



Amedeo

FURFARO

Lionello

POGLIANI

**MUSICHE
IN
MENTE**

*fra scienza
e scienze umane*



theWriter

Amedeo Furfaro - Lionello Pogliani

MUSICHE IN MENTE

fra scienza e scienze umane



Hanno collaborato Michel Villaz e Laurent Vercueil



© 2021 Tutti i diritti riservati all'autore
The Writer Edizioni Ass., Marano Principato (CS)
Web: www.thewriter.cloud - Mail: thewritersrl@gmail.com

Progetto di copertina: Amedeo Furfaro

Indice

Nota editoriale	P. 7
Amadeus	p. 9
Bocca e Orecchio	p. 13
Cura	p. 17
Dimenticanza	p. 25
EEG-EF	p. 29
Firmamento	p. 34
Glenn Gould	p. 39
Humus	p. 43
Improvvisazione	p. 47
John Lennon	p. 49
Killimangiaro	p. 52
Luoghi	p. 54
Medioevo	p. 76
Nistico	p. 80
Oratoria	p. 82
Plagio	p. 84
Q Disc	p. 89
Retorica	p. 92
Spot	p. 95
Theodor W. Adorno	p. 99
Utenza	p.103
Voce	p.107
Whistling	p.109
X = pareggio	p.113
Yradier	p.115
Zoppa	p.119

Riferimenti bibliografici p.123

Ringraziamenti p.127

Nota editoriale

Ha scritto Gilbert Ryle che “si può sempre fare a meno dell’espressione ‘in mente’ e se ne dovrebbe fare a meno sempre. L’uso di tale espressione abitua all’idea che le menti siano strani ‘luoghi’, abitati da fantasmi di natura e collocazione speciale” (Il concetto di mente, Laterza, Roma-Bari, 2007).

Eppure il titolo “Musiche in Mente” è sembrato quello più idoneo per questo volume per dare l’idea di quanto possa essere distante e nel contempo vicina la musica “in testa” a due studiosi distinti per metodo e preparazione ma con alcune affinità di pensiero legate all’attenzione per la Musica.

E che “musiche in mente” possono avere due autori con interessi diversi, quelli delle scienze tout court e quelli delle scienze umane e sociali?

Parliamo dell’accoppiata Pogliani-Furfaro ovvero due competenze chiamate a cimentarsi liberamente su temi attinenti la musica secondo profili che in questa pubblicazione si ritrovano affiancati anzi vicini. Vediamo come.

Nella prima parte (A-G) Pogliani, ricercatore e scienziato attualmente collaboratore scientifico presso l’Università di Valencia, si muove in slalom con precisione ed a volte con vis polemica zigzagando fra fisica, chimica, astronomia, biologia, acustica, medicina, discettando di temi come l’amusia e le propriocezione, avvalendosi, in un paio di “Voci”, della qualificata collaborazione di Michel Villaz (A e D) e Laurent Vercueil (G).

Furfaro, nella propria veste di giornalista di formazione storico-politologica e antroposociale oltre che musicale, scri-

ve le “voci” H-Z sospinto da motivazioni ispirategli dalle occasioni più disparate: una lettura, una serata al cinema, un filmato in tv, l’ascolto di un disco, una foto, una ricorrenza, un’intervista, tutte sul filo teso del discorso musicale.

In generale si contano puntate su filosofi - Rousseau, Adorno - musicisti - Gould, Chopin, Beethoven, Orff, Lennon, Yradier, De Gregori, Grano, Gaetano, Pat Martino, Nistico - oltre a tematiche specifiche - la goliardia, il plagio - fino alle tecnologie digitali e ai media.

Un libro antispecialista dunque in cui può capitare di leggere del cervello di Mozart e del corpo sonoro di Bobby McFerrin e che vuol essere uno stimolo alla rilettura coordinata delle riflessioni di uno staff autoriale di tutto rispetto.

T. W.

La vera musica è tra le note

(Wolfgang Amadeus Mozart)

Diversi anni fa una ricerca (Rauscher, Shaw e Ky, 1993) avanzò l'ipotesi che l'ascolto della Sonata per due pianoforti in re maggiore di Mozart avesse effetti positivi sul funzionamento del cervello. Fu così che ebbe origine il famoso 'Effetto Mozart' che indusse genitori neurotici a sottoporre feti e neonati a sessioni di terapia musicale con audizioni continue di Mozart. Tale effetto per la verità si rivelò ben presto una bufala, infatti l'articolo originale si limitava a dire che l'effetto Mozart era temporaneo e di modesta entità (Steele, Bass e Crook, 1999). Questo dimostra, ancora una volta, come ai media gli articoli scientifici interessano solo per il loro aspetto 'ad effetto'.

In anni più recenti (Doelling e Poeppel, 2015; Hansen e Melzner, 2014; Patel, 2011; Elbert, Pantev, Wienbruch, Rockstroh e Taub, 1995; Kraus e Chandrasekaran, 2010) alcuni neuroscienziati hanno approfondito lo studio degli effetti della teoria e pratica musicale sul cervello visto l'esiguo valore del semplice ascolto sia di Mozart che di colonne sonore di videogiochi. In tal modo si è riusciti a capire cosa succede al cervello quando ascoltiamo una canzonetta o, invece, quando pratichiamo il violino, il piano o la chitarra per un'ora al giorno. Gli scienziati hanno scoperto che lezioni di musica sin da acerba età possono indurre cambiamenti profondi e duraturi nel nostro cervello aiutandolo a focalizzare l'attenzione e predisponendolo a

imparare materie nuove, dalla letteratura alla matematica e dalla biologia alle lingue straniere. Si è visto inoltre che la conoscenza e la pratica musicale serve per cose assai semplici, come portare avanti una telefonata senza farsi influenzare dal collega che sbraita contro il suo PC oppure come migliorare la capacità di eseguire più compiti allo stesso tempo.

Uno di questi articoli a firma di K. B. Doelling e D. Poeppel (Doelling e Poeppel, 2015) tratta del comportamento del cervello di fronte al linguaggio musicale. In esso si dimostra come i neuroni del cervello si sincronizzino al ritmo della musica cioè i neuroni seguono il ritmo della musica allo stesso modo in cui muoviamo la testa o battiamo il piede o la mano al decorrere del ritmo musicale. Tali ritmi del cervello prendono forma allorché una miriade di neuroni scattano tutti insieme. Studi meno recenti sul linguaggio parlato (Hansen e Melzner, 2014; Patel, 2011) avevano già sottolineato come l'ascoltare una persona parlare inducesse una sincronizzazione dell'attività neuronale. Prendendo spunto da quest'ultimi studi Doelling e Poeppel, studiando l'attività neuronale del cervello durante l'ascolto di brani musicali, arrivarono alla scoperta di ritmi neuronali sincronizzati paralleli ai ritmi musicali. Inoltre, non solo accertarono che l'addestramento musicale aumenta questa abilità del cervello ma scoprirono pure che l'attività ritmica del cervello di fronte all'ascolto musicale è massima per i musicisti. Lo studio, condotto con una tecnica nota come *magnetoencefalografia* (MEG), riesce a misurare i minuscoli campi magnetici generati dall'attività neuronale del cervello. I nostri due fecero ascoltare a musicisti e non-musicisti musiche per piano di Bach, Beethoven e Brahms centrando l'attenzione sulla reazione del cervello al variare del tempo musicale. Per tempi con più di una nota al secondo i cervelli di musicisti e non-musicisti pre-

sentavano la stessa reazione mentre per tempi più lenti solo i cervelli dei primi riuscivano a ‘tenere il passo’.

Questo studio va ad integrare una ricerca precedente (Pantev, Wienbruch, Rockstroh e Taub, 1995) dove, con la risonanza magnetica imaging (MRI), fu seguito il comportamento del cervello di nove musicisti (sei violinisti, due violoncellisti e un chitarrista con una gamma di esperienza musicale dai sette ai diciassette anni) e di sei non-musicisti. In esso fu visto che la rappresentazione corticale delle dita della mano sinistra dei musicisti era più accentuata che quella dei non-musicisti e aveva nel pollice di tale mano l’elemento meno sensibile. La rappresentazione corticale della mano destra era, invece, simile nei due gruppi studiati. Fu pure visto che la rappresentazione corticale della mano sinistra era funzione dell’età in cui il musicista aveva iniziato a praticare lo strumento, cioè, quanto prima meglio è. Estrapolando questi risultati alle rappresentazioni corticali di altre parti del corpo otteniamo che più utilizziamo certi arti più il cervello perfeziona la loro codificazione.

Nel 2010 Kraus e Chandrasekaran (Kraus e Chandrasekaran, 2010) ebbero a sottolineare come la musica non fosse un ‘optional’ e che l’espandersi dell’inquietante regredire dell’educazione musicale dai curricula scolastici fosse quanto mai catastrofico soprattutto in un momento in cui la ricerca ha fermamente dimostrato che la semplice concentrazione necessaria per suonare un clarinetto, un flauto o una chitarra aiuti ad ‘avvicinarsi’, ad esempio, all’algebra e ciò a prescindere dal puro piacere di suonare uno strumento.

BIBLIOGRAFIA

* Articolo originale comparso su "Musica News", Anno XXV n. 2/2016, scritto in collaborazione con Michel Villaz, neurobiologo, ex-direttore di ricerca del laboratorio di Canali Ionici e Segnalazione dell' INSERM, Università Joseph Fourier, Grenoble.

DOELLING e POEPPPEL: Keith B. Doelling e David Poeppel, *Cortical entrainment to music and its modulation by expertise*, "Proc Natl Acad Sci" U S A, 112, E6233, 2015.

ELBERT, PANTEV, WIENBRUCH, ROCKSTROW e TAUB: Thomas Elbert, Christo Pantev, Christian Wienbruch, Brigitte Rockstroh e Edward Taub, *Increased Cortical Representation of the Fingers of the Left Hand in String Players*, "Science", 270, 305, 1995.

HANSEN e MELZNER: Jochim Hansen e Johann Melzner, *What you hear shapes how you think: Sound patterns change level of construal*, "Journal of Experimental Social Psychology", 54, 131, 2014.

KRAUS e CHANDRASEKARAN: Nina Kraus e Bharath Chandrasekaran, *Music training for the development of auditory skills*, "Nat Rev Neurosci, 11, 599, 2010".

PATEL: Aniruddh D. Patel, *Why would musical training benefit the neural encoding of speech? The OPERA hypothesis*, "Frontiers in Psychology", 2, article 142, 2011.

RAUSCHER, SHAW e KY: Frances H. Rauscher, Gordon L. Shaw e Catherine N. Ky, *Music and spatial task performance*, "Nature", 365, 611, 1993.

STEELE, BASS e CROOK: Kenneth M. Steele, Karen E. Bass, Melissa D. Crook, *The mystery of the Mozart effect: failure to replicate*, "Psychological Science", 10, 366, 1999.

Bocca-orecchio

*La selezione naturale esamina ogni giorno e ogni ora,
in tutto il mondo, le più lievi variazioni*

(Charles Darwin)

Non v'è nessun dubbio che per apprezzare la musica il profano abbia bisogno dell'orecchio e delle sue straordinarie capacità che non si limitano al solo ascolto della musica. L'orecchio umano e, in genere, di tutti i mammiferi, è suddiviso in tre parti (Wiki-1): *Orecchio esterno*: 1 pericondrio, 2 condotto uditivo, 3 padiglione auricolare; *Orecchio medio*: 4 timpano, 5 finestra ovale, 6 martello, 7 incudine, 8 staffa; *Orecchio interno*: 9 canali semicircolari, 10 coclea, 11 nervo acustico, 12 tromba di Eustachio. Il suono fa vibrare il timpano e i tre ossicini, il martello, l'incudine e la staffa, le ossa più piccole del corpo, trasmettono le vibrazioni all'orecchio interno, che trasforma le vibrazioni in segnali nervosi. La fascia di frequenze e la sensibilità dell'orecchio dipendono dalla forma e struttura dei tre ossicini dell'orecchio medio e i dettagli di questa struttura variano fra le diverse specie di mammiferi, così come l'orecchio esterno, permettendo una diversa sensibilità per le diverse fasce di frequenza.

Se chiedete a un paleontologo quale sia una caratteristica propria di tutti i mammiferi vi risponderà dicendovi che i mammiferi utilizzano per l'ascolto due ossicini, incudine e martello, che tutti gli altri vertebrati superiori, rettili e uccelli, utilizzano per mangiare e per questo sono piazzati nella mandibola dove sono noti come quadrato e articolare (Wiki-2). Il tipico orecchio dei mammiferi si sviluppò

nel Giurassico, cioè da 201,3 a 145,5 milioni di anni fa. Durante tale periodo questi due ossicini mascellari dei nostri antenati rettili (e antenati degli attuali rettili e uccelli) si trasformarono nell'incudine e nel martello. L'unico osso che abbiamo in comune nell'orecchio medio con uccelli e rettili attuali è la staffa (stapes).

La stretta relazione, nota come teoria di *Reichert-Gaupp*, fra le ossa della mandibola dei rettili e gli ossicini dell'orecchio medio dei mammiferi, fu osservata da E. G. Saint-Hilaire nel 1822 e confermata nel 1837 con considerazioni embriologiche e di anatomia comparativa da K. B. Reichert e da E. Gaupp (*L'Origine delle Specie* di Darwin compare nel 1859). Nei rettili e uccelli la mandibola è costituita da più ossa mentre i mammiferi possiedono un solo osso mandibolare. Secondo gli studiosi le ossa della mandibola non sono scomparse nell'evoluzione dai rettili del giurassico ai mammiferi attraverso i sinapsidi ma hanno cambiato ruolo e posizione, diventando gli ossicini dell'orecchio. Il bello è che nel corso dello sviluppo embrionale dei mammiferi è ripercorsa la transizione degli ossicini da mandibola a orecchio. Lo sviluppo embrionale ripropone, nel giro di settimane, qualcosa di simile a ciò che è accaduto in centinaia di milioni di anni di evoluzione.

La scoperta che il martello e l'incudine erano omologhi a certe ossa della mandibola dei rettili può essere considerata una delle pietre miliari nella storia dell'evoluzione biologica. Fu il trionfo di una lunga serie di ricerche intraprese per chiarire l'evoluzione di tali ossa, iniziata da R. Owen nel 1845 sugli estinti rettili Terapsidi (o proto-mammiferi) sviluppatasi circa 275 Mdaf (Mdaf = milioni di anni fa) e continuata da H. Seeley, R. Broom (1905) e D.M. S. Watson (1956). I Terapsidi includevano i Cinodonti (circa 260 Mdaf), da cui si sono poi sviluppati, nel tardo Triassico (circa 225 Mdaf), gli antenati dei mammiferi. I moderni

mammiferi sono comparsi nel paleogene circa 66-43 Mdaf. Da un ramo collaterale degli antenati dei Terapsidi, i Sinapsidi (circa 312 Mdaf), noti come Sauropsidi, evolirono invece i moderni rettili e uccelli.

La transizione dalla mascella dei rettili all'orecchio medio dei mammiferi si cominciò a chiarire sulla base di reperti fossili solo negli anni cinquanta con la scoperta dei fossili del famoso Morganucodonte (un antenato dei mammiferi risalente a circa 200 Mdaf). Nel 2007 fu scoperto il fossile dello Ianocodonte (Luo, Chen, Li, e Chen, 2007), un piccolo protomammifero risalente a 125 Mdaf, considerato la pietra Rosetta* dell'evoluzione dell'orecchio medio dei mammiferi. Nello Iaconodonte gli ossicini dell'orecchio medio sono separati dalla mascella e già servono come funzione uditiva nell'orecchio medio anche se sono minimamente connessi alla mascella grazie alla cartilagine di Meckel che i moderni mammiferi perdono durante lo sviluppo embrionario. Nel 2011 abbiamo la scoperta in Cina dell'ultimo anello mancante, il fossile dello Liaoconodon hui, risalente a circa 120 Mdaf (Meng, Wang e Li, 2011). Il Liaoconodon hui ci ha permesso di chiudere il cerchio su come si è svolto il viaggio degli ossicini dalla mandibola degli antichi rettili all'orecchio dei mammiferi. Sullo sviluppo degli ossicini dell'orecchio medio sono stati fatti di recente studi di genetica che hanno confermato la loro storia evolutiva. Il gene *Nkx3.2* (un membro della classe *NK2* dei geni homeobox**) è il principale responsabile della variazione, che gli ossicini subiscono nel passaggio dalla mascella dei rettili e uccelli a quella dei mammiferi. Alla selezione naturale è imputabile il mantenimento della struttura dell'orecchio medio nei mammiferi. I primi mammiferi erano assai piccoli, erano insettivori ed erano probabilmente notturni e, dunque, vivevano in nicchie non accessibili ai dinosauri che allora dominavano la scena. Una migliore capacità auditiva, spe-

cie alle alte frequenze, avrebbe conferito loro un vantaggio selettivo sia per la caccia che per la difesa e questo sarebbe stato il fattore trainante di tale evoluzione.

La musica ha bisogno di occhi per leggere e interpretare gli spartiti musicali e sull'evoluzione dell'occhio è stato fatto uno studio di modellistica al calcolatore (Nilsson e Pelger, 1994). In esso fu preso come punto di inizio del calcolo una superficie dotata di un pigmento sensibile alla luce, come certi fiori che si aprono con il sole, ne seguono il tragitto diurno est-ovest e si chiudono al tramonto. La superficie fu quindi sottoposta, via calcolo, a piccole mutazioni casuali su di in insieme di generazioni (cicli di calcolo) in modo che la selezione naturale facesse sopravvivere solo quelle con una migliore risoluzione spaziale. Il calcolo finì con lo sviluppare automaticamente un occhio completo in 364.000 generazioni che per i pesci vuol dire circa mezzo milione di anni. Il primo fossile dotato di occhi risale a 550 Mdaf e in tale lasso di tempo l'occhio ha avuto il tempo di evolvere più di 1500 volte. Ora, è ben noto, che la vita animale è venuta dal mare e ha invaso la terra circa 395 Mdaf con gli occhi già al loro posto necessitando solo piccoli ritocchi a seconda delle future specie di animali.

