



L'utopia possibile Giorgio de Martino

Zecchini - 2004

Presentazione

Mauro Scardovelli

Boris Porena: un incontro che ha cambiato la mia vita.

Ero ormai vicino al diploma di conservatorio quando, terminata la maturità classica, mi iscrissi alla facoltà di giurisprudenza.

Iniziai l'università perchè, su insistenza di mio padre, volevo ottenere anche una laurea, e, d'altra parte, ciò mi consentiva di continuare a frequentare l'ambiente dei miei amici del liceo. Come studente di musica, infatti, mi sentivo troppo isolato. Procedere solo per quella strada avrebbe significato tagliare i ponti con tutto un mondo di amicizie e di cultura cui mi sentivo profondamente legato. Ma fu una scelta sbagliata, che mi impegnò assai di più di quanto non avessi preveduto.

E così la prematura morte del mio maestro, avvenuta proprio in quell'epoca, determinò in me una grossa crisi di sconforto, cui seguì l'abbandono del violoncello.

La ferita non si rimarginò più. Ricordo che non riuscivo più a credere veramente in quello che stavo facendo. Esame dopo giunsi faticosamente alla laurea, con risultati brillanti. Ma i complimenti della commissione non mi toccarono. E così procedetti come un automa verso i passi successivi della carriera giuridica di cui, in fondo, non mi interessava nulla. Vinsi alcune borse di studio e, successivamente, divenni ricercatore universitario. Ma l'insoddisfazione e l'aggravarsi di disturbi psicosomatici mi decisero a ricorrere ad un analista. Grazie al suo aiuto potei così rielaborare il lutto conseguente all'abbandono della musica, ed iniziai in tal modo a riscoprire nuovi possibili percorsi.

Da sei anni non toccavo più il violoncello. Il solo pensiero di riprenderlo in mano mi aveva fatto soffrire in passato, all'idea che, comunque, i sogni di allora erano perduti per sempre. Ma d'improvviso sentii che qualcosa avrei ancora potuto fare, e riuscii ad accettarne il rischio. Ebbi un incontro molto fortunato con un pianista giovanissimo, che possedeva uno studio di registrazione e che era impegnato in esperimenti di avanguardia. All'inizio ne rimasi sconcertato ma, con il tempo, entrai nell'ordine di idee che non c'è un solo modo di fare musica, e che può valer la pena di esplorare territori sonori completamente nuovi, o comunque non famigliari.

Poco dopo, con una flautista, che condivideva le nostre idee, mettemmo su un trio, specializzato in musica di improvvisazione. Tenemmo numerosi concerti in spazi riservati a manifestazioni di avanguardia (mostre, happening, performances), manifestazioni culturali o cicli di musica contemporanea.

In quelle circostanze mi trovai per la prima volta di fronte ai problemi di comunicazione che costituirono il ponte di passaggio verso i miei futuri interessi (pedagogia musicale, musicoterapia e psicoterapia).

Ci accadeva spesso, infatti, di incontrare persone che dichiaravano apertamente di non capire il tipo di musica che facevamo: non era musica scritta, non era jazz, non era musica leggera o popolare, non si sapeva dove inquadrarla o etichettarla. Pertanto era musica che non si sapeva come ascoltare. Dal nostro punto di vista le cose stavano in modo diverso. Avevamo chiaro che il nostro progetto aveva un senso, ci divertivamo a suonare assieme e avevamo trovato conferme e incoraggiamenti in sede specialistica e di avanguardia.

