



Il Dialogo Sonoro di **Mauro Scardovelli**

Cappelli - 1992

Introduzione

Tema del presente libro è il dialogo sonoro. Con questa espressione, in senso stretto intendo una precisa tecnica di musicoterapia, messa a punto nel nostro gruppo di lavoro e di ricerca. In senso più lato e aspecifico, essa indica una qualsiasi interazione tra persone mediante l'utilizzazione del suono. Esempi di questa seconda accezione li troviamo tipicamente nell'interazione madre-bambino, tra bambini piccoli o tra musicisti che improvvisano.

Non casualmente la curiosità per questo campo di indagine è sorta in me come naturale conseguenza dell'attività di improvvisazione musicale che, come violoncellista, avevo iniziato a svolgere una quindicina di anni fa, dapprima con diversi musicisti e in diverse formazioni, e poi insieme ad un pianista e ad una flautista, in formazione stabile.

L'originaria curiosità si è trasformata in reale interesse e in ricerca attiva solo successivamente, quando ho cominciato, insieme ai musicisti del trio, ad occuparmi di musicoterapia con bambini gravemente ritardati.

Sin dall'inizio della nostra esperienza in questo settore, abbiamo constatato come l'utilizzazione del suono e della musica faciliti l'apertura di un canale di comunicazione, anche nei casi di particolare gravità (Scardovelli et al., 1983). Più volte, durante le sedute, si ottenevano momenti di interazione particolarmente ricchi e coinvolgenti anche sul piano emotivo. L'analisi delle videoregistrazioni - condotta da giudici indipendenti e con l'ausilio di uno speciale registratore scrivente, in grado di tradurre in un grafico a più tracce le variabili comportamentali che venivano via via notate dagli osservatori - ha ampiamente confermato che tali momenti o sequenze interattive "felici" non accadono casualmente, ma sono in rapporto di stretta contingenza con i comportamenti-comunicazione dell'operatore (Scardovelli, 1986). In particolare, ad esempio, si è notata l'importanza di adeguarsi al tempo-ritmo del bambino (tempo ISO, Benenzon 1982) o al suo livello di organizzazione (Scardovelli, 1986), nonché di sintonizzarsi sui suoi canali o parti di canale privilegiati.

Attraverso lo studio sistematico delle ridondanze, si è cominciato a comprendere sempre meglio che il comportamento interattivo, anche nei bambini gravemente ritardati, è governato da una grammatica e da una sintassi, cioè da una serie di regole generali e particolari, la cui conoscenza, comprensione e padronanza facilitano di molto l'instaurarsi di una comunicazione produttiva (cioè non stereotipata o confusiva) (Scardovelli et al., 1983). Tale grammatica, per certi versi, non sembra differire in modo vistoso da quella dei bambini normali di età minore.

Quello che, al contrario, appare molto differente è il “lessico”, o repertorio di segnali disponibili. Esso necessita di un periodo di apprendistato, quasi si trattasse di acquisire i vocaboli di una lingua straniera. In questo campo, il problema maggiore consiste nell'individuazione del canale o dei canali privilegiati di comunicazione (Scardovelli, 1986) e nella scelta di un livello di segmentazione del flusso comportamentale del bambino, che consenta di “estrarne” elementi discreti con valore di “segnale” (Newson, 1977). Soltanto attraverso un congruo periodo di osservazione-ascolto del bambino è possibile così individuare, sullo sfondo apparentemente disordinato e in gran parte privo di senso del suo flusso comportamentale, alcune figure emergenti, alcuni elementi discreti, alcune configurazioni di segnali, spesso utilizzati in modo circolare e ripetitivo, suscettibili però di evolvere ed acquisire significato relazionale.

E di fatto, nella nostra esperienza, il rapporto tra questi elementi discreti e i comportamenti-comunicazione di un partner adulto sembrano governati da una serie di regole (da una grammatica, appunto), delle quali alcune molto generali, probabilmente specie-specifiche di tutti gli esseri umani, indipendentemente dall'età e dal livello di maturazione raggiunto. Mi riferisco, ad esempio, allo schema di alternanza dei turni (stile conversazionale, Kaye, 1977), al tempo di risposta, ovvero sia al rapporto di contingenza dell'azione altrui con la propria (Papousek, Papousek, 1977), o al rapporto di familiarità-novità o prevedibilità-imprevedibilità dello stimolo-messaggio in grado di elicitare l'attenzione del bambino (Kagan, 1972). Ci siamo così fatti l'idea che è sempre possibile migliorare le proprie capacità di comunicare, anche nei casi e nelle situazioni apparentemente più difficili, adeguandosi alle regole implicite o nascoste, generali o particolari, che disciplinano il comportamento interattivo embrionale od attuale del nostro interlocutore. E disponendo di una griglia di osservazione, adeguatamente progettata, ci si può allenare a rilevare l'errore o il comportamento critico che presumibilmente hanno reso difficile l'interazione e l'instaurarsi di un rapporto.