BIBLIOGRAFIA

* La pietra che permise a J.-F. Champollion di decifrare i geroglifici egiziani.

** I geni omeobox regolano lo sviluppo (morfogenesi) negli animali, funghi e piante.

LUO, CHEN, LI e CHEN: Zhe-Xi Luo, Peiji Chen, Gang Li, Meng Chen, *A new eutriconodont mammal and evolutionary development in early mammals*, "Nature", 446, 288, 2007.

MENG, WANG e LI: Jin Meng, Yuanqing Wang e Chuankui Li, *Transitional mammalian middle ear from a new Cretaceous Jehol eutriconodont*, "Nature", 472, 181, 2011.

NILSSON e PELGER; Dan-e. Nilsson e Susanne Pelger, *A pessimistic estimate of the time required for an eye to evolve*, "Proc Royal Soc Lond" B, 256, 53, 1994.

WIKI-1: <https://it.wikipedia.org/wiki/Orecchio>.

WIKI-2: https://en.wikipedia.org/wiki/Evolution_of_mammalian_auditory_ossicles.

*Ci sono due modi di sfuggire
alle miserie della vita: la musica e i gatti*

(Albert Schweitzer)

Il cervello umano è strutturato in modo da saper distinguere musica da rumore essendo capace di individuare ritmo, tonalità, tema nonché strutture ripetitive all'interno di un discorso musicale. A tutt'oggi non è chiaro se si tratti del risultato dell'evoluzione culturale iniziata diverse migliaia di anni fa o se invece sia il frutto di un processo evolutivo più antico, risalente al bisogno fondamentale per la sopravvivenza dei nostri antenati, i primi ominidi [risalenti a circa 2 milioni di anni fa], di saper distinguere fra il rumore di un predatore nascosto fra l'erba e il suono dello scorrere delle acque di un fiume, distinzione fondamentale per la loro qualità di vita. I nostri antenati e fino a non poco gli indiani americani e le genti dell'Africa utilizzavano il canto come parte del rituale di cura e di recente diversi studi hanno confermato la capacità della musica di migliorare la qualità di vita di un individuo e di un'intera comunità, ribadendo come essa non sia solo un fenomeno culturale ma faccia di nuovo parte della prassi medica. Ricerche di altro tenore hanno messo in luce come reti neuronali in diverse parti del cervello siano responsabili di decodificare e interpretare le diverse caratteristiche musicali, come la melodia, la tonalità, il timbro e l'armonia e come i lobi frontali siano addetti a decodificare il contenuto emozionale della musica. [Per la bibliografia consultata

e consultabile vedi fine articolo, mentre la numerazione riguarda la sezione NOTE, in cui vengono chiariti acronimi e termini provenienti da lavori, che da wikipedia].

EBM, NBM e MUSICA

Vi sono due tipi di medicina, la EBM (Evidence Based Medicine) e la NBM (Narrative Based Medicine) [1, 2] e mentre la prima aumenta la conoscenza della problematica medica riducendone l'incertezza, la seconda è tesa a migliorare la relazione paziente-medico. Uno studio centrato sul tempo necessario ad un paziente per descrivere la malattia ha evidenziato che due soli minuti di ascolto da parte del medico rappresentano un grosso aiuto per capire meglio il male. La musica, grazie alla sua carica emotiva, sembrerebbe posizionarsi nella seconda pratica medica, la NBM, dove avrebbe un ruolo essenziale nel migliorare l'approccio terapeutico, cosa ben nota sin dall'antichità, non per nulla il dio Apollo era considerato il protettore della medicina e della musica. Trattati medici medievali e rinascimentali raccomandano spesso di trattare la melancolia con la musica, mettendo però in guardia da un uso inappropriato onde non capovolgere l'effetto. Negli ultimi anni sono stati intrapresi una serie di studi medico-neurologici con il proposito di posizionare la musica anche nella EBM sottolineando la sua dimensione terapeutica. Non sono pochi i medici che credono che la musicoterapia sia oramai una forma di medicina basata sull'evidenza e che la sua efficacia terapeutica sia dovuta a effetti epigenetici [3] e plastici a livello cerebrale. Tale tesi troverebbe riscontro nella prassi assistenziale quotidiana dove la musica si rivelerebbe un potente strumento con valenza preventiva, palliativa, curativa e riabilitativa. Non v'è forma artistica che arrivi a possedere una dimensione emozionale simile

a quella della musica e ciò risulta evidente dallo spazio che essa occupa nella vita quotidiana di molte persone, che convivono con essa in un modo per lo più informale. La musica sembra esprimere forme di esperienza interiore capaci di coinvolgere la nostra realtà muscolo-sensoriale in un modo assai simile alla propriocezione [4]. Essa si collega al nostro sentire in modo più profondo di qualsiasi altra forma artistica, il che chiarirebbe sia la sua dimensione consolatrice, che il suo potere terapeutico.

LUCI MUSICALI

Già durante la 2° guerra mondiale la musica fu usata per migliorare il decorso di traumi e ferite sia con un approccio attivo, suonando uno strumento, che passivo, ascoltandola. La musicoterapia sembra avere un effetto benefico in pazienti affetti da cancro, riuscendo a ridurre il dolore e a migliorare la loro qualità di vita. Essa può, inoltre, aiutare a ridurre l'ansietà, migliorare lo stato psicologico del paziente e il suo stato fisico potenziando il sistema immunitario. Dal 1980 i ricercatori hanno centrato la loro attenzione sugli effetti della musica sul sistema cardiovascolare, specie in persone con problemi di cuore e in persone che avevano sofferto un infarto, svelando non pochi effetti benefici. Altre ricerche stanno indagando come e se la terapia musicale può aiutare pazienti affetti da Parkinson e da depressione e neonati prematuri. In quest'ultimo caso due diversi tipi di musica hanno evidenziato come fossero capaci di potenziare stati di basso livello di allerta e migliorare l'incipienza del sonno nel neonato. Nei più grandicelli è stato visto come la musicoterapia riuscisse a diminuire gli stati di stress, di depressione, a sedare il dolore, a calmare pazienti affetti da Alzheimer, oltre a ridurre l'ansietà che precede un intervento chirurgico. Ascoltare

musica o suonarla attivamente aumenta la produzione di anticorpi di immunoglobulina A [5] e di un tipo di linfociti (cellule) che attaccano e uccidono virus e corpi estranei. La terapia vibro-acustica, che utilizza vibrazioni a bassa frequenza (simili alle fusa di un gatto), sembra sia capace di curare sintomi della malattia di Parkinson, fibromialgia e depressioni. Un altro obiettivo della terapia vibro-acustica è quello di migliorare lo stato di orientamento nei malati di Alzheimer. Non è ancora chiaro di quali mezzi, a livello biologico, si avvalga la musica per esercitare i suoi effetti benefici; alcuni hanno suggerito che essa riesca a promuovere la formazione di nuove connessioni fra le cellule neuronali e altri, che il suo ritmo si aggrega ai diversi ritmi fisiologici, come il battito del cuore, il ritmo della respirazione e il ritmo delle onde cerebrali. Le due spiegazioni potrebbero essere complementari poiché il nostro cervello sembra sia strutturato in modo da distinguere suono da rumore e a rilevare i ritmi alla base di temi musicali. Uno studio condotto all'università di New York ha mostrato come pazienti nella fase post-operatoria recuperassero meglio ascoltando con auricolari musica di loro gradimento e come la stessa metodologia aiutasse i pazienti in fase pre-operatoria a calmarsi. Operazioni alla cataratta e urologiche, dove il paziente era sveglio e cosciente durante l'intervento, si rivelarono meno stressanti per tutti allorché nella sala operatoria era diffusa musica rilassante.

Nel 2013 il regista Michael Rossato-Bennett decise di seguire per mesi l'operatore sociale Dan Cohen in diverse case di cura dove aiutava persone affette di demenza senile con l'ascolto di brani musicali. Il risultato fu un documentario premiato al Sundance Film Festival del 14/01/2014. In esso i due presentavano gli effetti benefici della musica sulla qualità di vita dei pazienti. Recenti studi, che hanno coinvolto semplici fruitori ed esperti di musica, hanno con-

fermato una cosa che sospettavamo: in questioni musicali l'occhio ha la precedenza sull'udito cioè l'ascoltare musica non incide in modo così profondo come il vederla e sentirla eseguita in contemporanea. La Johns Hopkins University ha di recente istituito un centro per la musica e la medicina onde approfondire gli effetti della musica su malattie neurologiche quali Parkinson, Alzheimer, demenza senile, ictus ed epilessia. In tale contesto ha creato il "Parkinsons Choral Group" con l'intento di alleviare i sintomi della malattia inserendo i malati in un gruppo canoro.

OMBRE MUSICALI

Diverse ricerche hanno sottolineato come gli effetti positivi della musica fossero minimi e di corta durata, specie sugli stati d'animo psicologici, sul battito cardiaco, sulla pressione sanguigna e sui tempi di recupero da infarto. Ciò sembra sia dovuto al fatto che la musica abbia una forte componente personale dipendendo fortemente da carattere, educazione e formazione di una persona, tanto è vero che molta ricerca in musicoterapia stia tentando di individuare il tipo di suoni, tempi e temi musicali che non dipendano da una dimensione prettamente individuale ma abbiano una valenza più ampia. Nel suo libro *Musicophilia* Oliver Sacks fa notare come danni al cervello possano avere una notevole influenza sulla musicalità di una persona e che diversi tipi di amusia [6] potrebbero risultare da tali danni. Sempre nello stesso libro Oliver Sacks descrive come certe forme di musica o di suoni possano provocare convulsioni assai complesse (*temporal lobe epilepsy*) [7], il che dimostrerebbe come la musica possa essere connessa a disfunzioni cerebrali e possa creare stati d'animo difficilmente controllabili. Alcuni studi hanno sottolineato come l'ascoltare musica attivi i neuroni della parte destra della

corteccia cerebrale responsabile di funzioni complesse, ma i dati raccolti non sono definitivi e le conclusioni potrebbero rivelarsi affrettate come è già avvenuto per il famoso *Effetto Mozart* [8] che, dopo un primo momento di euforia, nuove ricerche mostrarono come non solo fosse minimo il suo effetto sul quoziente di intelligenza (IQ) ma anche di breve durata (non oltre i 15 minuti). Uno studio dettagliato del 2010 su musicisti concluse che il suonare attivamente la musica potrebbe aiutare ad aumentare l'abilità del cervello a livello di memoria, attenzione e capacità linguistica, ma anche per i musicisti non tutto è luce. Uno dei problemi nasce dal movimento ripetitivo di un arto combinato con una posizione poco comoda a cui si addiziona spesso il peso dello strumento. Uno studio canadese su un campione di musicisti di musica classica ha rilevato che il 39%-47% dei musicisti adulti soffrono di lesioni dovuto a sovrautilizzazione di un arto, il più delle volte le braccia. Altre forme di disturbi fisici riguardante i musicisti sono la distonia focale o del musicista [9] e la perdita dell'udito causata da esposizione a suoni ad alto volume e ciò riguarda anche i fruitori di musica. I suonatori di ottoni e strumenti a fiato a loro volta possono sviluppare eruzioni cutanee dovute ad allergie verso il metallo e persino la rottura del muscolo che circonda la bocca [10]. Per quel che riguarda la NBM sarà bene citare insidie e limiti della metodologia e che, oltre a richiedere tempi lunghi, il dilungarsi sulla malattia potrebbe degenerare in una chiacchierata stagnante e destabilizzare il medico creando incertezze nel trattamento della malattia. Malattie, disabilità, dolori, depressioni e morte non sono storie ma fatti.

NOTE

¹⁾ La *Evidence-Based Medicine*, *EBM* (medicina basata sull'evidenza) si fonda sulla valutazione dei migliori risultati della ricerca scientifica disponibili in quel preciso momento. La sua fonte è una associazione nota come *Cochrane Collaboration* che raccoglie, valuta e diffonde le informazioni relative alla efficacia ed alla sicurezza degli interventi sanitari. I documenti sono raccolti nella *Cochrane Library*.

²⁾ La *Narrative-Based Medicine*, *NBM* (medicina basata sulla narrativa) usa la narrativa (storia) individuale del paziente nella pratica clinica come mezzo per arrivare alla cura e centra la sua attenzione sull'empatia che si stabilisce fra paziente e dottore.

³⁾ L'*epigenetica* (significato: relativo all'eredità familiare) è una branca della genetica che si occupa dei cambiamenti fenotipici (cioè che appare: morfologia, sviluppo, proprietà fisiologiche e comportamento) ereditabili da un organismo e in cui il genotipo non varia. Si riferisce a tratti ereditari a cui non corrispondono modifiche della sequenza del DNA: a variare è il grado di attivazione dei geni (dovuta fattori non genomici), la cui sequenza, però, rimane identica.

⁴⁾ La *propriocezione* (o *cinestesia*) è un sesto senso che ci permette di percepire il movimento e la posizione del proprio corpo nello spazio. Essa è regolata da una parte specifica del cervello ed è mediata da propriocettori (neuroni meccanico sensoriali) localizzati nei muscoli, tendini e giunture. Anche le piante superiori sono dotate di un senso propriocettivo.

⁵⁾ Le *immunoglobuline G (IgG)* sono un tipo di anticorpi (molecole) coinvolti nella risposta immunitaria dell'organismo umano. Sono sintetizzate dai linfociti B, e più precisamente dalle plasmacellule, esse sono le immunoglobuline più presenti nel sangue, linfa, fluido cerebrospinale e peritoneale.

⁶⁾ L'*amusia* (significato: mancanza di armonia) è l'incapacità biologica di comprendere, eseguire ed apprezzare la musica. È una patologia di origine cerebrale o degli organi uditivi (*amusia cocleare*), può essere congenita o acquisita più tardi (per danni cerebrali, ad esempio). Ne è affetto circa il 4% della popolazione.

⁷⁾ La *Temporal Lobe Epilepsy*, o *TLE (epilessia del lobo temporale)* è una forma di epilessia caratterizzata da crisi epilettiche diurne e/o notturne che possono essere silenti o tramutarsi in crisi generalizzate spesso accompagnate da convulsioni. Sono note più di 40 tipi di epilessia, classificate in parziali e generalizzate, la *TLE* è la forma più comune di epilessia.

⁸⁾ L'*Effetto Mozart* è una discutibile teoria scientifica secondo cui l'ascolto di una certa sonata di Mozart causerebbe un aumento delle capacità cognitive.

⁹⁾ La *distonia focale* è un disturbo del movimento dovuto alla sovrautilizzazione di parti del sistema nervoso. Trattasi di una condizione neurologica, che colpisce un muscolo o un insieme di muscoli, causando contrazioni muscolari involontarie e posture anormali.

¹⁰⁾ detta anche *sindrome di Satchmo*: malattia dovuta alla rottura di muscoli della bocca dei trombettisti che prende il nome dal soprannome di Louis Armstrong, trombettista di New Orleans, che sviluppò tali sintomi.

BIBLIOGRAFIA

DORNAN e KELLY: Tim Dornan e Martina Kelly, *Music and Medicine: being in the moment*, "MedEdPublish" 11, 2018.

EVANS: HM Evans, *Music, medicine and embodiment*, "Lancet", 13, 886, 2010.

HARVARD MEDICAL SCHOOL: Harvard Medical School, *Music as Medicine: The impact of healing harmonies*, The Longwood Seminars.

JOHNS HOPKINS MEDICINE: Johns Hopkins Medicine, Center for Music & Medicine, *Music as Medicine*.

KALITZKUS e MATTHIESSEN: Vera Kalitzkus, Peter F Matthiessen, *Narrative-Based Medicine: Potential, Pitfalls, and Practice*, "The Permanente Journal" (Perm. J.), 13, 80, 2009.

LIPPI, ROBERTI di SARSINA e D'ELIOS: Donatella Lippi, Paolo Roberti di Sarsina, John Patrick D'Elios, *Music and medicine*, "Journal of Multidisciplinary Healthcare", 3, 137, 2010".

MICHELUZZI e BURRAI: Valentina Micheluzzi e Francesco Burrai, *Music Medicine*, CreateSpace Independent Publishing Platform 2017.

NOVOTNEY: Amy Novotney, *Music as medicine*, "Monitor on Psychology", 44(10), 46, 2013.

SACKS: Oliver W. Sacks, *Musicophilia: tales of music and the brain*, Random House of Canada, Toronto, 2007.

SIMON: Harvey B. Simon, *Music as Medicine*, "Am J Med", 128, 208, 2015.

TSAY: Chia-Jung Tsay, *Sight over sound in the judgment of music performance*, "Proc Nat Acad Sci", 110, 14580, 2013.

WINERMAN: Lea Winerman, *Musical judges value sight over sound, study finds*, "Monitor on Psychology", 44(10), 12, 2013.

Dimenticanza*

*Gli animali si ammalano,
ma solo l'uomo cade radicalmente
in preda alla malattia*

(Oliver Sacks)

L'amusia (dal greco ἀ-μουσία [a-musia], mancanza di armonia) è l'incapacità biologica di comprendere, eseguire ed apprezzare la musica (Wiki). Come tante patologie del cervello può essere o congenita (presente alla nascita) o acquisita per lesioni cerebrali e ne è affetto circa il 4% della popolazione. Un amusico non è in grado di percepire l'altezza delle note né di distinguere una melodia da un'altra. Chi soffre di amusia non riesce a comprendere quando stona e quando no, né si accorge delle stonature degli altri. Nei casi più gravi gli amusici non sono capaci di sopportare la musica e percependola come un rumore la trovano irritante e sgradevole, causa di stress.

