità, non a caso dicono gli antropologi.

L'universo secondo che la musica fonda è allora quello culturale, che differenzia l'uomo dalla natura e lo fa artefice, in forma sociale, di sé.

La musica ha perciò natura linguistica, modella un mondo sottraendosi all'imperialismo della parola senza trascurarla del tutto, ma in qualche modo subordinandola alle sue esigenze, alludendo con ciò ad una possibilità della parola di liberarsi dalle astrazioni e dai formalismi per reimmergersi nella sua radice antropologica e scoprire così di essere parola di un corpo che cercando di definire le cose

del mondo non può non dire di sé e della sua relazione col mondo, come Maturana e Varela ci insegnano.

L'inizio della vita simbolica ha la sua culla nel suono. E' convinzione di molti miti, ma anche della psicanalisi. E' il suono della voce della madre che chiamandoci per nome ci immette nel suo universo simbolico, ci dà per così dire un'anima, ci investe del suo amore che è la capacità di vedere in noi altro di ciò che letteralmente siamo. E quel suono è per noi in essenza multimediale perché è altro: è la rassicurazione che viene dal suo volto, è la relazione con lei, che è avvertimento di sé, immagine del nostro essere distinti da lei, ma pure a lei connessi.

La musica è quindi in essenza auto-costruzione ed auto-riflessione. Trasmuta il dolore della vita, l'amaro della separazione, elaborando, mediante quello straordinario artefatto che essa è, la possibilità di fondare la relazione intersoggettiva.

La musica c'è nel momento in cui non c'è solo l'identificazione, la fusione, la simbiosi, ma c'è anche la distinzione, la differenziazione.

Schopenhauer diceva che la musica è la architettura profonda del mondo, e aveva ragione se con ciò intendiamo che essa manifesta la natura metaforico-simbolica del pensiero umano, che per quanto cerchi di disincarnarsi e di disincantarsi, è sempre inevitabilmente intuitivo e mitico.

2. L'udito ha questo di caratteristico: è il più mentale dei sensi; i ricettori uditivi, confrontati con quelli visivi sono di gran lunga meno numerosi, quindi raccolgono un numero molto ridotto di elementi percettivi; ciò nonostante la elaborazione delle informazioni da parte del cervello consente di restituire un mondo uditivo di grande complessità.

Un secondo elemento notevole è che la musica viene elaborata in diverse zone del cervello: ognuna di esse estrae dall'analisi del materiale che gli perviene un certo numero di informazioni che poi sono connesse organicamente alle altre, grazie a complessi processi cognitivi.

Lo studio della percezione musicale indica che il cervello umano, nell'affrontare compiti complessi, prevede l'interazione tra regioni cerebrali non necessariamente contigue, funzionalmente collegate. Il che spiega alcuni comportamenti paradossali nella percezione musicale in caso di lesioni cerebrali.

Quindi l'apprendimento della musica non sarà mai l'effetto di un allenamento diretto finalizzato all'acquisizione di una somma di micro abilità. L'apprendimento della musica deve puntare alla complessità: la soluzione di un problema esecutivo sarà l'esito di una riorganizzazione dell'intero sistema che sovrintende alla produzione/fruizione del suono.

Ciò significa che sono molti i modi attraverso cui si può favorire questa riorganizzazione, ivi compresa la concettualizzazione, che deve però configurarsi come adeguata a ristrutturare l'azione.

Donald Alan Schön, studioso generalmente noto nell'ambito della ricerca sulle organizzazioni, ha scritto delle cose molto interessanti relativamente all'apprendimento musicale. Egli ha colto la grande intrinseca complessità di una performance musicale e quanto sia delicato il compito del docente che voglia modificare alcuni aspetti di essa.

Egli deve lavorare “su molteplici domini di comprensione – per esempio, le proprietà tecniche dello strumento, l'acustica dell'ambiente fisico, gli elementi di struttura musicale, lo stile di composizione, e i dettagli della vita del compositore che potrebbero fungere da indizi dell'interpretazione” (Donald Alan Schön, “Una master class in ambito musicale”, in *Formare il professionista riflessivo*, trad. it. Franco Angeli, Milano, 2006, pp. 203-239, p. 203).

Deve scegliere quando dire, correggere, proporre, come dirlo e soprattutto deve farlo mantenendo un costante ed evidente riferimento all'azione. Egli deve proporsi di interporre tra l'allievo, che produce un suono ricevendo un feedback, e il suo sistema percettivo, che dà quel feedback, intuendo come interferire con questo, amplificando un elemento trascurato, ignorato o addirittura frainteso dall'allievo, ad esempio.

Un ottimo docente è colui il quale sa “adattare i suoi livelli di comprensione ai bisogni e alle potenzialità dello studente e al suo specifico grado di sviluppo. Deve decidere di che cosa parlare, quando e come farlo, dispiegando a questo scopo l'intero repertorio di mezzi e di linguaggi a sua disposizione. Deve fornire consigli verbali o critiche, raccontare storie, porre domande, condurre dimostrazioni, o segnare lo spartito dello studente” (Donald Alan Schön, *cit.*, p. 204).

Soprattutto deve riuscire ad affinare la capacità di ascolto dell'allievo che poi significa la capacità di monitoraggio e autocontrollo, affinché la performance alla fine del processo di apprendimento divenga il risultato di una sorta di progetto. Spesso esiste una differenza tra ciò che un esecutore dice (o pensa) di produrre e ciò che effettivamente realizza nella sua performance. Aiutare uno studente ad avvertire questa differenza e trovare con lui un modo per colmarla è un compito formativo fondamentale, che porta ad allineare prassi e pensiero. Una performance musicale è conoscenza in azione, nel senso che è nei modi di agire propri della performance che si dà quella particolare forma di pensiero che possiamo qualificare ‘conoscenza nell'azione’.

3. Il *pensiero musicale* è espressione della natura profondamente metaforica della mente umana, che conosce cogliendo analogie, relazioni. Attraverso la metafora sondiamo il *non-noto*, a partire da puri indizi che ci pare di cogliere in esso, azzardiamo il cosa e il come sia, così possiamo entrare in relazione con esso e cominciare il gioco di rimandi che ci consentono di affinare sempre più l'immagine che abbiamo di esso, fino a massimizzare l'efficacia di interazione. Il pensiero musicale testimonia che la mente umana è incorporata, che i concetti assumono

significato grazie alle loro connessioni con il corpo, a dimostrare cioè quanto ampiamente ciò che diciamo astrazione dipenda dalle nostre esperienze senso-motorie.

Perché studiare musica? Per impadronirsi (praticamente) della relazione circolare ricorsiva tra azione e conoscenza. Il senso di pienezza che la musica dà deriva dal fatto che essa sa mantenere in dinamico equilibrio componenti differenti del nostro essere, che altre attività umane trattano con logica disgiuntiva. Heidegger arrivò a sostenere che si può pensare veramente solo quando ci si ponga in ascolto delle assonanze, risonanze e consonanze dei termini considerati nella loro *phoné*: si pensa veramente soltanto sull'onda del suono. Quando ci poniamo in questa disposizione d'ascolto i pensieri vengono a trovarci, per così dire. Il nostro corpo trova il modo di riflettersi; nel perturbare i suoi pensieri la mente riorganizza il rapporto che il corpo ha col mondo e quindi le relazioni che ogni singola parte del corpo ha con tutte le altre, conformemente col paradigma della complessità.

Salvatore Colazzo
Università del Salento
Lecce, 3 novembre 2007