Eravamo convinti che l'improvvisazione è un fenomeno circolare, in cui sono coinvolti attivamente ascoltatori ed esecutori. Improvvisare significa semplicemente dar voce, attraverso la propria tecnica e competenza espressiva, a ciò che si sta vivendo nel qui ed ora, nel personale rapporto con gli altri musicisti e con il pubblico. Improvvisare significa mantenere il contatto con le proprie emozioni e tradurle direttamente in musica, senza mediazioni o diaframmi di tempo, spazio, scrittura. Apparentemente, se si è in possesso della tecnica necessaria, è la cosa più semplice del mondo, come respirare o camminare. Non ci sono passaggi difficili da studiare, partiture da analizzare, stili da rispettare. Quando le cose funzionano, le mani si muovono automaticamente sullo strumento e si diventa spettatori di se stessi mentre si sta costruendo, con il lavoro d'insieme, un brano musicale inedito, che non sarà mai ripetuto uguale e che rispecchia fedelmente la trama relazionale e il vissuto emotivo che accomunano pubblico e musicisti. Quando l'emozione prodotta dal contesto è sorretta ed amplificata dalla musica si esaurisce, il brano termina lasciando spazio al silenzio e ad un senso di appagamento, tanto più pieno ed intenso quanto più è stata ricca la comunicazione nella sala da concerto.

Ma spesso le cose non andavano proprio così! L'impatto con un pubblico nuovo non era sempre facile. Specie nella fase iniziale di un concerto si poteva avvertire che qualcosa non stava "girando per il verso giusto". Anche quando personalmente eravamo soddisfatti della nostra performance, poteva accadere di non riuscire a sintonizzarsi con gli spettatori. Imparammo allora a coinvolgerli più attivamente, agendo direttamente sullo spazio. Non più palco separato dalla platea, ma musicisti al centro della sala, seduti vicino alle persone. Intervenimmo anche sulla luce: non più riflettori a distanza, ma luce calda, da salotto, come per una conversazione tra amici. E di conversazione infatti volevamo che si trattasse, partecipativa, confidenziale, quasi alla ricerca di un'avventura da vivere in comune, un'avventura conversazionale nel mondo dei suoni anziché della parola.

Questi accorgimenti indubbiamente ci aiutarono. Comprendemmo fino a che punto l'intervento sull'ambiente fisico potesse modificare la definizione di un contesto. Ma, sia pure sorretti da una buona dose di entusiasmo, avevamo ancora tanta strada da percorrere, prima di comprendere fino in fondo quanto la definizione di un contesto sia tributaria in primo luogo al proprio modo di essere.

E su questa strada ebbi la fortuna di fare un incontro d'eccezione. Mi trovavo a Roma, ed un amico pianista mi suggerì di parlare del nostro lavoro e dei nostri progetti con Boris Porena. Compositore di fama, egli era noto anche per lo spirito pionieristico con cui stava

conducendo una sperimentazione nell'ambito dell'educazione musicale di base. Già dai suoi scritti di allora appariva chiaramente l'intenzione di rifondare la pratica pedagogica, con i bambini e con gli adulti, su nuove basi, rifiutando l'epistemologia dell'iperspecialismo, fino ad allora dominante in musica, ed accostandosi ad una visione relativistica, sistemica e democratica del fenomeno. Su questa linea, le sue ricerche sulla logica compositiva sottostante alla pratica musicale di base, svolta nei contesti più differenti, apparivano come il pretesto per uno studio più generale del funzionamento della mente e dei processi di comunicazione.

Telefonai a Porena, desideroso di conoscere il suo lavoro, e con la speranza di trarre utili suggerimenti per il nostro problema; ci accordammo per un appuntamento al conservatorio. Lo trovai nell'aula di composizione, circondato dagli allievi, ai quali mi presentò, introducendo subito il tema del nostro incontro: l'improvvisazione in musica. Mi invitò quindi ad eseguire qualcosa al pianoforte: un'esperienza comune avrebbe facilitato la nostra conoscenza e la discussione. Mi ritrovai così di fronte allo strumento ove, con naturalezza per me insospettata, riuscii a dar prova del nostro modo di intendere e fare improvvisazione.