Gli amusici non riescono a distinguere un tango da un inno nazionale o da un concerto di Vivaldi. Il guaio è che non essendo la musica un'abilità primaria per la sopravvivenza, può essere deficitaria senza che vi siano segni manifesti di altri danni, il che rende la diagnosi assai difficile, se non vi sono indagini specifiche.

La prima descrizione di tale tara è stata fatta nel 1865 da Jean-Baptiste Bouillaud (1796-1881) che descrisse i primi casi di perdita di abilità musicale (sordità alla musica) dovuti a danni al cervello. Nel 1888-1890, August Knoblauch (1863-1919) delineò un modello cognitivo per il

riconoscimento della musica e introdusse il termine amusia. Il primo lavoro scientifico sperimentale su pazienti cerebrolesi inerenti alle capacità musicali risale però solo al 1962 (Kleist, 1962). La presenza di amusia pura è molto rara poiché sottostà a deficit molto specifici del cervello. Molto più frequente è l'associazione con *afasia* (incapacità di produrre o comprendere il linguaggio), *alesia* (perdita delle competenze cognitive che permettono la lettura) e *agnosia* (mancato riconoscimento di oggetti, persone, suoni, forme, odori già noti).

Esistono diversi tipi di amusia: (a) amusia minimale o perdita della capacità di identificazione di un'opera musicale, (b) amusia massimale o perdita della capacità di riconoscere la qualità di un suono, (c) amusia congenita o assenza totale o parziale delle capacità percettive, (d) amusie selettive, fra cui: (i) incapacità di percepire il ritmo, (ii) alterazione della percezione dell'altezza di un suono, (iii) alterazione del timbro musicale, (iv) perdita isolata della capacità di discriminare una melodia, (Sacks, 2008).

Da studi fatti dal gruppo di Isabelle Peretz ** (Peretz e Hyde, 2003; Peretz, Brattico e Tervaniemi, 2005) è stato dedotto che, rispetto ai pazienti sani, gli amusici presentano irregolarità nell'emisfero destro, ma al di fuori della corteccia uditiva primaria. Il che farebbe risalire ad un difetto di tipo *anatomico - funzionale* la scorretta comprensione e traduzione dei segnali trasmessi dall'orecchio e la conseguente mancanza di capacità di ascolto e di pratica musicale. Ora mentre nei bambini l'amusia, come la dislessia, è curabile o rimediabile con l'esercizio, negli adulti fino a poco tempo fa sembrava incurabile. Il caso di Pat Martino dimostrò il contrario.

Pat Azzara, più noto come Pat Martino (Filadelfia, 1944), fu introdotto da suo padre alla conoscenza della musica sin da giovane età. Spinto da tale passione, a dodici

ci anni decise di abbandonare la scuola per dedicarsi completamente alla carriera musicale; a diciotto anni era già un'icona del jazz e a vent'anni fu scritturato dalla *Prestige Records* presso cui pubblicò diversi album.

A trentadue anni cominciò a soffrire di cefalee sempre più forti e prolungate accompagnate da crisi di epilessia parziali associate a dolori epigastrici, tachicardie, impallidimenti e problemi comportamentali. Pat cominciò ad alternare severe depressioni a periodi di stato maniacale. Nel 1980 Martino ebbe una crisi di epilessia totale. Uno 'scanner' del cervello rivelò una malformazione arterio-venosa temporale sinistra con fuoriuscita di sangue. L'intervento chirurgico riuscì ad evacuare l'ematoma e a togliere la malformazione, con asportazione di buona parte del lobo temporale sinistro. Al risveglio dell'intervento Pat Martino non si ricordava più chi era, non riconosceva i familiari e aveva perso la sensibilità musicale. Decise però di non darsi per vinto e grazie all'aiuto di suo padre, dei suoi amici e all'ascolto continuo delle sue trascorse registrazioni imparò gradualmente a riconoscere la musica. In quello stesso periodo cominciò pure ad interessarsi a diverse tradizioni musicali straniere, come la giapponese, la cinese, l'ungherese.

Dopo due anni d'intenso studio ed esercizio ritrovò appieno la memoria musicale anche se ci vollero altri quattro anni per ritrovare la sua abilità strumentale. Nel 1987 pubblicò il suo primo album '*post amusia*' intitolato, giustamente, "*The Return*". Oggi, dopo aver pubblicato ben 33 album, ha ripreso appieno il suo posto sulla scena jazzistica internazionale.

Il caso di Pat Martino pone delle domande che attendono ancora una risposta: come ha ritrovato Pat Martino la sua memoria se gli era stata asportata una parte del cervello? L'esercizio continuo potrebbe (a) aver indotto il

cervello ad attivare altri circuiti neuronali che si sono fatti carico delle funzioni della parte asportata oppure potrebbe (b) aver indotto la creazione per neurogenesi di nuovi circuiti neuronali aventi le stesse funzioni, anche se (c) non possiamo escludere il fatto che esistano parti di cervello inattive che l'interazione continua con l'ambiente riesce ad attivare. La ricerca sul cervello ha ancora molto da scoprire!

BIBLIOGRAFIA

* Articolo originale comparso su "Musica News", XXIV N6/2015, scritto in collaborazione con Michel Villaz, neurobiologo, ex-direttore di ricerca del laboratorio di Canali Ionici e Segnalazione dell'INSERM, Università Joseph Fourier, Grenoble.

** Isabelle Peretz, prof. di psicologia presso l'università di Montreal, Canada, ha pubblicato un'ampia serie di lavori sul tema ed è specialista nello studio del 'cervello musicale', specialità neurologica da lei fondata. E' stata la prima a proporre l'idea che il cervello disponga di reti corticali speciali adatte a riconoscere e gustare la musica. Le sue ricerche hanno permesso di dimostrare come l'amusia abbia una base fisiologica. Secondo lei "la musica corrisponde a una facoltà umana distinta, autonoma, che coinvolge un dispositivo neuronale specifico isolabile nel cervello e noto come *sistema di riconoscimento musicale*". Che esista un 'cervello musicale' indipendente dal sistema cognitivo e anteriore allo stesso linguaggio sembra essere confermato (i) dalle comunicazioni sonoro-musicali degli animali, (ii) dal fatto che il neonato sa gustare la musica prima ancora di riuscire a parlare, (iii) dai bambini geni musicali precoci e (iv) da un argomento di natura antropologica.

KLEIST: Karl Kleist, *Sensory aphasia and amusia; the myeloarchitectonic basis*, Pergamon Press, Oxford, 1962.

PERETZ e HYDE: Isabelle Peretz e Krista L. Hyde, *What is specific to music processing? Insights from congenital amusia*, "Trends in Cognitive Sciences", 7(8), 362, 2003.

PEREZ, BRATTICO e TERVANIEMI: Isabelle Peretz, Elvira Brattico, Mari Tervaniemi, *Abnormal electrical brain responses to pitch in congenital amusia*, "Ann Neurol", 58,478, 2005. SACKS: Oliver Sacks, *Musicofilia*, Adelphi, Milano, 2008.

WIKI: <https://it.wikipedia.org/wiki/Amusia>.

La vita sarebbe tragica se non fosse divertente

(Stephen Hawking)

La elettroencefalografia (EEG) è una tecnica non-invasiva che studia l'attività elettrica del cervello (Wiki-1, -2, -3; NCBI; Jia e Kohn, 2011; Neurofeedback). In essa degli elettrodi sono piazzati direttamente sullo scalpo in modo da misurare piccolissime variazioni di potenziale dell'ordine di microvolt (μV) dovute a processi chimici, che avvengono al livello delle membrane neuronali, quali il passaggio di ioni sodio, potassio, calcio e cloro (da notare che l'impulso nervoso viaggia a circa 400km/h). La EEG 'vede' l'attività sincrona di una consistente massa di neuroni (il potenziale elettrico di un singolo neurone è irrilevante) paralleli fra loro che si trovano vicino alla corteccia cerebrale mentre l'attività di quelli lontano dalla stessa è assai difficile da rilevare. La tecnica è utilizzata per studiare il sonno e vari disturbi a livello dell'encefalo quali l'epilessia, gli stati comatosi ed encefalopatie varie. Grazie a tale tecnica è stato, ad esempio, scoperto che tutti i mammiferi sognano.

Le applicazioni diagnostiche della tecnica centrano l'attenzione sul contenuto spettrale dell'attività elettrica del cervello meglio nota come attività ritmica cerebrale suddivisa per bande di frequenza. Tali bande o ritmi vengono estratti utilizzando speciali 'software' per analisi spettrali e sono contraddistinti sia in frequenza (espressa in Hz o cicli per secondo, c/s) che in ampiezza (espressa in μV). Gran parte dei segnali EEG hanno frequenze inferiore a 100 Hz

e la loro intensità raramente supera i 100 μV . Le più note bande spettrali sono: alfa, beta, gamma, delta, teta e mu, che è un particolare tipo di ritmo alfa. Da notare che i valori in frequenza, ma soprattutto in ampiezza, sono imprecisi e variano, entro certi limiti, da studio a studio.

Il ritmo o frequenza di base di un EEG è il **ritmo alfa** che copre le frequenze 8 - 13.9 Hz con ampiezza media di 30 μV (15 - 45 μV). Esso è suddiviso in *alfa lento* (8 - 9 Hz), *alfa intermedio* (9-11.5 Hz) ed *alfa rapido* (11.5 - 13.9 Hz). Tale ritmo, rilevabile ad occhi chiusi in un soggetto sveglio (cioè in condizioni di veglia ma a riposo mentale) non è presente nel sonno.

Il **ritmo beta** compare all'apertura degli occhi, cioè in presenza di una certa attività cerebrale, è più rapido (maggiore di 14 Hz) ma di intensità inferiore a quello alfa (in media 19 μV). E' suddiviso in *beta lento* (14 - 18 Hz) e *beta rapido* (18.5-30 Hz). Tale ritmo, proprio degli stati di allerta, compare anche durante il sonno onirico o REM (Rapid Eye Movement) mescolato parzialmente con onde alfa.

Il **ritmo gamma** a frequenze più alte (30 - 100 Hz) e bassa intensità (0.5 - 2 μV), individuato di recente, è poco conosciuto poiché difficile da rilevare. Tale ritmo sembra sia collegato a funzioni cognitive e motorie. E' stato suggerito che tale ritmo sia una semplice frequenza collaterale senza una speciale funzione.

Il **ritmo delta** compare circa 20 minuti dall'inizio del riposo ed è proprio del sonno più profondo ma non ancora del sonno REM. E' caratterizzato da basse frequenze tra 0.5 - 4 Hz e da intensità media di circa 150 μV . Le onde delta non sono presenti in condizioni fisiologiche nello stato di veglia nell'età adulta sebbene siano predominanti nell'infanzia e inoltre compaiono nell'anestesia generale ed in alcune malattie cerebrali.

Il **ritmo theta** che copre i 4 - 8 Hz e di bassa intensità

(tensione media di 10 μ V) è invece dominante nel neonato, in certe patologie cerebrali dell'adulto, negli stati di tensione emotiva e nell'ipnosi. In condizioni normali tale fase si presenta nei primi minuti del sonno in stato di dormiveglia e in momenti di meditazione. Si presenta pure insieme al ritmo alfa nel controllo dell'inibizione.

Il **ritmo mu** (8–13 Hz) è una variante del ritmo alfa che compare nella corteccia motoria (regione centrale del cranio). Tale ritmo reagisce al movimento nello stesso modo in cui il ritmo alfa reagisce all'apertura degli occhi. Infatti il ritmo mu è soppresso o bloccato quando il cervello è impegnato nel fare, vedere o immaginare un movimento. Tale ritmo sembra abbia che fare con il sistema di neuroni specchio e un ritmo mu anomalo è caratteristica dall'autismo. Di recente è stato individuato un ritmo lambda.

Vi sarete chiesti se tutti questi ritmi non si possano anche sentire, un po' come nella radio dove certe onde elettromagnetiche (onde radio) sono trasformate in onde sonore. Vi domanderete pure se grazie ad un particolare addestramento (aprire/chiusura gli occhi, fare, vedere o immaginare un movimento, rilassarsi, etc.) non sia possibile controllare la produzione dei ritmi cerebrali, trasmetterli ad un sintetizzatore e creare della musica o accendere un PC e lenire così la vita di un handicappato. La risposta a tale domande si chiama elettroencefalofone o (EF) encefalofone (Wiki-4; Boyle, 2016; youtube; Deuel, Pampin, Sundstro e Darvas, 2017), che attualmente è sia una tecnica diagnostica che uno strumento musicale. Un EF è uno strumento assai in simile a un EEG ma si differenzia da esso perché collegato a un sistema di trasformazione dei ritmi cerebrali in suoni (o comandi).

Il primo EF, opera di un fisico matematico (R. Furth) e di un fisiologo (E.A. Bevers), nacque nel 1940 presso l'Università di Edimburgo. Essi incrociarono un EEG con

un sonar (**SO**und **N**avigation **A**nd **R**anging, una tecnica di propagazione del suono per navigare e/o individuare oggetti sottomarini) con l'intento di migliorare la diagnosi di neuropatologie. Lo EF fu ulteriormente perfezionato dal finlandese E. Kurenniemi, un compositore di musica elettronica e specialista in intelligenza artificiale (IA), ma con poco successo. Nel 1970 un EF di D. Rosenboom riuscì a creare musica utilizzando i ritmi cerebrali e nel 2003-2004 J. Fung, A. Garten, S. Mann e E.R. Miranda perfezionarono ulteriormente il marchingegno con l'uso di reti neurali (una tecnica d'intelligenza artificiale) e con un migliore interfacciamento con il cervello. Infatti, il principio della decodifica delle onde cerebrali è servito a sviluppare nuovi tipi di BCI (Brain Computer Interface). I primi veri concerti in cui vennero utilizzate le onde cerebrali quale strumento musicale furono dovuti ad Ariel Garten, artista, scienziata e dirigente della *InteraXon* (ditta di software per interfaccia cervello-PC), che si esibì in concerto, con un nuovo tipo di EF, il quintefone.

Arriviamo al 2017 quando il musicista e neurologo Thomas Deuel presenta l'ultimo modello di EF e lo utilizza in un concerto reperibile in rete. Il suo EF intende anche aiutare pazienti in via di recupero da ictus e pazienti affetti da sclerosi laterale amiotrofica (SLA), nota come malattia dei motoneuroni. La SLA è caratterizzata da rigidità muscolare, contrazioni muscolari e graduale debolezza a causa della diminuzione delle dimensioni dei muscoli, che si traduce in difficoltà di parola, della deglutizione, della respirazione e in qualche anno conduce a morte con un'unica eccezione: il celebre fisico e ateo Stephen Hawking*, che contrasse la SLA nel 1963 con previsione due anni di vita ma quando morì nel 2018 di anni ne aveva 76 ed ebbe tutto il tempo di produrre scienza di ottimo livello. La malattia SLA, lasciando intatto il sistema nervoso centrale,

non impedisce, nonostante la perdita di controllo del movimento, di creare musica con il cervello cosa che potrebbe avere effetti benefici sia a livello emotivo che cognitivo.

BIBLIOGRAFIA

* S. Hawking non usava EF e BCI per comunicare: [//www.hawking.org.uk/the-computer.html](http://www.hawking.org.uk/the-computer.html).

BOYLE: Alan Boyle, *Listen to the encephalophone, the musical instrument you play with your mind*, [//www.geekwire.com/2016/encephalophone-music-mind/](http://www.geekwire.com/2016/encephalophone-music-mind/).

DEUEL, PAMPIN, SUNDSTRO e DARVAS: Thomas A. Deuel, Juan Pampin, Jacob Sundstrom e Felix Darvas, *The Encephalophone: A Novel Musical Biofeedback Device using Conscious Control of Electroencephalogram (EEG)*, "Front Hum Neurosci", 11, art. 213, 1, 2017.

JIA e KOHN: Xiaoxuan Jia e Adam Kohn, *Gamma Rhythms in the Brain*, "PLoS Biol", 9(4), e100104, 1, 2011".

NCBI: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK390343/>.

NEUROFEEDBACK: Il Neurofeedback, [//studioneurofeedback.it](http://studioneurofeedback.it).

WIKI-1: <https://en.wikipedia.org/wiki/Electroencephalography>.

WIKI-2: <https://it.wikipedia.org/wiki/Elettroencefalografia>.

WIKI-3: <https://www.psych.westminster.edu/psybio/BN/Labs/Brainwaves.htm>,

WIKI-4: <https://en.wikipedia.org/wiki/Electroencephalophone>.

YOUTUBE: *Meet The Doctor Turning Brainwaves Into Music (HBO)*, [//www.youtube.com/watch?v=dbRSySv2B3g](http://www.youtube.com/watch?v=dbRSySv2B3g).

Firmamento

Le verità scientifiche non si decidono a maggioranza

(Galileo Galilei)

L'antichità classica credeva fermamente nel sistema geocentrico, più tardi noto come tolemaico (Tolomeo II sec). Tale sistema era costituito da una serie di sfere concentriche in cui quella centrale era occupata dalla Terra. Oltre ve ne erano altre otto, tutte composte da un elemento incorruttibile e immutabile, l'etere. Le prime sette erano: Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove e Saturno. L'ottava, il Firmamento, era il cielo delle stelle fisse, oltre la quale v'era l'Empireo, sede di divinità e anime elette. Ogni pianeta era "incastonato" nella propria sfera celeste e ne condivideva il moto circolare uniforme attorno alla Terra. Tale sistema era anche corredato di una musica (o armonia o melodia) delle sfere, detta anche "musica universale". Il concetto risaliva a Pitagora che considerava l'universo come un enorme sistema di proporzioni numeriche. I movimenti delle sfere celesti avrebbero prodotto una sorta di musica, non udibile dall'orecchio umano, ma consistente in concetti armonico-matematici. Il cosmo era equiparato a una scala musicale nella quale i suoni più acuti erano assegnati a Saturno e alle stelle fisse mentre al Sole corrispondeva alla nota centrale che congiunge due tetracordi (Wiki-1, -2; Museo Galileo). Per Filolao e per tutti i pitagorici il mondo era *armonia e numero* cioè ordinato secondo proporzioni che corrispondono ai tre intervalli fondamentali della musica: 2:1 (ottava), 3:2 (quinta) e 4:3 (quarta).