Su questa linea abbiamo trovato piena conferma dalle ricerche svolte nell'ambito della programmazione neurolinguistica (Bandler, Grinder, 1975 b, 1979, 1981, 1982; Dilts et al., 1980), recentissimo filone di indagine e di pratica clinica, nonché di intervento sui processi comunicativi in atto all'interno delle organizzazioni e dei sistemi interpersonali, sorto negli Stati Uniti come naturale proseguimento e correzione di rotta degli studi a suo tempo avviati da G. Bateson e dalla scuola di Palo Alto.

Ritornando specificamente al dialogo sonoro, in un primo tempo abbiamo provato ad applicare ad esso il paradigma esplicativo riportato nell'ormai classica opera di Watzlawick, Beavin e Jackson: Pragmatica della comunicazione umana. Ci siamo pertanto chiesti che cosa significa, o meglio, in che cosa si manifesta, un'accettazione, un rifiuto o una squalifica all'interno di una improvvisazione musicale a due. La ricerca si è rivelata feconda, in quanto ci ha costretto ad esplicitare e a definire alcuni criteri molto generali di analisi, applicabili non solo a qualsiasi sequenza musicale, ma più ampiamente a qualsiasi sequenza interattiva (Scardovelli et al., 1983).

Successivamente abbiamo ripreso questa indagine, utilizzando le esperienze più recenti e l'apporto di nuovi contributi teorici, desunti principalmente nell'ambito dell'approccio rogersiano e della programmazione neurolinguistica (Pnl). Su questa linea, il dialogo sonoro ci appare oggi come un particolare tipo di interazione in cui vengono amplificati ed evidenziati certi aspetti specifici della comunicazione interpersonale, che rivestono un peso decisivo nella definizione della relazione: sintonizzazione sul piano temporale-ritmico-energetico, allineamento sul livello di organizzazione, precisione nei tempi di risposta, equilibrio tra familiarità e novità nella variazione, creatività nella produzione di nuovi messaggi, ecc.

Ultimamente, in coerenza con i presupposti della Pnl, abbiamo iniziato a modellare, cioè a studiare in modo microanalitico, i pattern comunicativi di alcuni musicoterapeuti efficaci. Questa linea di ricerca si sta rivelando estremamente stimolante ed arricchente. Essa ci induce ad un continuo stretching mentale, che riteniamo utilissimo per evitare ogni forma di irrigidimento teorico, pericolo da cui non ci si guarda mai abbastanza. Su questa strada abbiamo trovato molte conferme del nostro modo di lavorare, ma anche alcune differenze: terapeuti efficaci fanno anche altre cose e le fanno in modo anche molto diverso. Se da una parte le conferme, come è ovvio, ci hanno conferito fiducia nei modelli da noi utilizzati, le differenze sono quelle che più hanno attivato la nostra curiosità ad imparare e scoprire nuove strade.

In conclusione, il dialogo sonoro, sorto come tecnica musicoterapeutica, nel momento in cui viene sottoposto a nuove modalità di lettura (faccio riferimento in particolare all'approccio sistemico, alla teoria della comunicazione, alla programmazione neurolinguistica e all'approccio centrato sulla persona), sembra rivelarsi come un fecondo campo di indagine per l'acquisizione di nuovi strumenti operativi ad amplissimo spettro di applicazione, non confinabili cioè all'interno di una pratica terapeutica, riabilitativa o pedagogica specifica. Di fatto, esso ci appare oggi come un laboratorio privilegiato per l'osservazione e la presa di coscienza delle personali modalità interattive, ed occasione per l'ampliamento delle stesse, in senso funzionale alle relazioni in atto. Sotto questo aspetto, la sua valenza trasversale, e quindi la sua trasferibilità a contesti interattivi nuovi (rispetto a quelli originari, in cui è stato prevalentemente applicato e studiato), dimostra come, più in generale, la musicoterapia oggi possa e debba essere considerata una transdisciplina, in grado di dialogare e di ibridarsi, in modo fecondo, con altre discipline (Lorenzetti, 1986).

Tra queste discipline, da una parte abbiamo in mente, ad esempio, quelle pedagogiche e psicologiche, per l'aspetto fondamentale che in esse riveste la qualità del rapporto interpersonale; dall'altra, quelle musicali e musicologiche, per la convinzione che in esse una chiave di lettura in termini relazionali, di dialogo tra parti, nell'accezione da noi intesa, possa condurre ad originali e interessanti riflessioni non certamente confinate nell'ambito della musica d'improvvisazione.