Terminato il brano, il maestro si rivolse agli allievi e li invitò ad analizzare ciò che avevano visto ed udito. L'analisi e la discussione che seguì fu un saggio magistrale di quello che in seguito imparai a riconoscere come flessibilità, circolarità, creatività, pluralità dei punti di vista, accettazione incondizionata, trasparenza, non giudizio, in altri termini come comunicazione produttiva all'interno di una trama relazionale empatica. Allora ero relativamente incompetente in campo psicologico, cioè non sapevo leggere e dare un nome alle situazioni in base alle teorie dalla cui conoscenza e padronanza pare si distingua uno psicologo da una persona comune, ma, come ogni persona comune, indipendentemente dal grado di acculturazione, ero competente a "sentire", a livello empatico ed affettivo, il clima relazionale e di gruppo.

Non potevo sbagliarmi! Dall'infanzia conoscevo il mondo dei musicisti. Appena si varca la soglia del professionismo (e spesso anche prima), fatte le dovute eccezioni, è estremamente raro non imbattersi in atteggiamenti ipergiudicanti, competitivi, moraleggianti, del tipo: "questo è giusto", "questo è sbagliato", "si fa così", "non si fa così", "questo è musicale", "questo è brutto, senza gusto, senza musicalità", ecc., senza che mai, o quasi mai, si definisca un campo di pertinenza dei propri giudizi, delle proprie valutazioni ed asserzioni, che in tal modo subiscono il destino di assurgere ad asserzioni, valutazioni e giudizi assoluti, talvolta immotivati, più espressione di un rapporto di potere che di un atto di intelligenza. Le conseguenze, sul piano educativo e personale, sono facilmente intuibili. E chiunque ne dubitasse può farsene un'idea parlando e frequentando la maggioranza degli allievi delle scuole di musica ad orientamento professionale. O almeno così era sicuramente a quei tempi (le cose, per fortuna, stanno cambiando).

Conseguentemente, ciò che era accaduto in quell'aula di composizione mi apparve non solo insolito, ma quasi miracoloso. Ero entrato nella gabbia dei leoni, e questi non mi avevano sbranato! Ne nacque un'amicizia molto profonda ed il desiderio di condividere un progetto comune. Fui ospite a casa Porena in diversi periodi, e dopo un certo tempo di apprendistato, collaborai attivamente con lui — e con gli altri amici dell'allora "Centro di ricerca e sperimentazione Musica in Sabina" — nella conduzione di corsi sulla pratica musicale di base nelle scuole, nei quartieri, nei paesi.

All'interno di quell'attività che, da Roma e dalla Sabina si estese in varie altre città — Genova compresa —, tenemmo numerosi concerti-analisi come trio specializzato nell'improvvisazione. Naturalmente il modo in cui ci proponevamo cambiò radicalmente il

nostro rapporto con il pubblico, che veniva sempre attivamente coinvolto o nella produzione sonora o mediante la verbalizzazione dell'esperienza comune che si stava vivendo. Dall'interesse unidirezionale a far capire il proprio punto di vista, ci spostammo verso un atteggiamento circolare, in base al quale il punto di vista altrui assumeva pari rilevanza del nostro. Quindi non più o non solo "desidero che tu ascolti ciò che io sto facendo", ma "desidero fare una cosa insieme a te". Che il mio sia un "fare musica" e il tuo un "ascoltare" non cambia la natura della relazione, in quanto entrambi facciamo ed ascoltiamo contemporaneamente. La differenza consiste solo nella diversa scelta delle modalità.

In questo atteggiamento, profondamente interiorizzato, riconobbi il fondamentale messaggio di Porena: avere una tale fiducia positiva e incondizionata nelle persone e nei rapporti, da essere in grado di ascoltare, provare interesse e saperlo manifestare nelle più diverse circostanze e contesti, nella convinzione che ogni persona, adulto o bambino, acculturato o meno, esprime sempre e comunque una parte di se stessa, e come tale sia meritevole di attenzione e fornisca occasione di nuova conoscenza e di crescita.