Tale teoria, condivisa da Platone nel dialogo *La Repubblica* e da Aristotele nel suo *Trattato del Cielo*, fu definitivamente sistemata da Tolomeo nell'*Almagesto*.

Il binomio cosmo-musica ebbe un enorme successo che continuò fino a tutto il XVII secolo e fu cantato e discusso da non poche menti di valore. Dante nel primo canto del Paradiso si rivolge all'Amore che governa le Sfere Celesti, il cui movimento rotatorio, reso eterno dal desiderio che esso accende in loro, desta la sua attenzione (*Paradiso*, I, 76-81): "Quando la rota, che Tu sempiterni / desiderato, a sé mi fece atteso, / con **l'armonia** che temperi e discerni, / parvemi tanto, allor, del cielo acceso / de la fiamma del sol, che pioggia o fiume / lago non fece mai tanto disteso." Keplero, che aiutò a imporre il sistema eliocentrico (postulato nell'antichità classica da Aristarco di Samo), accettò la credenza in una musica universale ma sostituì alla musica delle sfere tolemaiche quella delle orbite ellittiche dei pianeti da lui scoperte. Nella sua formulazione a ogni pianeta era associato un intervallo di suoni, in cui la nota più grave corrispondeva alla velocità minima del pianeta durante la rivoluzione (nell'afelio, punto più lontano dal sole) e quella più acuta alla velocità massima (nel perielio). Il filosofo Spinoza nella sua *Etica dimostrata secondo il metodo geometrico* criticò in tal modo questa credenza: "e nemmeno mancano filosofi profondamente convinti che i movimenti dei corpi celesti producano una armonia". Il Leopardi, forse influenzato da Spinoza, nel suo *L'Infinito* parla di "sovrumani silenzi" e, più avanti, di "infinito silenzio". L'idea di una musica delle sfere celesti continuò comunque ad avere eccellenti fautori anche se di stelle ora si trattava e ciò grazie a W. Herschel che, sul finire del XVIII secolo, scoprì il movimento delle stelle nella galassia fra cui il Sole. Goethe nei primi quattro versi del *Prologo in Cielo* del *Faust* apre con le parole dell'arcangelo Raffaele

intento a contemplare la melodica armonia vigente tra il Sole e i corpi celesti: “Intonando ***l’antica melodia***, / a gara con gli astri fratelli, / percorre il corso prescritto / il Sole con passo di tuono”.

L’11 Febbraio 2016 (Wiki-3, Ligo) gli scienziati di LIGO (Laser Interferometer Gravitational-Wave Observatory) hanno fatto sentire al mondo il suono prodotto da onde gravitazionali. Il segnale acustico di bassa frequenza, simile al battito di un cuore (ma rimaneggiato per renderlo facilmente udibile), fu ricevuto il 14 settembre 2015 ed era il risultato di due buchi neri in via di fusione aventi 29 e 36 masse solari, distanti circa 1,3 miliardi di anni luce dalla Terra e provenienti da un’ampia zona del cielo australe. La fusione avvenuta in una frazione di secondo dette luogo a un buco nero di 62 masse solari mentre tre masse solari sparivano trasformate in onde gravitazionali, cioè, deformazioni dello spazio-tempo, destinate ad arrivare fino ai nostri LIGO circa 1,3 miliardi di anni dopo. L’imprecisione della zona e del tempo è dovuta al fatto che solo due interferometri LIGO, uno a Livingstone, Louisiana e l’altro ad Hanford, Washington a 3.002 Km di distanza hanno potuto localizzare l’evento. Una migliore precisione sarà possibile con l’entrata in vigore dell’interferometro del progetto VIRGO presso Pisa (il nome proviene dell’ammasso della Vergine di 1.500 galassie a circa 50 milioni di anni luce) e del progetto giapponese KAGRA (Kamioka Gravitational wave detector).

Nel tempo intercorso fra il 14/09/2015 e lo 11/02/2016 a LIGO sono stati fatti calcoli (commissionati anche all’equipe di VIRGO) onde testare tutte le ipotesi su cosa potesse essere lo strano segnale arrivato dal cosmo. L’equazione della relatività generale di Einstein del 1915, che prevedeva buchi neri* e onde gravitazionali, alla fine l’ha spuntata riuscendo a simulare i dati sperimentali con una

precisione del 99,99994%. Così, d'un sol botto, sono stati (i) confermati i buchi neri, (ii) 'udite' le ineffabili onde, (iii) verificata la bontà della strumentazione ed (iv) è stato confermato uno degli scopi di una teoria scientifica: la predizione di nuovi fenomeni. È stato detto che le onde gravitazionali siano simili a quelle della luce, ma ciò è fuorviante: la luce, come tutta la radiazione elettromagnetica, è catturata dai buchi neri e sparisce per sempre, mentre le onde gravitazionali, in quanto oscillazioni del tessuto dello spazio-tempo, non sono sequestrate anche se sono dotate di una loro frequenza, ampiezza, lunghezza d'onda e velocità di propagazione uguale a quella della luce. Quelle udite il 14/09/2015 erano oscillazioni ultra-microscopiche cui la stessa Terra, il tempo segnato da suoi orologi e gli interferometri LIGO sono stati sottoposti. Gli astronomi di LIGO hanno, inoltre, confermato, che il 26/12/2015 altre onde gravitazionali furono udite (Moskovitz, 2016). Altre sfere dovrebbero essere capaci di creare onde gravitazionali, quali le stelle neutroniche binarie e le supernove che esplodono in modo asimmetrico. Quello che udremo, una volta messe in musica, non sarà un concerto classico ma qualcosa di più simile alla musica di compositori moderni quali Cage, Kagel, Maderna, Xenakis e altri.

Il 14 Settembre 2015 è nata l'astronomia gravitazionale basata su deformazioni spazio-temporali di strumenti ottici e destinata a coadiuvare quella puramente ottica, che ha dominato l'astronomia sin dai tempi in cui Galileo, puntando il suo telescopio verso il cielo, fece crollare il sistema tolemaico e postulò un libro della natura diverso dal libro della rivelazione.

BIBLIOGRAFIA

* I buchi neri furono previsti nel 18° sec da J. Michell e da P.-S. Laplace con l'aiuto della teoria newtoniana.

MOSKOVITZ: Clara Moskovitz, *Gravitational Wave Observatory Finds More Colliding Black Holes*, "Scientific American", June 15, 2016. <https://www.scientificamerican.com/article/gravitational-wave-observatory-finds-more-colliding-black-holes/>.

MUSEO GALILEO: GALILEO, Immagini dell'Universo dall'antichità al telescopio, *L'armonia delle sfere*, <https://brunelleschi.imss.fi.it/galileopalazzostrozzi/sezione/LarmoniaSfere.html>.

LIGO: LIGO Caltech, <https://www.ligo.caltech.edu/detection>.

WIKI-1: https://it.wikipedia.org/wiki/Sistema_geocentrico.

WIKI-2: https://it.wikipedia.org/wiki/Musica_delle_sfere.

WIKI-3: https://en.wikipedia.org/wiki/Gravitational_wave.

Glenn Gould*

L'arte nella sua forma più elevata è assai poco umana

(Glenn Gould)

Simon Leys (1935-2014) nel suo libro *Le bonheur des petits poissons* (Leys, 2008) riporta un interessante aneddoto riguardante il pianista e virtuoso canadese Glenn Gould (1932-1982) allorché quattordicenne, chiuso nel suo appartamento, Glenn si sforzava invano su di un passaggio delicato la cui interpretazione non lo soddisfaceva. L'esigenza di Gould era evidentemente troppo alta e andava oltre il suo limite interpretativo; una caratteristica, questa di andare oltre, che fu alla base della sua celebrità, cui contribuì non poco anche il suo temperamento altezzoso per non dire capriccioso. Quello che stava cercando Gould era di fare in modo che la musica si accordasse al suo orecchio e, oltre a questo, al suo cervello e cioè all'idea che lui si era fatto del pezzo in questione. Percepiva, cioè, che qualcosa s'interponeva fra lui e il brano musicale e questo qualcosa lo stava facendo impazientire.

A questo punto della storia entra in scena un personaggio secondario armato di un utensile che giocherà un ruolo importante nell'intera vicenda. Mentre Gould era tutto preso dallo sforzo di rendere il pezzo, entrò nella stanza la donna delle pulizie che, nell'intento di pulire debitamente il locale, accese nelle vicinanze del pianista l'aspirapolvere il cui rumore assordante finì col coprire ogni altro suono. Qui il giovane prodigio invece di farsi prendere da uno sfogo collerico fece una scoperta sconcertante che descrisse

così ben più tardi: “*nonostante tutto continuavo a sentire la musica - provavo cioè una relazione tattile con il piano-forte ricca di associazioni acustiche - potevo immaginare i suoni che stavo producendo anche senza sentirli. Cosa strana, questa nuova forma di musica m'apparve, improvvisamente, ben superiore a tutto quello che avevo sentito prima dell'intervento dell'aspirapolvere e i passaggi di cui non riuscivo più a percepire il minimo suono mi sembrarono i migliori.*” Il nuovo frastuono finì col liberare la musica dal suono prodotto dal movimento delle dita sui tasti e questa poteva finalmente raggiungere direttamente il cervello del pianista senza passare dalle orecchie. Ciò che stava nuocendo alla percezione della musica era il suono e questo era il vero ostacolo che impediva a Gould di ‘sentire’ la musica come avrebbe voluto. E qui non possiamo non porci la domanda di cosa ne avrebbe pensato Beethoven....

Per la verità Gould s'ingannava quando parlava di sensazioni tattili. Ciò che informa il nostro cervello sulla musica che producono le nostre dita sui tasti è la propriocezione cioè il senso della posizione e del movimento dei segmenti articolari. Trattasi di una percezione impercettibile ma continua, una specie di sesto senso, senza il quale non sapremmo dove si trovano i nostri arti quando non li osserviamo e l'equilibrio in una stanza oscura sarebbe compromesso. Il centro nevralgico della propriocezione risiede nella *corteccia somatostesica primaria* (nota anche come *corteccia somatosensoriale* o *area sensitiva primaria* o *area S1*), principale responsabile degli aspetti inconsci della propriocezione.

La propriocezione [dal latino *proprius* e *capere*] (Wiki, Treccani) è dunque la capacità di percepire e riconoscere la posizione del proprio corpo nello spazio e lo stato di contrazione dei propri muscoli senza il supporto della vista. Non esistesse questo senso le persone non vedenti

sarebbero perse, incapaci di un qualsiasi movimento e noi non avremmo mai fatto del muoversi una cosa di per se evidente e automatica poiché essa assume un'importanza fondamentale nel complesso meccanismo del controllo del movimento. V'è da aggiungere che un deficit in tale meccanismo può essere corretto dalla visione, ammesso che il cervelletto funzioni al meglio. La proprioccezione è resa possibile grazie alla presenza di specifici recettori, detti recettori propriocettivi, sensibili alle variazioni delle posture del corpo e dei segmenti corporei che inviano i propri segnali a specifiche aree encefaliche e più propriamente alla suddetta corteccia somatostesica. I recettori propriocettivi sono costituiti dalle terminazioni nervose che danno inizio al processo neurofisiologico della proprioccezione. Tali recettori inviano impulsi che attraverso il midollo spinale, giungono alle aree cerebrali deputate all'elaborazione delle informazioni sulla posizione e sul movimento e necessarie per l'esecuzione corretta del movimento stesso. Citiamo in seguito alcuni di questi recettori che sono posizionati in siti specifici del corpo a seconda della funzione che rivestono: (i) il fuso neuromuscolare che misura la variazione di lunghezza di un muscolo nel tempo e cioè la velocità con cui un muscolo si allunga e si accorcia durante la contrazione; (ii) il sensore capsula articolare che consente di percepire lo spostamento e, più specificatamente, la posizione di uno o più segmenti ossei rispetto ad un altro; (iii) l'organo tendineo del Golgi sensibile alle variazioni di tensione è situato in corrispondenza della giunzione muscolo-tendinea; (iv) i recettori vestibolari che agiscono sulle strutture del labirinto; (v) il corpuscolo di Ruffini è sensibile a stimoli pressori e tattili prolungati e intensi ed è presente a livello cutaneo e delle capsule articolari e, infine; (vi) il corpuscolo di Pacini sensibile alle vibrazioni e presente a livello cutaneo profondo. In pratica siamo sotto

il controllo continuo di un fascio di sensori distribuiti lungo tutto il corpo, che comunicano con il cervello e da lui ricevono ordini.

Ma ritorniamo al nostro geniale interprete e alla sua alta sensibilità pianistica. Ciò che Gould aveva sperimentato era la stretta connessione fra la motilità fine resa automatica dai continui esercizi, la propriocezione, e l'elaborazione di un modello interno che pilota l'esecuzione e si aggiusta ai risultati ottenuti. Che ruolo aveva il suono in tutto questo? Un ruolo sicuramente secondario! La melodia perfetta del gesto, la danza armoniosa delle dita sui tasti erano sufficienti alla felicità dell'artista. La musica per un buon professionista è molto di più del suono percepito dalle orecchie e che sia così ce lo dice il cervello. Noi, pubblico profano, continueremo, però, ad avere bisogno delle orecchie.

BIBLIOGRAFIA

* Articolo originale comparso su "Musica News", Anno XXV n. 3/2016, scritto in collaborazione con Laurent Vercueil, neurologo presso lo EFSN (Exploration Fonctionnelle du Système Nerveux) del Centre Hospitalier Universitaire (CHU), Grenoble.

LEYS : Simon Leys, *Sonate pour piano et aspirateur. In Le Bonheur des petits poissons. Lettres des Antipodes*. Livre de Poche 2008.

TRECCANI: [https://www.treccani.it/enciclopedia/propriocezione_\(Dizionario-di-Medicina\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/propriocezione_(Dizionario-di-Medicina)/).

WIKI: <https://it.wikipedia.org/wiki/Propriocezione>.

Non si riflette mai abbastanza sul fatto che la lingua costituisce l'asse portante di una cultura, è espressione di un sapere antropologico, è l'indicatore più importante della civiltà di ogni popolo

(Nicola Tanda)

Dagli anni sessanta del secolo scorso molto si è disperso nell'humus della nostra memoria culturale popolare. Si ritrovano comunque "relicti" folklorici, propri di culture "non letterate", pur esposte agli effetti del "rischio antropologico permanente" di cui parlava Ernesto De Martino a proposito del "restringersi - sino all'annientarsi - di qualsiasi orizzonte di operabilità mondana, la catastrofe di qualsiasi progettazione comunitaria secondo valori".

Una "crisi della presenza" ancora persistente, con la "fine del mondo" etnoculturale in un orizzonte piatto ormai sempre più vicino.

Dal nostro punto di vista si notano peraltro squarci dai quali scrutare frattaglie di etnos musicale.

Si tratta di materiali espressivi tradizionali od arcaici comunque iscritti nel dna ereditario delle culture musicali nel mondo che nonostante tutto persistono in vita.

È come se il *cultural heritage* avesse ancora disseminato, zona per zona, degli avamposti di resistenza in cui effettuare incontri "di frontiera".

Forme musicali (talora anche coreutiche o sistemi e tecniche esecutive) comunque "conformate" pur ancora nella memoria che per quanto contaminate siano sopravvivono nella pratica.

Si possono chiamare gospel blues country bluegrass (U.S.A.), habanera choro maxixe cancion son cueca capoeira tango milonga valse samba bajao beguine mambo bo-requito (America Latina), flamenco zarzuela sevillana bolero (Spagna), fado fandango (Portogallo), ballad scottish chaine anglaise (Gran Bretagna), folkewise (Scandinavia), musette contradanza can can chanson minuetto galop (Francia), valzer (Austria), allemanda, lied (Germania) polka mazurka (Polonia e limitrofi), csardas (Ungheria), lautaerasca canti zingani (Romania), cosacca (Russia), rebetiko sirtaki (Grecia), maqam arabo, qusheh (Persia), raga indiano e via elencando.

E l'Italia?

Lo Stivale, con occhiali antropomusicali, può sembrare non indossi più un vestito d'Arlecchino musical-popolare. Se ne possono peraltro raggruppare "scampoli" per affinità "territoriale" .

In proposito Costantino Nigra aveva individuato nell'ottocento due aree, una superiore con substrato celtico ed una altra, quella meridionale, con substrato italico.

A livello etnomusicologico sarebbe stato poi Roberto Leydi a individuare tre aree stilistiche, settentrionale, centrale e mediterranea.

Partendo da quest'ultimo assunto si è stilata una mappa in cui si è cercato di fissare su carta, per quanto sommariamente, dei contesti "macroregionali" di provenienza o residuale presenza metrico-formale di musiche popolari italiane.

Tracce mnemoniche, lacierti di un passato che stenta a scomparire? Forse. Forme e "usi formali/formati" di tipo musicale ancora esistono, seppure in questa fase drammatica di congiuntura culturale.

AREA NORD

Ballate (epico-liriche), girotondi, villotte, walzer, polke, mazurke, canti satirici, religiosi, filastrocche, ninne nanne, canti ispirazione locale, (bergamasca, friulana) etc.