Il presente volume nasce come integrale revisione e aggiornamento del Flauto di Pan, pubblicato nel 1988. Ho attuato questa revisione su invito del Prof. Gino Stefani, che qui sentitamente ringrazio per la stima dimostrata nei confronti del mio lavoro. Le direttive che ho seguito durante la revisione sono collegate a tre fondamentali esigenze: quella di snellire di molto il contenuto del testo, rendendolo di più facile lettura e didatticamente più efficace; conservare gli elementi teorici essenziali, rinviando al testo originale per ogni successivo approfondimento; introdurre gli aggiornamenti e le ricerche condotte in questi ultimi anni.

C'è, in verità, una quarta e non ultima esigenza, cui ho obbedito dopo lunga riflessione: quella di contenere, per quanto è possibile, il tempo da dedicare a questa impresa, onde non travalicare la scadenza nella quale mi ero impegnato a consegnare. Anziché rifare tutto l'edificio da zero, ho cercato di salvare il salvabile. Ne è uscita fuori una casa, vorrei dire un rustico, ristrutturato, forse un po' più piccolo dentro, ma più confortevole della precedente costruzione e più facilmente abitabile. Così ho pensato a questa casa in funzione dei futuri inquilini, ma, lo confesso, anche in funzione mia, che ancora una volta ho dovuto metter mano al piccone e alla cazzuola. E pertanto non ho potuto fare a meno, nonostante la ristrettezza di tempo, di impiegarne una parte per aggiungere un pezzo di

costruzione del tutto originale, che, a ben pensarci, mi ha data la carica necessaria a compiere il resto del lavoro.

Fuor di metafora, il volume risulta composto di otto capitoli, in parte originali, in parte riadattati o recuperati dal Flauto di Pan o da miei precedenti scritti. Per quanto è possibile, ho cercato di evitare inutili ripetizioni di concetti che questo modo di procedere tende a generare.

Il primo capitolo introduce il tema del dialogo sonoro come forma di improvvisazione. Ho trattato questo argomento secondo una modalità «letteraria», piuttosto inusuale per me, e ho scelto di fare questo sotto l'influsso di due letture «decisive»: La filosofia dopo la filosofia, di Richard Rorty e L'altra storia, di Giorgio Gargani, dalla quale sono stato profondamente colpito. Il prof. Gargani, risiedendo per un anno all'Accademia delle arti e delle scienze di Berlino, discutendo ogni giorno con colleghi colti e intelligenti, discutendo con una collega intelligentissima, studiosa ossessionata dall'idea di scoprire l'armonia nascosta dell'universo in ogni campo del sapere, si accorge improvvisamente che le uniche persone capaci di un contatto umano, all'Accademia delle arti e delle scienze di Berlino, sono il cuoco, la signora Sherrer, aiutante in cucina, e la donna delle pulizie, una negra del Madagascar. Improvvisamente ho compreso che il modo in cui avrei potuto trattare il tema dell'improvvisazione, tema che mi sta particolarmente a cuore, non poteva aver nulla di accademico.

Il secondo capitolo ha carattere narrativo: racconta la storia di come dall'improvvisazione musicale mi sono avvicinato alla musicoterapia. C'è un percorso di vita, che si snoda anche fra alcuni personaggi, teorie e modelli che hanno influenzato fortemente il percorso stesso.

Il terzo capitolo contiene la prosecuzione della storia fino all'adesione all'ottica comunicazionale.

Nel quarto capitolo è riportata una sintetica introduzione alla nostra concezione base di musicoterapia: ne emergono i concetti chiave di ascolto empatico e di facilitazione.

Nel quinto capitolo si approfondiscono i concetti di ascolto, rispecchiamento e facilitazione, secondo l'ottica rogersiana

Il sesto capitolo introduce i contributi fondamentali della Pnl (programmazione neurolinguistica) alla comprensione e al perfezionamento della tecnica del dialogo sonoro.

Il settimo capitolo affronta il tema dei parametri del dialogo sonoro. Ci si chiede quindi in che modo il comportamento musicale può veicolare un'accettazione, un rifiuto o una squalifica. Nell'appendice al capitolo vengono sinteticamente analizzati alcuni tipici stili di ascolto e di facilitazione "disfunzionali".

L'ottavo capitolo contiene i primi risultati del nostro gruppo di ricerca sul modellamento di una musicoterapeuta di eccezionale efficacia: Giulia Cremaschi Trovesi.

Cap. 1 L'altra storia

Nel dialogo sonoro due o più persone comunicano tra loro attraverso i suoni prodotti con il proprio corpo, con la voce, con oggetti qualsiasi o con strumenti musicali. Comunicano come? Improvvisando, ascoltandosi reciprocamente, reagendo ciascuno ai messaggi dell'altro.

Un esempio tipico di dialogo sonoro è quello che avviene tra madre e bambino, prima che il bambino acquisisca l'uso del linguaggio. L'osservazione comune e le ricerche in questo settore mettono in luce come i due partner reagiscano ciascuno ai segnali sonori o vocali dell'altro, improvvisando, imitandosi reciprocamente, reciprocamente influenzandosi.