"Circuito autogenerativo" (Porena, 1981, 1999) quindi, in cui si dà il massimo spazio alle risorse in campo, anziché "circuito degenerativo" in cui, viceversa, sulla base di scelte dichiarate ed agite, ma non esplicitate e quindi ideologiche, si va spesso alla continua ricerca di quello che non c'è, trascurando sistematicamente, mediante cancellazione, disinteresse, inibizione, quello che è presente e disponibile sul momento (ad es., competenza comune o interesse generale o particolare).

Disponibilità empatica, accettazione incondizionata e atteggiamento di ricerca quindi, come base sulla quale costruire un modo nuovo di accostarsi al fenomeno musica. Non più lo specialista nella tradizionale e indiscussa posizione one up, ma riconoscimento di una competenza comune nella produzione e nell'ascolto del nostro universo sonoro. Non più messaggi unidirezionali dal pulpito della competenza colta, ma avvio di un processo circolare di scambio di informazioni in cui, per la prima volta, specialismo e pratica di base dialogano su un piano di parità (Porena, 1978). Il che significa considerare le strategie di ascolto, di percezione o di produzione sonora delle persone non alfabetizzate, degno e fecondo oggetto di interesse e di studio. E conseguentemente rivisitare la strutturazione del pensiero specialistico (modi di codifica e decodifica, logica compositiva, strategie cognitive) alla luce della logica più generale e diffusa sottesa alle operazioni compiute sulla base della competenza comune. Apertura quindi al confronto tra logica compositiva e processi di elaborazione-costruzione del linguaggio, del disegno, della pratica motoria, ma anche del cinema o del teatro, della danza o della pittura (Porena et al., 1981). In sintesi fondazione di una metodologia di ricerca pedagogica, nella progettazione di esperienze e nell'analisi, a solido riferimento interdisciplinare, in cui l'individuazione di omologie strutturali o di processo in campi apparentemente tanto diversi - consentita dal ricorso a discipline orizzontali (cibernetica, teoria dei sistemi, teoria della comunicazione, linguistica, semiologia, matematica, ecc.) - rende possibile la scoperta di una fitta rete di connessioni e l'acquisizione di uno strumentario logico-analitico, di validità molto generale, base essenziale per la costruzione di un sapere flessibile ed integrato (Porena, 1979; Scardovelli, 1980). Tutto questo, tradotto in termini psicologici, significa sviluppo della curiosità, dell'iniziativa, della creatività, e quindi apertura al cambiamento.

Ancora oggi, a distanza di anni, mi rendo conto che parlando di quelle esperienze il mio entusiasmo di allora non è diminuito nel tempo. In sostanza, quell'incontro e quel modo di lavorare hanno prodotto in me un cambiamento di prospettiva mentale e l'adesione ad una nuova visione del mondo. Citando Bateson (1972), parlerei senz'altro di Cambiamento 3,

ovverossia di ristrutturazione dei propri contesti di apprendimento o di riscrittura della propria storia personale. Imparando a modificare i miei modi di apprendimento, sono diventato più padrone nel dare una direzione alla mia vita personale. E di fatto, in quegli anni, ho modificato radicalmente lavoro, stile di vita e rapporti interpersonali. Mi sono specializzato in psicologia e mi sono trasferito dalla facoltà di Giurisprudenza a quella di Magistero. Ho allargato le mie esperienze accostandomi al lavoro dell'attore e al rapporto musica-movimento. Ho frequentato un corso di terapia sulla famiglia e ho approfondito le mie conoscenze sull'approccio sistemico e cognitivista. Ho seguito corsi di formazione, seminari, gruppi di supervisione, anche ad orientamento analitico. I miei interessi si sono di conseguenza dilatati, oltre che nelle specifiche discipline psicologiche, anche nelle aree delle c.d. discipline orizzontali, quali la cibernetica, la teoria della comunicazione, la linguistica, l'epistemologia, ecc. Successivamente ho seguito la formazione in PNL, ipnosi ericksoniana, psicosintesi, corenergetica e sono diventato psicoterapeuta e trainer di gruppi di musicoterapia e PNL umanistica.