AREA CENTRO

Stornelli, saltarelli, serenate, barcarole, cantari e storie (di tipo toscano), maggi e bruscelli, villanelle, canti a contrasto, mietitura, filastrocche, ninne nanne, locali (romanesca, etc.)

AREA SUD

Tarantelle, tammurriate, villanelle, canti religiosi, a dispetto, nenia, walzer, cantate, viersh albanesi, serenate, quadriglie, farse, etc.



ISOLE

Sicilia: cantari e storie, canti epico-lirici, canti contadini, lavoro, etc,
Sardegna: goso, trallallero, mutetos, etc.

Improvvisazione

*Jazz-band musica dei piedi che fa spezzare continuamente
da un singhiozzo di ritmi il ruscelletto
del sentimento ottocentesco*

(A. G. Bragaglia)

10 marzo 1921 / 10 marzo 2021.

A un centennio dalla sua pubblicazione, il Manifesto Futurista su *L'Improvvisazione Musicale* pare più attuale che mai.

Infatti se lo espurghiamo dalla terminologia più legata alla contingenza politico-ideologica del tempo (tipo “la nostra razza” mentre è da condividere l’ammirazione per “il nostro gloriosissimo passato musicale”) e se si prende la dovuta distanza da cert’altro lessico esclamativo sul debellare “l’egemonia dei conservatori, degli editori e degli esecutori”, allora dovrebbe fare quantomeno riflettere l’anelito alla libera improvvisazione degli estensori del “datsebao”.

I quali, sia detto per inciso, erano fior di musicisti.

Il Manifesto, firmato da Mario Bartoccini (1898/1964) e Aldo Mantia (1903/1982), accreditati pianisti romani, suona come contrasto all’accademia, all’artificio, al già udito e al “rivestimento alla moda” di una melodia (mainstream?) e invito all’originalità perché “la trovata nasce quando non si pensa affatto all’armonia e alle leggi musicali” ed alla stonatura “naturale” (dissonanza?).

L’improvvisazione auspicata si esplicherà con piano ed altri strumenti (che sia uno standard trio?), commenti musicali di versi pensieri (reading?) quadri (live paint act?) con discussioni musicali fra due pianoforti (tipo le Labèque, Corea-Hancock?) o piano e canto o pianoforte e ... oratore

improvvisato, libera improvvisazione dell'orchestra (siamo in clima pre-free?).

Vi si parla anche di effetti sonori tramite efficaci "pianoforti registratori" seppure da perfezionarsi, non solo il rumorismo di Russolo che anche Varèse guarderà con attenzione.

Ha scritto Piera Anna Franini che "proprio in virtù della carica d'estemporaneità il jazz diventerà oggetto di culto nel futurismo postbellico. Nel manifesto *La musica futurista* (1924), di cui Casavola era firmatario, si individuavano i due massimi ideali della musica nella coincidenza dell'esecutore con il creatore e nell'" ebbrezza improvvisatrice".*

Dunque superamento della differenziazione di funzioni fra chi crea e chi interpreta/ esegue come avviene in molta parte della musica neroamericana.

Ed ebbro (!?) eccesso improvvisativo.

Al futurismo, come al jazz, piaceva osare. E guardare avanti magari sulla spinta di intuizioni forti di musicisti geniali e innovativi.

Intanto in U.S.A., in quell'anno di grazia, il trombonista e bandleader Kid Ory era il primo musicista di colore a incidere un disco jazz.

Ma questa è un'altra storia, parallela ma non troppo rispetto a quanto avveniva in Italia a livello di avanguardie letterarie ed estetiche in una situazione politica e sociale già esplosiva. Cento anni fa!

John Lennon

Siamo pacifisti ma non so cosa significa essere così pacifisti e finire per essere uccisi, non riesco a comprenderlo.

(John Lennon)

J*ohn Lennon In Jazz* (Vidol) è “A Jazz Tribute To John Lennon” che vari artisti, fra cui Lucky Peterson, Nguyễn Lê, Stefano Bollani, Curtis Stigers, Daria, hanno inteso dedicare al Beatle scomparso l’8 dicembre del 1980, quando aveva appena compiuto quarant’anni.

Ed è un tassello ulteriore, questo omaggio, che ne rimarca l’identità del singolo nei confronti del quartetto, dell’individuo sul gruppo, connotandone ancora la figura di musicista-pensatore e di artista impegnato e trasversale ancora oggi, nei suoi “secondi quarant’anni”, successivi al suo forzato addio alla vita.

Specifichiamo meglio che il repertorio dei Beatles, da Westbrook a McFerrin, da Frisell a Danilo Rea, da Mehl-dau a Sheppard, da Pastorius a Metheny, è stato più volte visitato e rivisitato da jazzisti in un progressivo accorciamento di distanza fra pop e jazz.

C’è persino il Songbook *Jazz Plays Beatles* a riprova del legame ormai consolidato della loro musica con diversa parte di jazzisti.

I brani di Lennon, che sono in minor numero, hanno peraltro un elemento, che in qualche modo li distacca dagli altri a firma Lennon-McCartney (Harrison rappresenta un caso a se stante) ed è dato dal testo, dall’essere ancor più centrale rispetto al perfetto e mirabile ingranaggio ar-

tistico del repertorio beatlesiano, e dall'esser fortemente incardinato in partitura. La sua musica, è comunque evocativa del testo ed in quanto tale "jazzabile" anche in contesti strumentali.

Citazione da *Imagine* (1971), iconico capolavoro ripreso, nel citato album, da Pink Turtle, per una versione che va ad aggiungersi a quelle della Baez, Elton John, Diana Ross, Stevie Wonder, Alan White degli Yes fino al sassofonista Mike Makhalemele:

"Tu dirai che io sono/ un sognatore / ma non sono il solo/ spero che un giorno / ti unirai a noi/ e il mondo sarà / uno solo" (cfr. per i testi [www. musicaememoria/John Lennon](http://www.musicaememoria.com/JohnLennon)).

"Diamo alla pace una possibilità", annunciava Lennon preconizzando, con carisma messianico, i pericoli della guerra nucleare, degli arsenali stracolmi, delle armi strategiche in aumento, dei focolai bellici accesi nelle aree calde del pianeta.

Un pacifismo diverso il suo, più civile, meno politico, ammesso e non concesso che sia possibile una distinzione fra civile e politico.

Di Martin Luther King riteneva incomprensibile, quando si è così pacifisti, che si arrivi ad uccidere, si veda al riguardo *Heart Play: Unfinished Dialogue*, coautrice Yoko Ono, del 1983.

Eppure, come King, altri ancora - i due Kennedy, anzitutto - sarebbero stati eliminati in un contesto di annullamento di voci illuminate di quel dato momento storico.

In *Nobody Told Me*, brano di un l.p. pubblicato postumo, Lennon sembra lamentare una tale assenza: "tutti parlano ma non ce n'è uno che dica una parola". Maggiore verità è invocata in *Give Me Some Truth*: "sono stanco e disgustato di sentire discorsi / da ipocriti conformisti, gente dalla vista corta, dalla mente limitata". Il Lennon maturo

compone disilluso e canta, in *Borrowed Time*, firmato con la Ono: “Quando ero più giovane / vivevo di confusione e profonda disperazione. / Quando ero più giovane / vivevo di illusioni di libertà e di potenza. / Quando ero più giovane / ero pieno di ideali e di sogni infranti (caro amico) / quando ero più giovane / ogni cosa era semplice ma non sempre chiara”. Una volta divenuto “older” il musicista è consapevole “di vivere di tempo a prestito”.

Mentre le liriche postsessantottesche esprimono la tensione verso la felicità del collettivo l'ultimo Lennon, staccatosi emblematicamente dai Beatles, mira a recuperare i valori dell'individuale, del privato, proiettato però verso un'utopia del presente che lo porta a rifondare la propria esistenza giorno per giorno, in un continuo sorgere, un “Immer Wieder”, per citare Rilke.

La nuova utopia rifugge dai sogni di mete finali - è Lennon, non Lenin - predica semmai la riconciliazione tramite l'instaurazione di rapporti che siano sempre al primo giorno come reazione a processi di cristallizzazione e fissità dei ruoli.

L'affermazione della pace diventa in lui elemento vivo di un'esperienza politica da attuare nei rapporti umani ancor prima di essere un valore teorico la cui concretizzazione è in genere demandata più agli statisti che alla gente.

Esortava alla speranza militante ed individuale, all'amore ed al sì alla vita John Lennon quando la violenza delle armi si abbattè, con la lucida follia dell'assurdo, su di lui.

Killimangiaro

(...) indagare, sotto vari aspetti, la natura
del rapporto fra suono e immagine

(Ermanno Comuzio)

Con *La grande magia*, scritta nel 1948, Eduardo De Filippo opera una frattura nel proprio repertorio passando ad una drammaturgia di solco pirandelliano. Rai 5 ne ha trasmesso, lo scorso 15 agosto per la serie “Stardust Memories”, la produzione TV del 1964, interpreti, fra gli altri, Giancarlo Sbragia, Antonio Casagrande, Lando Buzzanca, Enzo Cannavale. La messinscena, ripresa con successo da Strehler nel 1985, è di taglio psicologico/psicoanalitico e si snoda su un intreccio in cui si guarda, fra pulsioni e cervello “indipendente”, alle varie forme di percezione del reale. La stessa offre anche una lettura più interna, quella musicale, che è opera di Romolo Grano, compositore e direttore d’orchestra nato a Cosenza alla vigilia del ferragosto 1929, noto per colonne sonore cinematografiche (*Ça ira*, *Il fiume della rivolta*, il documentaristico diario africano *Le montagne della luce* con Gianni Oddi, il cui album è stato ristampato nel 2019 da Four Flies), dischi per oltre 30 titoli fra cui *Messico* e *Tropical* del ’72, *Musica elettronica* del 1973, con effetti sonori ascoltabili anche nel suo famoso tema *Killimangiaro*, del 1975, stesso anno di *Sweet Dream* inciso con Oddi al sax per la RCA, nonché autore di sigle per trasmissioni come “Telefono giallo” e soprattutto di soundtrack per sceneggiati TV.

Non era semplice adattare suoni ad una rappresentazione eduardiana così amaramente dedicata all’illusione, dalla trama noire incentrata sulla sparizione, nel pieno del-

lo spettacolo di un giocoliere, di una donna, con relative rimostranze del di lei marito, il geloso Calogero Di Spelta, destinato allo stralunamento per lo choc derivante dall'aver appreso della fuga dell'amata con l'amante. L'illusionista Otto Marvuglia (Eduardo) tratta le sue cavie con esperimenti dilettanteschi che mescolano verità e finzione, addentrandosi peraltro in questioni filosofiche come quella inconoscibilità del reale, adombrata da Pirandello in *Così è se vi pare*. Grano, all'inizio della pièce, utilizza una partitura che si può ascrivere alla musica contemporanea. La diretta conoscenza di Luigi Nono e la frequentazione della Scuola di Darmstadt, la padronanza esecutiva di brani di Bruno Maderna ma anche il rapporto con Diego Carpitella per le ricerche etno-musicali fanno parte del suo versatile curriculum artistico. Nel successivo sviluppo della commedia il musicista adopera toni bandistici dotati di andamento nostalgico alla Nino Rota, alternandone altri festosi, onirici o misterici, a seconda della situazione scenica da chiosare. Un musicista, Grano, che De Filippo ha modo d'includere nello staff dell'allestimento – giocato su due piani, realtà e magia illusoria di teatro e vita – riservandogli spazi che la prosa non sempre lascia alla musica. Successivamente Grano verrà chiamato a musicare sceneggiati come alcuni episodi di *Sheridan* (1967) e *Maigret* (1968), *Nero Wolfe* (1969), *Joe Petrosino* (1972), *L'amaro caso della baronessa di Carini* (1975), *Madame Bovary* (1978), *Punto d'osservazione* (1981), *Buio nella valle* (1984) ...

Un maestro del ramo, un Morricone delle colonne sonore televisive, alcune delle quali raccolte in un prezioso LP RCA del 1976 che il database Discogs cataloga nei generi "electronic, jazz, classical, stage & screen" con apertura stilistica a 360 gradi fra sperimentale ed "easy listening". E il binomio De Filippo/Grano – replicato nel '64 in *Chi è cchiù felice 'e me* – rende ancora più visibile la poliedricità di un musicista la cui opera andrebbe maggiormente valutata e rivalutata.

Casa Mozart

*Non c'è più
niente
da dire
ho terminato
le parole
perfino i pensieri
sono finiti...
Quelli poi che fanno più male
li ho cancellati.
È tabula rasa il mio cervello
che ascolta Mozart
per sentire Mozart
e non per quello
che gli procurava
prima dentro.*

Silvana Palazzo

Eccone di luoghi della musica! L'interno di un palazzo, di un castello, di un museo, un murale, una stanza con un pianoforte, l'esterno di un teatro, un negozio di dischi, di strumenti o di poster, un pub, una piazza o comunque dei posti "incisi" da musica che vive o è vissuta, in un diffuso Ovunque.

"Fare musica in un luogo "non deputato", come il mezzanino della metropolitana, la strada o una stazione ferroviaria, può avere un significato di appropriazione dello spazio pubblico o meglio di riappropriazione dello spazio pubblico e del "diritto alla città" e dunque diventare

espressione di “resistenza urbana”*.

I luoghi della musica sono luoghi simbolici, mappe di storia/storie, tappe di itinerari di vita/vite, culle di note reali o virtuali, momenti/monumento del suono di ambienti visibili in modo diffuso e “ascoltabili”. Non pietrificati come statue ma viventi perché comunicano tramite la loro postazione. E resi tali per la presenza live di un musicista di strada, di uno stereo in sottofondo, di cose, di case, di città.



Corfù: Sirtaki



Isabella Furfaro

Capo Verde: musicisti etnici



Messico del sud, La Paz, Baja California



Cuba, isola di Cayo Largo

Gianfranco Carofiglio



Bombay, Centro Culturale

Franco Sorrenti



New York, Apollo Theater, esterno strada



Franco Sorrenti

California, concerto open air



Franco Sorrenti

U.S.A.: Route 66



Helsinki, Casa Sibelius



Edinburgo: musicisti di strada



Stirling: musicisti scozzesi



Londra: Castello di Warwick



Bruxelles: banda musicale



Parigi: busker



Maria Gabriella Sartini

Sardegna: folk a "Time in Jazz"



Gianfranco Funari

Trieste: musicisti in strada



Senigallia: ballo collettivo



Val di Fiemme: musica su rifugio alpino



*Piano di Orria: Murale “Pagliacci”
realizzazione di L. Sceral, ideazione e direzione Artistica di Marisa Russo*



Maria Gabriella Sartini

Orvieto: Palazzo del Popolo, interno



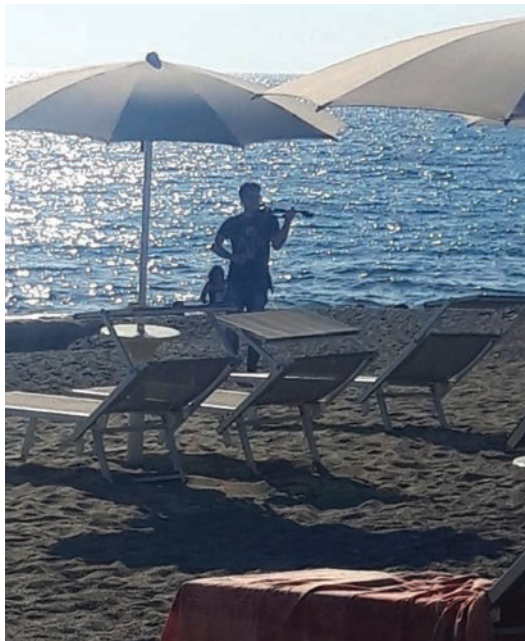
Roma: Cento pittori via Margutta



Ruvo di Puglia: La Banda



Potenza: Museo Archeologico Provinciale



Falerna: Lido Rivale

Gaudeamus igitur/ juvenes dum sumus

(Anonimo / Johannes Brahms)

Alcuni anni orsono, in un incontro con gli studenti dell'Università di Siena incentrato su quella goliardia che egli stesso ha professato nella propria carriera di musicista, Renzo Arbore affermava, fra il serio e il faceto, che lo spirito goliardico non era morto negli anni sessanta semmai il '68 era "stato il punto più alto della goliardia nel manifestare la sua vocazione politica e trasgressiva".

Ed eccolo ancora nell'estate dello scorso anno sul palco della Versiliana alla Congrega dei Goliardi, come se il tempo fosse passato invano e il movimento studentesco fosse relegato nel modernariato della storia contemporanea.

Nostalgici "amici miei" che si riuniscono al motto di "gaudeamus igitur"? Di certo se la goliardia non è finita allora si può certificare l'esistenza in vita di suoi elementi quali popolaresco e taverna, umorismo e dissacrazione, nonsenso ed erotismo, allusione e parodia.

Per non dire poi della satira politica insita in alcuni canti dei goliardici "clerici vagantes", con motivi antigerearchici e anticuriali e di disobbedienza civile sui quali forse non si è abbastanza riflettuto a causa dell'anatema verso la goliardia più "cameratesca".

Dal canto suo, l'Arbore jazzista ha tentato di trasferirne la leggerezza in diverse riproposizioni di sincopati, classici e swing d'epoca, in maniera peraltro più soft rispetto

a quella pop degli Squallor del compianto Alfredo Cerruti e di altri gruppi. Roberto Brivio, membro de I Gufi, nel prefare “I canti goliardici” curati da Alfredo Castelli come supplemento al n. 53 di “La Mezzora”, citava sia Jannacci sia Cochi e Renato come musicisti che si rifacevano talora al repertorio goliardico.