Un altro esempio lo troviamo nel gioco tra bambini piccoli. Il gioco è spesso accompagnato da vocalizzi o da suoni prodotti da oggetti. Entro una certa misura la produzione sonora di un partecipante influenza quella degli altri.

E tra adulti? Una situazione di improvvisazione libera è assai rara. È piuttosto difficile vedere due o più adulti impegnati in un'interazione sonora libera da schemi precostituiti. Gli adulti parlano, cantano, suonano, ma raramente improvvisano. Se cantano o suonano, cantano quella canzone, suonano quel determinato brano, a orecchio o leggendo la musica. A loro l'improvvisazione appare in genere privo di senso, non sembra condurre da nessuna parte, non ne esce nulla di interessante.

D'altronde come potrebbe apparire diversamente? Sino a poco tempo fa (ma l'osservazione vale in gran parte ancora oggi), l'educazione musicale di base o specialistica escludeva praticamente ogni esperienza di improvvisazione. Nel jazz le cose andavano un po' diversamente, ma anche lì non si trattava quasi mai di improvvisazione libera, ma di improvvisazione su schemi.

Se dal campo sonoro ci spostiamo al campo del movimento e della danza, troviamo la stessa tendenza: gli adulti sembrano quasi sempre interessati ad un certo tipo di danza o di movimento, e quasi mai al movimento e alla danza in sé, libera da schemi preformati.

In gran parte, educazione musicale e motoria si fondano sull'interiorizzazione di modelli, come ogni normale processo di alfabetizzazione e di acculturazione. La cosa appare così ovvia che, fino a qualche tempo fa, nessuno si sognava di metterla in discussione. Le persone si distinguono così in coloro che sanno cantare, suonare, danzare, e quelle che sono negate e incapaci. Appena ci provano, si coprono di ridicolo.

L'adulto «incapace» che non vuole rinunciare ad esprimersi con i suoni e con il movimento, ha davanti a sé un numero limitato di alternative: farlo da solo, in piena segretezza, al di fuori di sguardi indiscreti; andare a scuola (scuola di danza, di musica, di canto, così come va a scuola di tennis, di pattinaggio artistico, di aikido o di meditazione trascendentale); oppure iscriversi a un corso o seminario di psicomotricità, espressione corporea, danzaterapia, e, perché no, di musicoterapia. In questi seminari, se seriamente condotti, probabilmente imparerà molto poco su tecniche di movimento, di danza o di musica. Se gli va bene, però, ne uscirà con la convinzione che anch'egli non è un minorato, un handicappato motorio o sensoriale, e che pertanto ha diritto di muoversi e di danzare un po' come gli pare e quando gli pare, di produrre suoni che ha piacere a produrre e di usare la voce così come gli viene.

L'adulto che fa questo percorso rimane spesso sorpreso dalla carica emozionale che si cela in azioni apparentemente così semplici e primitive. Così, quando magari striscia sul pavimento ad occhi chiusi, esplorando insieme ad altri lo spazio di una stanza, o si muove liberamente volteggiando un foulard e lasciandosi guidare dall'ispirazione del momento, o improvvisa in gruppo utilizzando la voce o piccoli strumenti a percussione, l'adulto, così abituato a progettare e controllare i vari momenti della sua vita, rimane sorpreso di rimanerne coinvolto in modo così intenso. Può capitargli di provare paura, rabbia, gioia, estasi. Può capitargli di provare il panico.

Si dice che le situazioni destrutturate tendono ad abbassare le difese. Ci sono diverse teorie che si possono chiamare in causa per comprendere il fenomeno. Il dibattito teorico talvolta è alimentato da persone che non si sono mai coinvolte in modo diretto in esperienze di questo tipo. Sta di fatto che persone diverse in momenti diversi reagiscono in modo diverso: questo è tutto ciò che sappiamo con sicurezza. E sappiamo con sicurezza che molte persone si coinvolgono in modo profondo, tanto da rimanere sorpresi dalle loro stesse reazioni.

Forse questi adulti si sono dati il permesso per un attimo di ritornare bambini? Forse per

un attimo hanno ripreso ad esplorare il mondo con curiosità e stupore mista a paura? Forse hanno rivissuto esperienze del passato, ormai sepolte nel sottosuolo della memoria? Forse per un attimo sono rientrati in un sogno perduto da tempo e mai del tutto abbandonato?

Improvvisare significa lasciarsi andare, lasciarsi fare. Le mani, le dita, il corpo si muovono da soli: gli occhi e le orecchie osservano e ascoltano. Chi improvvisa non può sapere che cosa accadrà nell'attimo successivo. Chi improvvisa vive nell'incertezza, nel dubbio. Non può controllare in anticipo, non può prevedere, non può calcolare. Diventa spettatore di se stesso, diventa spettatore di ciò che accade tra sé e gli altri o di ciò che accade tra parti di sé.