Credo di poter affermare che tale ampliamento di interessi, e quindi di punti di vista, si sia svolto in modo naturale, come conseguenza necessaria dell'adesione a quello che ritengo di poter definire un "meta-punto di vista": e di fatto, non a caso, più recentemente il Centro diretto da Porena ha preso nome di "Centro di sperimentazione metaculturale", volendo appunto significare che il tipo di lavoro ivi condotto prescinde dallo specifico materiale utilizzato. Il "metodo", diretto principalmente alla esplicitazione delle scelte culturali sottese alle nostre operazioni linguistiche, logiche, percettive o di analisi, elaborazione, progettazione, composizione ecc, è ugualmente praticabile sulla musica come sul cinema, sulla danza, sul teatro, a livello di base o alto colto, e più in generale, sui processi di comunicazione (Porena, 1981).

E' in questo spirito che mi sono accostato alla musicoterapia e alla psicologia. Sin dall'inizio mi ero reso conto della valenza lato sensu "trasformativa" del lavoro di Porena e della sua applicabilità alle situazioni più diverse.

Quando ho iniziato a frequentare la casa di Porena, ho trovato lì qualcosa di veramente unico. I massimi specialisti ascoltavano i bambini e le persone non acculturate con la stessa attenzione, interesse e rispetto che avrebbero riservato ad un collega che stimavano. E che cosa ho notato? Che diversamente da altre situazioni, questi bambini e queste persone ignoranti cominciavano a fare osservazioni sempre più intelligenti, così intelligenti che spesso sorprendevo gli specialisti, che con molta cura ne prendevano nota, cominciavano a rifletterci e a discuterne con la massima partecipazione.

Che cosa stava succedendo? Stava succedendo che le persone diventavano via via più intelligenti in quanto Porena e collaboratori le ritenevano già intelligenti. Effetto Pigmalione? Non solo. Ciò che queste persone producevano con le loro teste, spesso non andava affatto perduto: veniva valorizzato, ripreso e incorniciato a un livello alto colto, livello che ne veniva via via influenzato. In altri termini, a casa di Porena ho trovato ciò che è più raro: grande competenza accompagnata da grande umiltà. Lo specialista che si fa cambiare dall'ultimo bambino venuto al Centro. Ma in che cosa si fa cambiare? In ciò che è più difficile: nelle sue premesse epistemologiche, nei suoi modi di costruire la realtà. Il bambino, ultimo venuto, si sente parte di un processo di costruzione del sapere, in cui collabora con maestri che normalmente sono inavvicinabili.

Ciò che si è prodotto in quegli anni nel Centro Musica in Sabina è stato solo in parte capito e apprezzato. Si trattava di una rivoluzione così grande, per cui la cultura media non era ancora preparata. Ma i semi di quel lavoro non sono andati perduti.

- Bateson, G. (1972), *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1976.
- Porena, B. (1975), *Musica e società*, Einaudi, Torino.
- Porena, B. (1979), *Musica Prima*, Altrarea, Treviso.
- Porena, B. (1981), *L'operatore culturale di base*, Centro di Ricerca e Sperimentazione Metaculturale, Cantalupo in Sabina.
- Porena, B. (1999), *IMC: un'ipotesi per la composizione delle diversità ossia per la sopravvivenza*, EUE, Roma.
- Scardovelli, M. (1980), *"La pratica musicale di base secondo una prospettiva interdisciplinare"*, in Studi Pedagogici, Quaderni dell'Istituto di Scienze Pedagogiche, I, Facoltà di magistero, Università di Genova (1980), pp. 173-192