Per trovare più precisi punti di contatto fra jazz e goliardia occorre guardare al modello musicale per eccellenza, a livello di poesia/musica goliardica, ovvero i *Carmina Burana* di Carl Orff. Il musicista tedesco adattò vari canti, raccolti a metà 800, in un’omonima opera lirica in tre episodi nel 1935/36, rappresentata l’anno dopo a Francoforte e alla Scala di Milano nel 1952, dopo che nel 1949 Luisa Vertova ne aveva pubblicato una prima traduzione italiana.

Una musica di “grande chiarezza tonale e incisività ritmica, ottenuta col mezzo tecnico dell’ostinato” come nel canto *O Fortuna (Fortuna Imperatrix Mundi)*, affiancato a quello di influenti riff tipo *Stratus* di Billy Cobham pubblicato nel disco *Spectrum* del 1973: “nel XX secolo l’ostinazione, quasi l’ossessione industrial-meccanica della reiterazione” si è diffusa anche in musica (www.carlopasceri.it).

Un successo, quello di *O Fortuna*, al pari di riff rock famosi alla *Satisfaction* degli Stones, capace di penetrare vari canali di ricezione auditiva, guadagnare ascolto in ampi strati di pubblico e “contaminarsi” con altri generi.

Non saranno un caso allora progetti del genere *Carmina Burana*. La classica incontra... il jazz”, come l’anno scorso a Pforzheim dove coro e cantanti sono stati accompagnati da un gruppo di cinque percussionisti e dal sassofonista jazz Matthias Anton. Ancora in Germania, al Thalia Kino di Berlino, è stata fatta un’altra operazione interessante con la sonorizzazione live, a cura del trio jazz Neuzeit, del film di Jean-Pierre Ponnelle *Carmina Burana* del 1975 (www.urbanite.net e su YouTube cfr. *Carmina Variations*, sub voce).

L’incisività ritmica compressa in alcuni canti è stata

estratta da Tullio De Piscopo che con la batteria ha creato un particolare tappeto percussivo ai *Carmina Burana*, come documentato nelle esecuzioni di *Buran / Fortune Empress of the World* nei due distinti album *Bona Jurnata* (Capriccio, 2007), *Questa è la storia* (Edel, 2010, 2 cd) e su YouTube.

Ed è reperibile su dvd *Carmina Burana. Live* del 2004 con il batterista e percussionista ravennate Armando Bertozzi che una decina d'anni fa ha allestito la medesima cantata scenica orffiana in chiave jazz in un "inedito conubio", con coreografie di Luc Bouy e pittori sul palco, uno spettacolo "che incrementa il già alto calore emotivo dell'opera" (Zètema).

Ancora. Ha ripreso antichi *Carmina Burana* il sassofonista Daniele Sepe nel progetto *Kronomakia – la battaglia del tempo*, del 2017, fusione fra jazz, musica medievale, araba, funk, folk del nord Europa con formazione allargata a Rote Jazz Fraction e Ensemble Micrologus.

I *Carmina Burana* danno un'idea di medioevo pagana, ben differente da quella spirituale e solenne che ha ispirato Jan Garbarek e l'Hilliard Ensemble in parti di *Officium* (ECM), album da oltre un milione di copie! E sacrale era Hildegard of Bingen, artista a cui si sono rifatti il pianista Stefano Battaglia e il clarinetista Mirco Mariottini in un brano del cd *Music for Clarinets and Piano*, edito da Caligola nel 2019.

Ma torniamo al punto del sarcasmo nel mondo del jazz.

Storicamente jazz e goliardia hanno avuto diverse occasioni di incontro; a Bologna esisteva un Circolo Goliardico del Jazz e la Dr. Dixie Jazz Band di Nardo Giardina veniva fondata nel 1952 come *Superior Magistratus Ragtime Band*, adottando una tipica nomenclatura goliardica. Il jazz allora era visto come una forma di bonaria eresia rispetto alla musica dominante (cfr. cittadellamusica.comune.bologna.it).

Non si deve però pensare al jazzista come a un goliarda puro – per contro esistono esempi di attenzione goliardica ver-

so il jazz come lo *Spiritual* (Dio del cielo etc.) il cui testo è riportato nel volume di Umberto Volpini *La goliardia* edito da Simone nel 1994 – pur se comunque sopravvivono nell’ambiente jazz pezzi di spirito goliardico come sparsi da un folletto che appare e scompare per fomentare situazioni che assemblano follia e nichilismo, jazz irridens e jazz ridens.

Un certo gusto beffardo si insinua in una fetta della musica improvvisata europea; musicisti come Sergey Kuryokhin e gruppi come il Kollektief di Willem Breuker, olandese come Han Bennink, per certi versi riesumando l’allegria del New Orleans e del Dixieland, hanno sovvertito l’idea canonica di concerto jazz, rendendo protagonista il paradosso, l’absurde, non sappiamo quanto definibile goliardico. A proposito di ridens, ci sarebbe di che discettare sulle ingiuste critiche alla ammiccante cordialità che rese popolare Louis Armstrong, ambasciatore del jazz nel mondo. Satchmo è l’emblema di un artista che fece il proprio mestiere in modo aperto e frontale ed a lui viene oggi riconosciuto un ruolo di rilievo nell’affermazione dell’identità neroamericana.

Tornando agli italiani che hanno ostentato in qualche modo un animus “post-goliardico”, oltre al vintage Arbore, si potrebbe pensare a Bollani, per la spigliatezza inventiva, od anche a Carlo Actis Dato ed a quegli altri musicisti “creativi” che sanno fare musica estrosa e spettacolare.

Ma, per quanto ci si sforzi nel trovare agganci e addentellati, la verve discola dei “cantores Goliae” pare in via di esaurimento, fors’anche per colpa dei tempi che non incoraggiano il buonumore. Sulla sua scia si sono ritagliati uno spazio performers di varie nazionalità, inquieti come quei giramondo di “les vagants” che scorrazzavano fra università e abbazie francesi, tedesche, inglesi, italiane diffondendo musica profana nel vecchio continente. Diceva un abate dell’epoca che “percorrono il mondo intero”, come i jazzisti in tour, aggiungiamo oggi. Ma era prima che venisse scoperta l’America!

La memoria svolge un ruolo essenziale nella nostra concezione di prima persona dell'identità personale

(John R. Searle)

A Perugia, alla proiezione presso un cinema cittadino, di *Straight No Chaser*, il film-documento su Monk girato da Charlotte Zwerin, Sal Nistico rideva, lui solo, alle battute in slang del pianista di colore.

Essendo uno dei momenti non concertistici di Umbria Jazz '89 ne avevo approfittato per fare alcune domande a Nistico.

Parlammo della Calabria, della "sua" Soverato, gli chiesi se Sam Nestico fosse suo parente. Si sa che i cognomi italiani, quando si redigono i documenti d'identità, vengono spesso alterati dagli ufficiali dell'anagrafe all'estero.

Da vicino, a parte quell'ilarità davanti alla proiezione da cui traspariva la frequentazione con musicisti afroamericani e la comprensione dei più riposti risvolti di sarcasmo, sembrava alquanto estraneo, quasi assente.

La sera, all'aperto, nel quartetto di Antonello Vannucchi, la sua esibizione sarebbe stata come sempre puntuale, tecnicamente impeccabile, con un fraseggio nel quale mi sembrava di leggere fra le righe i segni di collaborazioni ed interscambi con musicisti storici del jazz come Mangione, Herman, Ellis, Rich, Puente, la Clarke Boland Big Band, George Coleman, Bailey, Israel, Rita Marcotulli...

Fra il rollinsiano e il getziano il suono prodotto dal sax tenore di Nistico era duro e armonico al tempo stesso, capace di un euforico fraseggio "a duecento all'ora". Il suo

stile appariva debitore, quanto a influenze, a Ammons ma soprattutto al menzionato Rollins.

Improvvisatore sanguigno, era raro firmasse dei brani. Quando lo faceva, come in *Blues K.D.* e *Bambu*, sembravano sparire le primigenie radici bop e una certa attrazione per il latin.

Il suo ruolo era mutante a seconda che militasse in formazioni numerose come l'orchestra di Herman allorché il suo fraseggio, forse a causa dei minori spazi di libertà concessigli, era più concentrato e scattante mentre nei piccoli gruppi si esprimeva in modo più sottile e stilisticamente raffinato, ridondante di echi di sassofonisti classici - Hawkins, Webster - sempre però virile nei brani veloci e di brillanti sfumature espressive nelle ballad.

L'incontro ravvicinato con cotanto musicista generoso ed estroverso, mediterraneo di lineamenti ed umore, energico e passionale fu un'esperienza emotivamente intensa.

L'anno dopo, in una due giorni concertistica con Massimo Urbani a Cosenza, avrei vissuto un altro momento irripetibile del mio rapporto diretto con un parkeriano autentico, icona di jazz e di vita da jazzista.

Nistico, classe 1940, sarebbe morto nel 1991, il 7 marzo. Massimo ne avrebbe seguito le tracce due anni dopo rafforzando il senso di vuoto per la perdita di talenti naturali eccezionali che hanno contrassegnato, in modo indelebile, il personale percorso di avvicinamento al jazz.



La cultura barocca ha stabilito una profonda e ampia omologia tra la pratica musicale e la pratica oratoria, come dimostrano le poetiche del “musicista oratore” e le dottrine delle figure retorico-musicali

(Gino Stefani)

Lo stile è l'uomo, dicevano Leclerc e Buffon. E stile deriva da stilo, antico strumento scrittoria romano, termine che molti autori latini usavano in modo traslato, riferito all'espressione verbale, alla parola, alla variante letteraria.

Dalla stilistica alla retorica, poi, il passo non è lungo, essendo la seconda sviluppo naturale della prima.

L'ars retorica e la stilistica sono, comunemente, quelle tipiche di oratori, avvocati, statisti, conferenzieri. Ma anche l'arte, la musica possono contenere elementi di retorica e stilistica.

Fra Cicerone e Bach un punto di collegamento ideale allora forse esiste: lo stile “arricchito” rispettivamente di parola o nota.

Ambedue utilizzano la propria arte per la costruzione linguistica, il fraseggio, sviluppano concetti, intrattengono, creano ridondanze, obbediscono ai principi di ogni struttura linguistica consolidata.

Un qualche riscontro si evince nella lettura di un testo giuridico dell'introduzione alle *Arringhe* (vol.III, Laterza, 1952) di Alfredo De Marsico.

Il famoso giurista? Giustappoco lui, nato a Sala Consilina nel 1888 e vissuto fino al 1985, in biografia studi a Rossano Calabro, l'università a Napoli, una folgorante carriera nel foro napoletano, ruoli politici di rilievo dentro il regime (ma questa è storia che non riguarda questa sede).

Dal testo si possono riprendere – a mò di richiamo sul rapporto fra retorica e stilistica artisticamente inteso – alcuni spunti interessanti. Per esempio in termini di vicinanza fra parola e musicale quali hanno come termini di comparazione un modello ideale, non raggiungibile, a differenza delle arti figurative che guardano spesso alla realtà.

Nel “pentagramma mentale” di De Marsico l’oratoria è vista “come un’immensa e segreta fatica dello spirito (...) un grido che scoppia dall’inesprimibile consumar più di un pacato racconto, e un intero libro non comunica più emozioni del pensiero musicale di Chopin che dura solo quattro minuti”.

Altre considerazioni sulla differenza fra avvocato e artista in merito alla

“minore libertà nel metodo e nel fine. L’artista lancia le sue creazioni, e non può temere che la critica, il cui giudizio, anche se sollecitato, non è mai definitivo; l’avvocato non può esporre la sua interpretazione senza prepararsi all’immediato controllo spesso del contraddittore, sempre del giudice, ed alla sentenza, che in tutto o in parte, subito o tardi, sarà definitiva. Egli non può quindi usare la sua libertà che nei limiti della responsabilità. L’artista, secondo il suo credo filosofico e religioso, può servire ad aggredire la legge morale o sociale, ma di quanto l’artista usa la libertà di tanto l’avvocato obbedisce alla responsabilità. Quanto la “civitas humana” può temere dall’uno tanto può sperare dall’altro: le pietre, potrebbe dirsi, che dall’edificio cadono sotto i colpi dell’artista, l’avvocato corre a raccogliere e ricollocare. Solo i ciechi, gl’istintivi e gl’ignari possono negargli di essere un insonne geniere che vigila e lavora per l’equilibrio morale della civiltà”.

Preme qui però rilevare come l’accostamento effettuato dal penalista possa essere un input per approfondire la tematica su due forme di “abilità creativa”.

Lo stile è l’uomo, si diceva. E la sua manifestazione, nella parola e nelle forme artistiche storicamente date, resta comunque un’ espressione del pensiero e dell’identità.

L’arte, la musica in quanto comunicazione e linguaggio umano, ne sono rappresentazioni.

Plagio

Aveva trovato ciò che cercava. Ne doveva assimilare la struttura, lo stile, i significati

(Salvatore Paolo Putorti)

In natura nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma, secondo Lavoisier.

E in musica? Come avviene che l'ispirazione, attraverso la combinazione di note musicali, dia luogo a sonorità che si presume siano, fino a prova contraria, nuove?

Sono interrogativi che meriterebbero attente riflessioni. In questa sede ci si vuol solo soffermare sulla possibilità che la creazione artistica riproduca, in modo più o meno consapevole, delle «preesistenze». Col rischio che, superata una data soglia, si possa configurare il plagio musicale e cioè un' «appropriazione indebita» del frutto dell'ingegno creativo di altri. Il che accade allorché, ad esempio, tra due canzoni «la cadenza della traccia solista sulla struttura degli accordi è uguale o molto simile» all'altra (www.plagimusicali.net).

La lesione, di tipo morale ed economico, va inquadrata nella tematica del diritto d'autore e riguarda principalmente quella larga serie di controversie inerenti in gran parte il campo della musica leggera rock e pop, in cui l'aspetto economico è prevalente. In Italia la disciplina, fondata su codice civile e legge sul diritto d'autore del 1941, si va assestando gradualmente grazie a dottrina e giurisprudenza, sia italiana che europea. Ma torniamo al plagio. *Anche Mo-*

zart copiava è il titolo del volume edito da Auditorium nel 2004 di Michele Bovi, uno specialista della materia, che riconduce il fenomeno del «prelievo» già alla musica classica.

Meno toccato dal contenzioso appare il jazz anche se, per una tale musica di contaminazioni e sintesi di materiali diversi, è vitale a volte oltrepassare confini musicali con il rischio teorico di sconfinamento in «terra» altrui.

Ciò non avviene di norma con la semplice 'citazione', prassi diffusa nella musica neroamericana, che può assumere in genere un valore di ricordo, omaggio, tributo ovvero scherzo riguardoso o semplicemente richiamo a un qualcosa di già noto magari con ammiccante occholino all'ascoltatore o allo spettatore per meglio catturarne l'attenzione. Si tratta dunque di una pratica retorica e stilistica che trova fondamento nella propria dichiarata ed esplicita evidenza, ovviamente da contenere entro dovuti limiti.

Escludiamo poi dal novero delle ipotesi di possibile plagio la semplice 'assonanza' poiché, essendo 12 le note musicali, può capitare, e spesso capita, che fra composizioni ci sia un ché di assonante.

Altra situazione possibile si ha con il 'camuffamento'. Nel servizio Tg2 Dossier *La musica in tribunale* del 2 marzo 2002, disponibile anche in rete, postato il 4 giugno 2019, è il ricordato Bovi a raccogliere una breve quanto illuminante intervista con Giorgio Gaslini. Nella stessa il Maestro spiega come il 'camuffamento', tipico nel dopoguerra del bebop, sia ben distante dal caso giuridicamente sanzionabile del plagio.

Al riguardo, con esempi al pianoforte, e partendo dal brano *How High The Moon*, evidenza come «depurando» il tema ma conservando la sequenza degli accordi, Charlie Parker abbia sovrapposto la sua *Ornithology*, accelerandone il tempo, al sopraddetto standard di Morgan Lewis.

La stessa Ella Fitzgerald, in una splendida versione di

How High the Moon, ha costruito su quegli stessi accordi delle linee di canto in cui ripete di pari passo il tema di *Ornithology*.

È, questo, un gioco di innesti che si presta a mille opzioni. Ma attenzione! Pur essendo i primi accordi di *There ll Never Be Another You* uguali a quello di *Bluesette*, gli sviluppi rispettivi seguono percorsi assolutamente differenti.

E poi se prendiamo *At Last* di Warren, costruita su un comune giro armonico, sono quelle note bluesy in 7 a renderne originale la traccia principale.

È assodato allora come sia il nucleo melodico di un brano – la Siae chiede di segnare otto battute sul bollettino di deposito della Sezione Musica – la chiave per individuare un eventuale magari inconsapevole «copia e incolla», con possibile strascico di contestazioni.

Esiste in materia un'ampia letteratura. James Newton denunciò i Beastie Boys per violazione di copyright avendo il gruppo rap effettuato un campionamento di sei secondi di un brano del flautista nel proprio *Pass the Mic*. Non era sufficiente per il jazzista aver incassato una quota di diritti rapportata allo spezzone di musica prelevato, e sostenne infatti la tesi che gli fosse dovuto un ammontare proporzionato all'intera durata del brano. La nona corte d'appello di San Francisco nel giugno 2005 gli diede torto reputando i sei secondi non bastevoli a configurare l'intera composizione (cfr. dirittodautore.it).

Nel blues ha fatto epoca il caso del famoso hit *Whole Lotta Love* dei Led Zeppelin per le parti identiche a *You Need Love* interpretata da Muddy Waters (rollingstone.it 1 agosto 2018).