La madre non sa che come risponderà fra un attimo al suo bambino: non può saperlo in quanto non può sapere se il bambino continuerà a sorriderle, ad emettere piccoli vocalizzi o farà qualche altra cosa. Può darsi che improvvisamente il bimbo cambi espressione, può darsi che si ritiri dentro se stesso, può darsi che sia attratto da un oggetto esterno. Una madre sana non sa queste cose, né si pone il problema di non saperle: agisce come le viene, modula il suo tono e i suoi comportamenti su quelli del bambino, ed apprende strada facendo a conoscerlo e ad anticiparlo sempre meglio. Si lascia guidare, istruire. Si lascia guidare ed istruire proprio perché non ha certezze, non ha la testa imbottita di teorie. Quindi può continuare ad apprendere, e il suo bambino insieme a lei.

Quando due persone o più persone decidono di improvvisare insieme, non possono sapere che cosa accadrà. In un progetto di improvvisazione libera, ognuno può proporre ciò che vuole. Ogni intervento è «lecito». Il risultato che ne deriva è spesso il caos. Ognuno si comporta in modo autistico, con qualche apertura verso gli altri. Situazioni di questo tipo sono tranquillamente accettate dai bambini, ma in genere assai meno dagli adulti, che dopo poco si annoiano e passano a far qualcos'altro. Spesso essi non si limitano ad abbandonare questa attività, ma, con il vizio tipicamente umano¹, cominciano a sviluppare delle personali teorie sul perché una situazione del genere non può evolvere in qualcosa di più interessante. Tali teorie trovano una base di accordo nella convinzione che senza regole non si va da nessuna parte. Senza regole un gioco è poco divertente.

Eppure la gente trova divertente conversare. Si siedono a tavola e parlano, mangiano, bevono e parlano. Talvolta si trovano in un bar (meglio se piano bar) o si riuniscono in un salotto, bevono qualcosa, mettono su un po' di musica, in casi estremi spengono addirittura il televisore, e iniziano a parlare. Di che cosa? Un po' di tutto. Di quello che capita lì sul momento. Fortunatamente c'è sempre qualche episodio, qualche evento mondano, qualche pettegolezzo per mettere il sale e il pepe sulle parole. Una conversazione ben avviata difficilmente si spegne. La serata trascorre in modo brillante. Certo occorre prendere alcune precauzioni: non invitare determinate persone ed evitare accuratamente determinati argomenti. Per il resto le cose viaggiano magnificamente.

È addirittura stupendo osservare quanta libertà c'è in una conversazione da salotto: le persone possono parlare o tacere quando vogliono; possono introdurre nuovi argomenti; possono incoraggiare o scoraggiare l'interlocutore; possono alzarsi e versarsi da bere; possono sbirciare un giornale o una rivista; possono fumare in santa pace; possono sgranocchiare delle noccioline, dei cioccolatini, delle caramelle. Se poi si tratta di una festa, si può addirittura ballare. In ogni caso si può scherzare, ridere, divertirsi.

Note

¹ «... l'uomo è tanto ghiotto di sistemi e di deduzioni astratte, da essere pronto a travisare deliberatamente la verità, a vendersi gli occhi e le orecchie, pur di giustificare la sua logica», (Dostoevskij, 1864, p. 43).

Quando le persone conversano, non possono sapere che cosa diranno. Una conversazione non è una conferenza: non può essere preparata. Le persone normalmente improvvisano mentre parlano. Raramente parlano per citazioni. Differenziano con chiarezza tra lettura di un testo e conversazione. Generalmente praticano la lettura da soli e la conversazione insieme; generalmente leggono poco e parlano molto.

Ai musicisti accade diversamente: leggono molta musica, da soli o insieme, e improvvisano poco, o quasi mai, in genere da soli. I musicisti, come gli attori, sono istruiti a recitare parti scritte in anticipo: la loro bravura consiste nel calarsi nello spirito delle parti scritte e a loro affidate. Ai professionisti della musica, della nostra musica, si insegna a leggere, non a parlare. Ecco perché, quando si chiede loro di improvvisare, in genere non amano farlo. Non amano farlo semplicemente perché non lo sanno fare.

Così, le persone amano conversare con le parole ma, salvo casi particolari, non amano conversare con i suoni. Se sono musicisti, in quanto ritengono più divertente suonare “davvero”, cioè eseguire musica scritta; se non sono musicisti, ma hanno disposizione e pratica, preferiscono imitare al meglio un prodotto già confezionato; se non sono musicisti e per di più non sono versati nell'arte dei suoni, preferiscono limitarsi ad ascoltare, magari battendo le mani a tempo di musica (battere le mani è considerato culturalmente «lecito» anche per i meno dotati).