A fare il punto della situazione è oggi ancora una pubblicazione di Bovi, già apprezzato di recente in *Note segrete. Eroi spie e banditi della musica italiana* (Graphofeel, 2017). Lavoro, quest'ultimo, che conteneva spunti di storia

(parallela) del jazz come nel capitolo su Il fascino recondito del night club: «se l'elegante Green Mill Jazz Club di Chicago fu per i primi quarant'anni del secolo scorso uno degli originari ritrovi della storia del night club e insieme salotto di svago per Al Capone e tutti i suoi accoliti d'epoca proibizionismo, così l'esclusivo Copacabana di New York, diretto (dietro le quinte) da Frank Costello e Joe Adonis, ne fu il degno successore»: locali che ospitarono artisti come Ellington, Sinatra, la Holiday, Dean Martin...

Il nuovo libro *Ladri di canzoni. 200 anni di liti musical-giudiziarie dalla A alla Z* (Hoepli) si presenta come un'indagine a tutto campo ricca di notizie e chicche («Yesterday» dei Beatles con l'antenata nel repertorio napoletano del settecento per esempio) che tocca diversi musicisti nel ruolo sia di attori che di convenuti processuali.

Il jazz vi compare in diversi casi. Come Beppe Mojetta, pioniere del jazz di casa nostra, oggetto nel 1954 di una sentenza sfavorevole per la sua *Una canzone e quattro lacrime* in una causa intentatagli da Giuseppe Fugazza. Ed era stato il jazzista Avo Uvezian ad accusare per primo di plagio la famosa *Strangers in The Night* del direttore d'orchestra Bert Kaempfert, cavallo di battaglia di Frank Sinatra.

Nel libro compaiono altri nomi altisonanti di protagonisti della musica americana come Burt Bacharach, menzionato per la sua crociata contro i criteri abituali di trattare il plagio musicale in una messe di vertenze giudiziarie.

Nello specifico la proposta è una commissione di artisti super partes esterna alle aule giudiziarie.

Altri nomi noti alle cronache jazzistiche sono quelli di Bing Crosby, Judy Garland, Kyle Eastwood...

Il problema resta quello di sempre: la chiara delimitazione di ciò che è lecito e ciò che non lo è, e come soppesare il valore artistico del riutilizzo e del «riconfezionamento» .

Che Gaber e Luporini abbiano ripreso il *Voyage* di L. F.

Celine non può far scandalo se si pensa che gli autori di *Far finta di essere sani* sono gli inventori del Teatro Canzone, hanno cioè dato forma a un inedito mix artistico. Maneggiare materiali già in circolazione non è dunque pratica riprovevole, tutt'altro. Le biografie di Bach e Händel, Leoncavallo e Lloyd Webber (di cui si parla nel libro ampiamente) ne sono a riprova. Johann Mattheson asseriva che i prestiti sono ammissibili, e si era in quell'epoca barocca che ha altre analogie col jazz, come l'improvvisazione.

Sul piano giuridico la sentenza della Cassazione 3340/15 ha fra l'altro individuato, a proposito di plagio, la interessante figura del «cuore» di un testo poetico-letterario.

Un elemento di valutazione in più, a livello musicale, potrebbe essere il Plusvalore, concetto clonato dalle categorie economiche, in quanto elemento che caratterizza l'innovatività di una composizione, il suo di più rispetto a precedenti «affinità».

Questi e altri concetti radicati nello «stare decisis» potrebbero convergere in possibili linee guida nell'attività dei periti in questa materia sempre più internazionale e sempre più «internautica».

Da segnalare, infine, sulla tutela dei diritti nel web della Corte di Giustizia dell'Unione Europea, la sentenza C-264/19, del 9 luglio, attinente a violazioni del diritto d'autore (cfr. *Guida Rapida* 1 «Il Sole 24 Ore», 13/7/20) in cui si demanda fra l'altro agli stati membri la facoltà di prevedere più ampi strumenti di collaborazione a favore dei titolari di proprietà intellettuali. La palla dunque passa a chi ha il potere/dovere di intervenire, raccogliendo un segnale di alto indirizzo giurisprudenziale che non va lasciato cadere nel vuoto.

*In fin dei conti, tutta la creatività umana è servita
per trasformare l'energia solare in energia sociale*

(Domenico De Masi)

Rai3 ha rimandato in onda a fine agosto, per la serie “Grazie dei fiori”, un programma su Rino Gaetano condotto da Pino Strabioli con Gino Castaldo.

Ancora una volta, quel che rimane addosso, da telespettatore, di fronte a tale figura artistica, è un senso di vuoto che il resoconto TV non è riuscito a colmare.

Il cantautore crotonese è stato affiancato a Fred Buscaglione per originalità ma anche per la fine prematura in un incidente d’auto ed a Jannacci, per canzoni elencative tipo *Quelli che...* Ma è suo il sarcasmo e un gusto per il paradosso (*Mio fratello è figlio unico*) attento al sociale ed all’antipolitica (*Nuntereggae più*) anche nel trattare temi privati.

Rimane in vista, nella poetica di Gaetano – ed è caratterizzante – il suo amore per il Sud e gli emarginati, per realtà minori come il quartiere; nel contempo compaiono l’Ingiustizia, la Storia, che scorrono dietro melodie rese da una voce sporca/graffiante con toni tristi/allegri. E poi i racconti di amore, le figure di donna, come *Aida* che racchiude tante donne italiane, *Berta filava*, *Gianna* che secondo alcuni segnerebbe, con la partecipazione a Sanremo nel 1978, il passaggio più “commerciale” nella sua biografia.

Il programma va avanti, con interventi di Francesco Motta (*Escluso il cane*), Alex Britti e spezzoni di tv d’annata, come sulla fase con Mogol che poteva configurare un

Gaetano “battistiano” se non fosse stata poi *Ahi Maria* a restituirne intatta la dimensione di “S/canzone”.

Rivedendo la puntata abbiamo comunque annotato alcune considerazioni sull'autore di *Ma il cielo è sempre più blu*:

1) la ritmicità latino-caraibica di una parte del repertorio che, senza necessità di “ispanizzarsi”, come avviene in tante hit odierne, ne ha mantenuto integra l'italianità;

2) la doppia lettura, para/metapolitica, talora interstiziale se non criptica dei testi, senza necessariamente vagheggiare complotti dietro la sua morte a soli 31 anni, comunque utile a decifrare la complessità di un artista che lasciava ondeggiare l'ispirazione talora in contesti fra grottesco e absurde e talaltra si atteggiava a mere canta-cronache;

3) l'Innovazione, quella realizzata e quella in nuce.

E ci sarebbe una quarta sottolineatura da fare. Nel finale di programma viene toccato l'argomento della collaborazione concertistica Gaetano-Cocciante-New Perigeo, peraltro documentata in album EP live RCA del 1981 poi ristampato su cd dalla BMG.

Maurizio Giammarco – suo lo splendido assolo di sax in *A mano a mano* nel “Q Concert”, ci ha riferito, parlando del Q Disc che contiene il brano, rismaltato rispetto alla versione classico-romantica di Cocciante: «è un dato di fatto che Cocciante sia stato uno degli ultimi autori a sfornare melodie, spesso molto belle, che si portano appresso anche tutta l'eredità mediterranea e anche lirica». Laddove Rino Gaetano, riferisce Giammarco, aveva dal canto suo «corde che cercavano di rimanere nell'area più popolare possibile», fuori dunque dall'avanguardia rock-fusion.

Eppure da questa esperienza, fra le sue ultime, il Rino Gaetano interprete sembrava farsi condurre “a mano a mano” in dimensioni sonore inconsuete, che lui, da profeta

dello scardinamento, non poteva che recepire in positivo.

Ora una proiezione, per quanto simulata, di cosa sarebbe potuto essere il Gaetano degli anni a venire lasciatecela supporre a partire proprio da *A mano a mano*. Fantamusica? Forse.

Ma piace immaginarlo attore di una musica che nasce da universi distinti come avvenuto a fianco al cantautorato nobile alla Coccianta e al progressive dei New Perigeo.

Poli, questi e forse altri ancora, entro i quali Rino avrebbe potuto trovare nuovi stimoli utili a mettere in gioco il proprio talento ed a rigenerare di continuo, nell'interscambio, il proprio estro creativo.

In *Gianna* lui cantava "Chi vivrà vedrà". È questo il tassello che è venuto a mancare, quello di un futuro possibile che si può solo provare a immaginare.

Perchè esista argomentazione occorre che a un dato momento si realizzi un'effettiva comunanza spirituale

(Chaim Perelman / Lucie Olbrechts-Tyneca)

La chiamavano musica sincopata, sinonimo di quel jazz così intriso fino al collo di sincopi nere, tipiche dell'universo delle musiche popolari africane.

Eppure, a ben guardare, la sincope, ovvero lo spostamento del normale accento ritmico da tempo forte a tempo debole che sta a contrassegnarne aritmia e irregolarità della cadenza naturale del tempo, costituiva già un elemento della metrica classica europea.

Da una definizione del 1695:

“lasciando i Grammatici ci volgeremo ragionevolmente ai Medici, de' quali il vocabolario sincope è peculiare. Chiamano egliino Sincope il mancamento precipitoso delle forze, onde nascendo il sudore sincoptico e diaforetico ne segue la debolezza del polso e la *privatione* del moto e del tempo”.

La natura di alterazione ritmico/corporea, secondo l'*Historia Musica* dell'Angelini Bontempi, era pertanto insita nell'accezione europea di figura retorico-musicale.

Oltre alla sincope, si rilevano altre figure cosiddette retoriche in qualche modo associabili alla musica jazz, guardando ad esposizione del tema, melodizzare, fraseggio e improvvisazione. Anzitutto la parafrasi, figura di pensiero (come circonlocuzione e perifrasi, che sta per ri-esporre in altri termini un deviare attraverso un percorso alternativo non secondario, uno spostarsi e un ampliamento oltre un

dato, variabile, canovaccio di partenza.

Il jazz, per certi versi, è un'arte del parafrasare in musica, del ruotare attorno all'idea germinale, del coltivarne lo sviluppo su linee melodiche armoniche ritmiche, ma anche attraverso intersezioni e intrecci. Per parafrasare una traccia musicale è possibile far uso di altri strumenti retorici. Uno stop improvviso, un troncamento del discorso musicale, nel finale, o intermedio che preluda ad un assolo, può esser visto quale apocope. Un sassofonista baritono che fa il verso agli animali crea una onomatopea, che è un richiamo acustico a soggetti o oggetti esistenti diversi ed estranei all'emittente il messaggio comunicativo. Come un pianista che percuote la meccanica di un pianoforte a coda e lascia all'immaginazione dell'ascoltatore la libertà di pensare cosa quel suono evochi. Ancora. Un trombettista che a un certo punto, in pieno climax di libertà creativa ed enfasi improvvisativa, omaggi Armstrong con il refrain di *When The Saints* fa ricorso ad una citazione. Un esempio concreto lo offre Georges Perec laddove, scrivendo di free jazz e potenziale letterario, ricorda Archie Shepp che rende "omaggio, richiamo o convenzione" a *The Girl From Ipanema*. Ed affianca questa figura retorica alla ripetizione e al riff in quanto elemento coesivo di "rientro" e di attesa verso nuovi momenti di libertà interpretativa.

L'iterazione confina con la ripetizione così centrale nella musica minimale, nel rock, nella techno e in tante musiche popolari, comprese quelle di matrice afroamericana.

Da questa prospettiva anche il jazz, a livello stilistico, potrebbe esser visto - in antonimia bianco/nero - come risultante dell'azione specifica e combinata di varie figure espressive retorico-musicali. Considerazioni, del resto, non nuove alla musica, se si pensa che nel 1606 Joachim Burmeister, nel sistemare in tre gruppi le figure retorico-musicali, vi classificava, oltre alla sincope, la àuxesis (aumento) ovvero la riproposizione di un dato tema in un registro più alto con armonia consonante, la parresia

(passaggi dissonanti di nota), le iperboli, ovverossia sconfinamenti melodici oltre un dato ambito modale. Potrebbe sembrare *in nuce* un manuale di tecnica jazzistica, in verità sono concetti scritti quasi mezzo millennio fa all'epoca delle prime deportazioni di schiavi nelle Americhe!

E sono poi concetti che ricorrono nel nostro conversare come nella pratica musicale; non a caso il legame fra parola e musica, e perché no, l'analogia fra retori e artisti, oratori e musicisti, era già stata intravista da Aristotele e Quintiliano.

Sarà forse irriverente, un contrasto da ossimoro, accostare Cicerone e Charlie Parker, antichità e novecento, classicismo e bebop? Ma il jazz, che si prefigge per definizione la sperimentazione e l'apertura a nuove frontiere di "ragionamento", ci spinge a ipotizzare la possibilità di utilizzare le categorie della retorica musicale, alcune in particolare, per individuarvi, misurarvi quei lineamenti stilistici con cui si esplicita il suo modo di essere "eloquente". E la retorica, al di fuori dello stereotipo negativo che la connota come simbolo di artificiosità, se la si intende consorella della stilistica quale arte dell'abbellire, del ridondare, accorgimento più che costruzione esteriore, diventa una chiave di lettura del duttile gioco degli strumenti e del maneggio di materiali musicali a disposizione. È anche grazie a tale operare che il jazz si presenta come atto e fatto comunicativo, linguistico, marcatamente stilistico. Steve Lacy lo si individua da lontano, per Miles Davis bastano poche note, *idem* per Coltrane, Evans, Parker. Così gli stili, e i jazzisti che, in collettiva assonanza vi si riconoscono, New Orleans, Swing, Bop, con sovrapposizioni e detrazioni usi onomatopeici degli strumenti (ad esempio nello *jungle*). Ed il Cool di Lennie Tristano e Lee Konitz o il West Coast di Mulligan e di Chet Baker, i quali pure, nel definire il proprio suono, disegnarono una cornice stilistica unica per esprimere la propria poetica musicale.

Un interrogazione: tutto ciò è forse pleonastico? Ci si scusi, ma è solo, detta con ironia, una domanda retorica.

Il contenuto di un medium è sempre un altro medium

(Herbert Marshall McLuhan)

In genere, conversando di economia della musica, tendiamo a dividere i nostri interlocutori in due categorie: da una parte i puristi che, sulla scia di Adorno, sono contrari ad ogni tipo di mercificazione della musica, jazz compreso, che avvenga tramite mass media; dall'altra i realisti, o "responsabili", i quali ritengono che il jazz non possa stare assiso su un piedistallo ad autocontemplare narcisisticamente le proprie beltà e debba invece posare i piedi "per terra". Non è facile individuare quale sia la giusta scelta di campo specie quando il discorso sui media si sposta sulla pubblicità.

E non quella che attiene al "prodotto" festival, concerto, disco, clinics etc. insomma l'involucro con cui si avvolge l'oggetto o l'evento.

Il nodo è sulla musica che viene "applicata" ad un prodotto industriale per rafforzarne la forza comunicativa, a volte però sfalsando la "finalità" originaria della musica stessa.

Caso di scuola il tormentone "La pancia non c'è più" nello spot tv di un famoso olio d'oliva associato a "Il mattino" di Grieg. Il compositore norvegese tutto si sarebbe aspettato nel comporre la suite del *Peer Gynt* tranne che il suo *Morning Mood*, nel 1966, avrebbe commentato incubi da grassi in eccesso dovuti a problemi di cattiva digestione serale di un uomo qualunque.

Dura lex (pubblicitaria) sed lex, si dirà. Però le note di

Grieg, grazie a quella trovata, sarebbero diventate familiari anche fuori dalla tavola degli italiani assurgendo indirettamente a chiara fama!

Ma allora la musica, se resa funzionale ad un'esigenza commerciale, può o meno ritenersi in qualche modo "svenudata"?

Il dilemma andrebbe aggiornato con più precisa sintesi adattata alla piega presa da un certo andamento massmediatico: essere o non essere .. (nazional)popolare?

Il nodo è come fare a mantenere l' "integrità" artistica pur prestando il fianco alle lusinghe del mercato che offre vantaggi in termini di ritorno economico e/o benefici a livello di visibilità. Domande, queste, a cui è difficile dare una risposta tramite monosillabi. Sulla carta la scelta la detta anzitutto il consumatore ma sono gli "operatori comunicativi" che, imbeccati dalla clientela, nel decifrarne l'identikit in base ad indagini di mercato, tentano di orientarlo tramite persuasivi "consigli per gli acquisti". Questi ultimi sono impartiti per trasmettere al massimo grado la spinta alla spesa. Saranno poi i committenti a giudicare i risultati ma più sul piano della quantità (lo share, i contatti, l'audience, gli incrementi di vendite etc...) che di qualità.

Gli spazi costano un tot a secondo od a cm ed allora urge l'affondo che deve essere il più possibile attrattivo rispetto al target, considerato che il destinatario non è l'homo "auscultans" bensì l'utilizzatore "finale", primo decisore della compera.

La pubblicità, connessa strettamente ad altre forme di comunicazione mediatica come stampa radio cinema tv affissione elettronica web, si alimenta di musica e, con il jazz, ha inanellato dei momenti di sinergia.

Se ne rintracciano ad esempio sul piano discografico nella serie "Top of the spot".

Nel cd Polygram del 1998 si ritrovano "pezzi indimen-

ticabili di famose pubblicità” con standard interpretati da Quincy Jones, Dinah Washington, Billie Holliday, Nina Simone, Ella & Louis, Anita O’Day, Sarah Vaughan...

Tracce di jazz persistono anche negli altri album della serie ma la curva tende a scendere. La ABC Production nel 2018 lamentava “Quando c’era Top of the Spot” ed in effetti non si trovano in rete riferimenti recenti a compilation del genere.