Le persone parlano, parlano tra di loro, quasi mai da sole. Quando parlano, non leggono un testo scritto, non ricordano a memoria un brano. Quando parlano, salvo casi particolari, improvvisano. Improvvisano dialogando e conversando. Nel dialogo alternano i turni: mentre uno parla, l'altro o gli altri ascoltano. Così la conversazione segue un filo, procede, sembra andare da qualche parte. Non sempre, naturalmente. Talvolta ristagna. Altre volte si accavalla, si accende, per spegnersi subito dopo. Talvolta si assopisce in modo graduale. Altre volte cresce fino ad esplodere o ad esaurirsi per mancanza di forze. Un osservatore che non conosce la lingua, sia esso straniero o bambino molto piccolo, ha il privilegio di poter concentrare l'attenzione sugli aspetti sonori della conversazione, non essendo distratto dal contenuto.

Quando le persone parlano, mettono insieme delle parole che sembrano avere un senso per sé e per chi le ascolta. Spesso le persone hanno l'impressione di capirsi. In taluni casi, però, questa impressione svanisce del tutto. Chi parla si sente improvvisamente solo. Si sente un naufrago, un disperso, un escluso. Più cerca di farsi capire, più si accorge di appartenere ad un altro pianeta. Si guarda intorno e si accorge che il pianeta è deserto: lui è il solo abitante.

Allora prima o poi qualcuno si accorge che lui è su un altro pianeta, e cerca di riportarlo sulla terra con amorevoli consigli, con esortazioni, con provocazioni, talvolta con minacce sulla terribile fine che lo aspetta. A nessuno piace avere accanto una persona che ha trasferito la sua residenza su di un altro pianeta. È inquietante ed irritante: irritante perché continua a far di testa sua, irritante perché persevera negli stessi errori, irritante perché continua a rovinarsi con le sue stesse mani. Irritante, soprattutto, perché non vuol riconoscere i suoi salvatori. Gli gettano un salvagente, e lui non l'afferra.

Fortunatamente, se non è il coniuge, un figlio o un parente stretto, si può abbandonarlo al suo destino: destino che si è scelto con le sue proprie mani. Oppure si può con pazienza perseverare a lanciargli cinture di salvataggio, che regolarmente si perdono tra i flutti, sfogandosi poi con gli amici comuni.

A parte incidenti di questo tipo, od altri di minore entità, il dialogo e la conversazione prosperano amabilmente tra gli esseri umani, e costituiscono uno dei loro passatempi preferiti. Essi amano improvvisare con le parole, non amano improvvisare con i suoni. Con le parole essi spiegano quanto sia inutile e noioso improvvisare con i suoni. In genere per

loro è noioso anche giocare come bambini. Essi hanno lavorato duramente per diventare dei veri adulti. Hanno anche imparato a modulare il tono della voce, l'espressione del viso e del corpo come si conviene ad una persona adulta e matura. Più si sale nella scala gerarchica del potere (economico, politico, culturale), più diventa importante cancellare le tracce di ogni espressività che deriva dall'aver mantenuto un contatto con il proprio mondo bambino. Così facendo, per cause di autentica nobiltà, molte persone «di potere» sembrano aver cancellato non solo le tracce dell'infanzia, ma con esse anche quelle dell'umanità.

Le persone amano improvvisare con le parole finché esse rimangono parole. In realtà, non appena le parole cessano di essere parole - che designano qualcosa di esterno - per ritornare ad essere soltanto suoni, le persone cominciano ad averne paura. I suoni, anche i suoni di cui sono composte le parole, rinviano soprattutto al mondo interno di colui che li emette. Essi ci parlano, in un linguaggio primordiale, di ciò che è più sconosciuto, più ignorato e pertanto più temuto. L'uomo del ventesimo secolo conosce la geografia del pianeta su cui vive, può prevedere le variazioni di clima, può prevedere persino i terremoti. Ma non sa nulla, come duemila anni o diecimila anni fa, di che cosa si nasconde al suo interno e di che cosa accadrà alla sua morte. Non può neppure prevedere come evolverà il suo umore nel corso di una giornata, di un'ora o di un minuto. Il «sottosuolo», ad onta dei vari trivellamenti operati dagli psicologi, appare ancora in gran parte un mistero. L'ottimismo positivisticò in questo settore ha subito la più pesante delle sconfitte.

Ecco perché l'uomo non ama improvvisare con i suoni, almeno fintantoché non ha imparato a costruire degli schemi, delle gabbie in cui inserirli e in cui valutarli come esterni da sé. In realtà non c'è modo di alienarli da sé. Ogni suono emesso, ogni parola, in quanto suono, recano sempre traccia del loro autore. Ma esistono dei passatempi sociali (gran parte delle conversazioni e della musica), in cui si dà per implicita la regola di non portare attenzione a queste tracce. Se non vi si porta attenzione, le tracce non esistono. Quindi, nulla da temere. L'allievo di pianoforte, con il tocco che imprime sui tasti, con le pause, gli accenti, la dinamica con cui interpreta un brano, mentre crede di far musica, in realtà parla di sé. Ma il gioco sociale della didattica impone che questo autoriferimento venga ignorato: a nessuno in fondo interessa il mondo interno dell'allievo, sono fatti suoi. L'obiettivo è quello di raggiungere un'esecuzione dignitosa, accettabile, secondo i sacri canoni. Il mondo interno di un pianista, di un violinista o di un flautista, diventano socialmente interessanti quando raggiunge le vette della perfezione. Allora, mentre eseguirà Chopin, Brahms o Mozart, parlerà del suo Mozart, Brahms o Chopin, parlerà quindi di sé e avrà diritto a farlo. Solo i grandi maestri sono legittimati a parlare del loro mondo interno. Gli altri sono destinati soltanto a balbettare o a tacere. Quindi, meglio tacere.

Così la persona comune non sa suonare, non sa cantare, danzare, disegnare, scrivere poesie; non sa recitare e, a dire il vero, non sa neppure pensare. La persona comune è troppo rozza e senza talento per fare queste cose. In ogni caso ci sono fortunatamente altre attività che può svolgere nella vita. L'artista, il filosofo, colui che ha la buona sorte di essere toccato dal soffio divino, lui soltanto può fare queste cose, e farle per tutti. Gli altri gli devono gratitudine eterna. Le persone, si sa, si collocano su gradini differenti di evoluzione. La piramide della specie umana ha un vertice molto stretto: ci si sta in pochi. Pochissimi sono gli eletti, e pochi sono anche coloro che, in un gradino sottostante, hanno diritto di parlare delle opere degli eletti con competenza. Ad un piano inferiore si collocano coloro che, pur non essendo degli illuminati e pur non essendo dei competenti, sono però dotati di sufficiente intelletto per capire i discorsi dei competenti. Al piano terreno, che si estende nel territorio circostante, si collocano tutti gli altri.

Stando così le cose, è ben comprensibile che un allievo di pianoforte o di recitazione si ponga fin dalla più tenera età l'obiettivo di raggiungere il vertice della piramide. Solo in questo modo tutti gli altri guarderanno a lui dal basso all'alto con ammirazione sconfinata. I suoi genitori possono condividere il suo sogno, che poi magari era il loro sogno di vita, che gli hanno trasmesso come parte dell'eredità. Oppure i suoi genitori possono provare paura per lui e per se stessi. Essendo più anziani, hanno visto molte persone rotolare e fracassarsi lungo i fianchi della piramide. Ad ogni esame di conservatorio superato, essi vedono già il loro figlio sul vertice della piramide, ma un attimo dopo lo vedono precipitare e straziarsi il corpo e l'anima lungo la caduta.

La scalata della piramide, si sa, richiede talento, tenacia, dedizione, coraggio. Via via che si sale, la parete si fa più ripida e liscia, le difficoltà aumentano in modo esponenziale, e così pure le vittime. Ma chi raggiunge la meta, si colloca nel punto più vicino al paradiso: gode dell'ammirazione degli uomini e della benevolenza di Dio. In ogni campo le cose stanno così: nell'arte, nella scienza, nella filosofia. È un dato di natura, come le montagne, i fiumi e le stelle. Ed è un bene che sia così, dato che, come sosterebbe Pangloss e con lui i funzionalisti e tanti altri, questo è il migliore dei mondi possibile. Inoltre, le cose sono sempre andate così.

La selezione naturale impone la competizione: vinca il migliore, nell'interesse di tutti. E bisognerebbe essere ciechi per non vedere che in questo modo si persegue proprio l'interesse di tutti. È vero che molte persone si massacrano lungo i pendii della piramide, ma è pur vero che prima o poi molte si rimettono in piedi e hanno il privilegio, tipicamente umano, di godere nel vedere o ascoltare qualcun altro svolgere in modo eccellente la parte che essi volevano svolgere nei loro sogni. Così ci sono persone che non sanno cantare o suonare una nota, e addirittura persone che non hanno mai cantato o suonato una nota, in quanto sono caduti prima ancora di iniziare la scalata, che però hanno la casa piena di cassette, di dischi e di compact disc. Essi hanno sei o sette diverse esecuzioni della quinta di Beethoven, quattro o cinque interpretazioni del clavicembalo ben temperato, e non vanno più neppure a teatro, perché la musica dal vivo non raggiunge mai la perfezione di quella registrata.

L'allievo della scuola di pianoforte, l'allievo della scuola di recitazione, l'allievo della scuola di canto sono impegnati nella scalata alla piramide. Vogliono raggiungerne il vertice, vogliono far parte degli eletti. In tal modo immaginano che saranno ammirati, immaginano che saranno amati. Ma in tal modo, soprattutto, immaginano che saranno finalmente legittimati a parlare di sé, a comunicare sé stessi agli altri, ad esprimere ciò che da tanto tempo hanno custodito dentro.

È davvero stupendo vivere in un mondo in cui per parlare di sé occorre avventurarsi su ripide pareti. «Fatti non foste per vivere come bruti»: così l'uomo si innalza moralmente e spiritualmente. È costretto a farlo, per sopravvivere.

Pur di comunicare se stesso, l'uomo fa qualsiasi cosa. Per sapere chi è, per non disperdersi negli spazi siderali, l'uomo ha bisogno di uno specchio per guardarsi. L'unico specchio adeguato a questo compito, paradossalmente, sembrano essere gli altri uomini. Gli psicologi dicono che questo è vero solo o soprattutto per i bambini. Ma non c'è da dar loro troppo credito. La storia della psicologia è la storia dei suoi errori, dei suoi impoverimenti e fraintendimenti dell'essere umano. In realtà la psicologia non ha risolto il problema della morte, cioè della paura della morte e il problema della pazzia, cioè la paura di diventare pazzi.

Chi sceglie di fare lo psicologo, come chi sceglie di fare il musicista, in realtà ha un sogno nel cassetto: raggiungere il famoso vertice della piramide, come chiunque altro desidera. Dal momento che lassù c'è poco spazio, gli aspiranti fanno a gomitate. Sono così

impegnati a darsi di gomito che hanno ben poco tempo per accorgersi degli errori che fanno e che continuano a fare, fino magari a scoprire, un giorno, che un cuoco o un giornalista in realtà comprendono le persone molto meglio di loro e sanno esprimersi in modo più congruo, proprio in quanto non hanno la testa infarcita di teorie e pertanto non hanno bisogno di sgomberarla per lasciar posto alle parole e ai suoni dell'altro.

I bambini piccoli, a differenza dei musicisti, degli psicologi e delle persone che conversano o discutono di scienza, politica, arte o filosofia, improvvisano con i suoni. Improvvisano anche con il movimento. In realtà improvvisano perché non sanno fare altro. A differenza degli adulti, non sanno leggere, non capiscono le parole e non sanno pronunciarle. Sono in uno stato di minorità. Vivono nel presente, non sanno che cosa è il passato, non sanno che cosa è il futuro. Vivono in un contatto così diretto con la realtà immediata da dipenderne totalmente. Le loro emozioni sono terribilmente intense. Passano dal panico all'estasi nella frazione di un attimo. Per sopravvivere, hanno bisogno degli adulti che parlano e che si occupano di loro.

Così, non c'è maggior felicità, per un adulto, di sentire il proprio figlio pronunciare la prima parola. Questo è il miglior indice del fatto che uscirà dallo stato di minorità. Questo è il miglior indice che crescerà davvero, e non rimarrà un animaletto bisognoso di cure. Ora può finalmente insegnargli a diventare simile a se stesso, anzi, al se stesso che sarebbe diventato se, da giovane, avesse avuto l'esperienza di ora. Ora certamente sarebbe molto più in alto nella scalata alla piramide. Anzi, forse sarebbe proprio in cima.

Così, non c'è maggior gioia per un genitore nel vedere il figlio crescere a sua immagine e somiglianza, anzi, come la parte migliore di se stesso, che è destinata a sopravvivergli. In tal modo, il seme nato dall'albero, darà origine ad un nuovo albero, che produrrà nuovi semi. In tal modo, l'adulto si garantisce una quota di immortalità.

Parlando del proprio figlio, in realtà l'adulto parla di sé, ed è legittimato a farlo dai passatempi sociali. Così ama suo figlio come ama se stesso, anzi più di se stesso, perché il figlio gli permette di ottenere ciò che da solo non avrebbe mai ottenuto.

Ma la natura è un grande spettacolo, solo uno spettacolo però. La natura talvolta mette al mondo dei bambini che non pronunciano la prima parola, e neppure la seconda o la terza. Bambini che vedono o sentono poco o nulla. Bambini che si muovono poco, troppo o male. Anche questi bambini, a differenza degli adulti, improvvisano, ma a differenza degli altri bambini, continuano ad improvvisare per tutta la vita. Non distinguono tra parole e suoni, e mettono gli adulti in ginocchio. Gli adulti, così bravi a parlare, con questi bambini parlano a vuoto: le parole volano e rimbalzano loro addosso. Sono bombardati e trapanati dalle loro stesse parole. Si involuppano sempre più in una rete di parole e di teorie che non li fa più respirare. E la rete con il tempo si stringe.

Della stretta di questa rete siamo tutti egualmente responsabili.