Ma vediamo quali potrebbero essere le opzioni per un pubblicitario che volesse servirsi del jazz per promuovere un qualsiasi articolo:

- mettere sotto contratto un jazzista con relativo uso dell’immagine in spot (tipo Franco Cerri che fronteggiava l’attore Paolo Ferrari nel suggerire il giusto detersivo alle casalinghe o un Armando Trovajoli che nel manifesto suggeriva di bere un noto sambuca per essere “fra la gente che conta”) o da sponsor o meglio testimonial tipo Nicola Arigliano che tesseva le lodi di un famoso digestivo anticipando il Woody Allen comparso nel 1967 sul manifesto di una premiata vodka russa.

- prelevare un jingle da un brano o l’intero brano assolvendo gli obblighi verso i titolari del copyright;

- uso-tappezzeria della musica, come sfondo più o meno lontano rispetto all’immagine principale su cui si fonda lo spot;

- inserire musica, jazz nello specifico, senza “cambi di rotta” e qui l’esempio più veritiero pare essere, nello storico Carosello Tv, il “reportage” con cui la Facis “confeziona” per il piccolo schermo nel 1973 profili di jazzisti come Enrico Intra, Dino Piana, Gianni Basso, Gil Cuppini, con lo slogan “a ciascuno il suo guardaroba” .

Il filmato Jazzisti n. 1 “, con il marchio dall’Archivio Nazionale Cinema d’Impresa, è visibile su YouTube. Ancor prima, nel 1957, erano stati Lelio Luttazzi e Gorni Kramer ad eseguire una spassosa “Vecchia America” ([97](http://www.mondoca-</p></div><div data-bbox=)

rosello.com), sponsor una nota marca di dadi per brodo.

Il discorso sulla funzione “didattico-divulgativa” degli story-board di Carosello ci porterebbe lontano. Fatto è che quel modulo italiano di programma ante-prima serata tv resta inimitato. All’epoca peraltro non c’era l’assillo velocista di chi fa oggi comunicazione pubblicitaria ed il “tempo” veniva gestito senza affanno al punto da consentire sketches anche di ambientazione teatrale o cinematografica di ottima fattura e persino “concessioni” a jazz e jazzmen.

O tempora o mores! Se si pensa a come hanno furoreggiato nel 2020 spot con, fra gli altri, Lady Gaga e David Bowie, BTS e Mengoni, si vede come sia il pop d’autore ad avere il sopravvento in molte campagne pubblicitarie (*www.sorrisiecanzoni.com*).

Il jazz, musica diffusa a livello planetario, non sempre ha quella immediatezza che altri generi possiedono. Perdere terreno in pubblicità però non è un bene specie in un momento storico di riduzione delle risorse pubbliche e di nuova “debolezza” strutturale del sistema di musica e spettacolo. Solo che, al tempo dei new media e del dominio dei banner, rimpiangere Carosello non è di per sè una soluzione.

Concludiamo invitando art buyer e art director delle agenzie pubblicitarie ad avvicinarsi di più al jazz senza preconcetti e con spirito innovativo, superando certi diffusi stereotipi, perché non cominciando dall’adottare anche soluzioni miste come poteva essere l’accoppiata Bollani-Vergassola in uno spot di alcuni anni fa.

Jazz e pubblicità sono, in fondo, due mondi popolati da creativi.

E la pubblicità è un medium artistico, un hub in cui si insegue un’idea originale, la si materializza e la si offre alla possibile intercettazione del pubblico. Come nel jazz.

Theodor W. Adorno

Il gusto è il sismografo più fedele dell'esperienza storica

(T. W. Adorno)

Si racconta di un rapporto controverso fra Pietro Mascagni e il jazz. In verità nella recente corposa biografia mascagniana scritta da Cesare Orselli per Nuove Impressioni, della cosa non risultano tracce degne di nota, segno probabile del fatto che il (pre)jazz non stesse in orizzonte all'autore di *Cavalleria Rusticana* e che certi sporadici aneddoti siano da confinare in ambito più che altro cronachistico.

In tempi moderni succede oltretutto che concertisti come Danilo Rea rielaborino egregiamente in jazz l'Intermezzo di "Cavalleria" e che lo stesso conservatorio di Livorno, intitolato al Maestro, abbia attivi da tempo corsi di jazz.

Certo, più o meno un secolo fa, era nell'aria la tendenza "autarchica" tipica del clima ideologico che andava affermandosi. A. G. Bragaglia, nel '29, nel volume *Jazz Band* edito da Corbaccio, auspicava "porti chiusi" (si direbbe oggi) verso ogni accezione negroide nel proporre una musica nazionale.

Altre "frecciate" al jazz provenivano da accreditati ambienti culturali internazionali.

C'è un libro, ristampato di recente da Mimesis, in cui la critica sul/del jazz è più forbita, non affidata a episodi o dichiarazioni estemporanee. Si tratta di *Variazioni sul jazz*, di Theodor W. Adorno, una serie di scritti a partire dagli anni '30 introdotti da Giovanni Matteucci.

Qui l'analisi si fa più articolata e, pur essendo l'asprezza

di Adorno rispetto al jazz alquanto metabolizzata, ancora oggi il rileggere certi suoi passi non lascia indifferenti, specie per chi di jazz si occupa ed alimenta in modo costante.

A suo tempo fece un certo scalpore la decisa analisi del filosofo-sociologo-musicista rispetto a jazz e popular music nel paventare rischi di totalitarizzazione dell'industria culturale. Il jazz appariva coinvolto in pieno in tale prospettiva, percepito come musica pseudoindividualistica, costruita su regole cieche, interferente, mercificabile come tutta la musica popolare.

Al riguardo avrebbe più avanti scritto John Gelder sul numero 19 di "Revue d'Esthétique" del 1991:

"a partire dall'ascolto che si era convenuto di chiamare "swing" degli anni trenta (...) Adorno aveva scritto nel 1937 direttamente in inglese "Sulla musica popolare". È chiaro, dalla lettura di quel testo, che l'oggetto della ricerca di Adorno si ispira quasi esclusivamente al jazz "edulcorato", "promozionale", fortemente impregnato di produzioni hollywoodiane (Ginger Rogers) (...) lontano da ciò che sarà, qualche anno più tardi, la rivoluzione del bop che l'Autore non poteva conoscere (...). Lo scritto, da un punto di vista sociologico, resta un documento premonitorio, di un'analisi ancora attuale. I passaggi della standardizzazione, della pseudo-individualizzazione, della promozione, del glamour, analizzano i modi dell'industria della musica popolare nei decenni a venire".

Le osservazioni di Gelder sarebbero tuttora da sottoscrivere, visti gli esiti successivi del jazz moderno e contemporaneo, tutt'altro che musica di massa, insomma in controtendenza rispetto agli anni venti e trenta che sono quelli in cui lo si ricollegava all'intrattenimento e al ballo, momenti funzionali al sistema culturale dominante.

Si potrebbero allora estrapolare dei "blocchi" di pensiero adorniano e, come avvenuto in parte per Marx, attualizzarli?

C'è un dato: al bop Adorno non volle accreditare profili rivoluzionari (in polemica persino con Berendt) anche se, col tempo, parrà stemperare i propri accenti versus la musica afroamericana.

La nettezza delle posizioni adorniane si evidenzia anche nella differenza sul tema della riproducibilità dell'opera d'arte trattato da Benjamin.

Riprodurla, per Adorno, significa smarrirne l'aura, l'estasi del momento della fruizione.

Eppure il jazz è soprattutto musica istantanea!

Ma tant'è! Se Adorno viene riproposto ancora oggi ciò è intanto dovuto alla profondità di un pensiero che, strizzata via la forza dialettica ancorata a date fasi storiche, è tuttora in grado di fornire spunti di lettura musicale degni di riflessione.

Per esempio alcune lucide note sulla sincope (op. cit.) od anche l'illuminante tipizzazione dei comportamenti musicali (cfr. *Introduzione alla sociologia della musica*, 1962).

Quelli che sarebbero da stigmatizzare senza se e senza ma sono invece gli immotivati attacchi al jazz tipo quello dello psichiatra Howard Hanson: “non oso pensare a quello che sarà l'effetto della musica sulla prossima generazione se la presente scuola di hot jazz continuerà a svilupparsi indisturbata. Gran parte di questa musica è grossolana, rauca e banale e potrebbe essere ignorata se non fosse per la radio (...)” (cfr. “Platoblues”, il *Jazz fa male?* www.accordo.it, 17 apr. 2004).

Anche qualche partito “interno” di sostenitori del “vero” jazz ci ha messo del suo nello spezzare il fronte dei jazzofili. In passato come non ricordare il “tifo amico” di Panassié che sposava il jazz tradizionale a scapito del bebop su Jazz Hot, in diatriba con Delaunay, paladino del jazz moderno?

Pensiamo poi al free, finalmente digerito dalla critica più refrattaria, ma talora ancora oggi bollato sul web da

qualche soldato giapponese sperduto su un'isola deserta, non avvertito della fine della guerra (è solo una analogia: in Giappone il jazz è ben stimato seguito ed eseguito!).

La bufala del Free jazz si legge su *Melius Club* (Da Port, 2007) alludendo a musicisti che non avrebbero saputo suonare, scritto criticato sullo stesso web dai fans di Braxton, Coleman, Cecil Taylor...

Oggi constatiamo che il jazz, divenuto un genere "centrale" fra classica/contemporanea e altre musiche (e musiche altre) – quant'anche un noto quotidiano ne solesse catalogare gli appuntamenti in unico calderone jazz pop rock – non concorre alla mercificazione della musica intravista da Adorno. Segue anzi una direzione spesso contraria e non figura nel novero delle musiche precotte, quelle geneticamente modificate e gettonate per un ascolto mordi e fuggi o iterativo ad libitum.

Con il pericolo di ritrovarsi, alla fine di un processo di mercificazione della musica tuttora in atto (nei '60/70 Pasolini parlerà di generale omologazione culturale) escluso dal podio dei vincitori, premiati da masse eterodirette dalla comunicazione filoconsumista. Ma non sempre ... in medium anzi in media stat virtus!

(...) la conoscenza non riguarda una realtà ontologica ma riguarda l'ordine e l'organizzazione della realtà che ci costruiamo con la nostra esperienza

(Eleonora Fiorani)

L'idea, nata e sviluppata nel 2010 all'interno della Fonoteca del Centro Jazz Calabria a Cosenza, era di favorire l'utenza di musica, specie quella "a distanza", nella consultazione di materiali discografici di un certo interesse.

Un chiodo fisso, quello dell'archivio musicale diffuso in rete. Tre anni prima, sul sito CJC, era stata effettuata una prima sperimentale trasmissione in streaming di un evento concertistico, con l'esibizione del chitarrista brasiliano Marcus Tardelli al Club Dis Moi, nel capoluogo bruzio, per come riportato anche sulla stampa ("Il Domani" etc.).

Ma l'attenzione era soprattutto volta al concetto di "biblioteca sonora" secondo il progetto definito "Juke Box Digitale" ("Calabria Ora", 13 luglio 2008).

Nell'articolo in questione, a firma di Carla Monteforte, era specificato l'intento di dotare la mediateca Cjc di una rete intranet - extranet in collegamento col Comune: "una sorta di biblioteca virtuale dove il pubblico possa facilmente consultare tutto. Dai 78 ai 45 giri".

Ma il passaggio fondante sarebbe stato quello successivo, su internet, per approfittare delle opportunità che le tecnologie innovative andavano offrendo.

La riproduzione audiovisuale stava cambiando pelle, come stesse rinascendo a nuova vita, consentendo a tutti,

in particolare alle giovani generazioni, di fare anche un agile tuffo nel passato della nostra storia sonora.

In breve gli spunti hitech si affinavano ancor meglio. Nasceva il Progetto Digitecal che prevedeva che numerosi vinili della Fonoteca venissero digitalizzati, prolungando così la vita di prodotti di fattura analogica per poi estenderne le possibilità di fruizione da postazioni esterne da parte dell'utenza interessata.

Ma digitalizzare è profilo tecnico, il bit è unità informatica, indifferente sia ai contenuti che ai canali di trasmissione e circolazione.

Nell'operazione ecco allora intervenire l'elemento qualitativo dato dalla scelta del materiale sonoro da trattare "pescando", fra il mare magnum dei supporti discografici disponibili, quelli di maggiore valenza storica, musicale, culturale e di rarità.

Lo step successivo sarebbe stato quello dell'eventuale restauro (partendo dal rapporto spettro-sorgente) seguito dalla archiviazione dei dati digitalizzati.

Ciò avveniva in un anno di lavoro pieno in cui si sperimentava con successo il dialogo digitale di rete fra hub centrale e ricevitori distanti per una consultazione *on demand* previa individuazione in un catalogo sonoro (Juke Box digitale). Il supporto originale rimaneva custodito fisicamente in sede mentre, tramite la sua duplicazione in formato digitale, venivano soddisfatte le richieste dei "visitatori". Il tutto basato su una struttura di interazione mediatica e divulgativa dei contenuti mediante rete sonora tramite terminali connessi dialoganti ed interfacciati con la postazione base.

Così operando era la biblioteca-fonoteca ad andare incontro all'utente e non il contrario, seguendo il concetto di *medium demand* in base al quale l'utente può chiedere da remoto di consultare materiale multimediale avendo a disposizione vari canali d'accesso alle informazioni su dischi

di scarsa reperibilità. L'idea di un portale era stata momentaneamente accantonata in attesa che venisse meglio definita dalla SIAE la materia dei diritti d'autore sul web.

A livello generale si era consapevoli di come gli album non fossero più il *core business* dell'industria musicale perché altri sistemi e format - live, merchandising, audio-libri etc. - e supporti - mp3 , wirar etc. - si stavano affiancando loro.

Oggi che l'intero sistema sia della *musical economy* che della biblioteconomia viene ripensato, quegli "esperimenti" realizzati in una fonoteca di una città del sud, possono sembrare quasi innocenti.

È un fatto inoppugnabile che negli ultimi anni si siano ampliate e di molto le piattaforme digitali di diffusione della musica, anche quella più storicizzata.

Su YouTube, ad esempio, sono stati postati diversi 78 giri storici, con relativo audio, il che sembrerebbe vanificare gli scopi e la mission di progetti come "Digitecal". E l'ex Discoteca di Stato ha messo in rete molti "gioielli" su una propria piattaforma di canzoni italiane.

Ma non tutte le voci e i suoni, almeno fino ad oggi, abitano *open source* (o meno) sul web. Chi fa ricerca e chi studia o è semplice cultore di materia sa bene che le fonti in rete in genere vanno affiancate a quelle tradizionali, analogiche o cartacee che siano , per avere un quadro bibliografico completo e per le opportune e necessarie verifiche comparate.

Digitecal si chiuse con la prova generale, davanti a pubblico ed autorità, con la dimostrazione, riuscita, in cui a biblioteche connesse a distanza veniva schiuso l'accesso al catalogo sonoro digitale centrale. Ma la cosa rimase lì, alla fase di prima sperimentazione. Quello che è mancato è stato il dopo, per difficoltà economiche oggettive nel proseguire la strada intrapresa in quell'occasione sostenuta

dalla Regione Calabria.

La tsunamica onda sonora dei nuovi media digitali ha fatto il resto, cambiando il panorama generale del pianeta musicale e dei relativi flussi comunicativi.

Il disco, da centrale che era, è divenuto uno dei media audiovisuali digitali, uno dei tanti. La musica corre sempre più sul digitale, specie a seguito della pandemia che ha ridotto e “transennato” le occasioni di fare e fruire di musica dal vivo.

Resta comunque ancora oggi valida l’idea di fondo di quel progetto, quella di un “forziere” in cui racchiudere i suoni della nostra storia per poi far veicolare i contenuti dei dischi, oggetti-simbolo rappresentativi di un secolo e passa di storia “audio” della riproduzione sonora.

Senza la musica la vita sarebbe un errore

(Friedrich Nietzsche)

Parliamo del De Gregori artista.

I tuoi testi hanno una propria autonomia. Penso ad esempio a *La donna cannone* (che rievoca la pittura di Chagall). Ma anche le musiche. Eppure sia testo che note son così sinergici... Ma quanto De Gregori si sente poeta? E quanto musicista?

Poeta per niente, è un altro mestiere. In quel caso la parola deve vivere senza la musica. Uno scrittore di canzoni da parte sua deve saper dar voce sonora al testo, più o meno bello che sia.

Certo la canzone non è poesia, è qualcos'altro. Ma la tua canzone, anche quella amaramente ironica di *Viva l'Italia* o quella sognante di *Alice*, come non definirla poesia? Magari una forma espressiva al passo coi tempi, a volte surrealista...

A dire il vero all'inizio della mia attività avevo letto molte cose dadaiste e surrealiste. Oggi il mio modo di scrivere penso sia normale perché è abbastanza diffuso un linguaggio creativo anche alogico cioè nel quale si superino anche i comuni nessi logici.

A proposito di cantautori, puoi regalarci un tuo pensiero su Lucio Dalla, su questa amicizia artistica che ha segnato in positivo la storia della musica popolare italiana contemporanea?

Lucio è stato un grandissimo musicista. L'altra volta risentivo Quand'ero soldato, brano degli anni sessanta: che timbro! Che impressione vocale! Da suo collega devo dire che la vocalità di Lucio è impressionante. Siamo stati amici per 40 anni ed ora avverto molto la sua mancanza. A volte spero invano uscendo di casa di trovare in vetrina il nuovo disco di Lucio Dalla nei negozi. Ma questa è la vita.

Ti offri alla curiosità di media e pubblico senza problemi? Ed essere svelato come hanno fatto Silvia Viglietti e Alessandro Arianti, nel libro *Francesco De Gregori, guarda che non sono io* (SVPress) che effetto fa?

Nella mia vita privata non c'è segreto. Sono uomo di spettacolo e fa parte del mio lavoro essere esposto. Gli atteggiamenti da divo non mi riguardano. A volte viene frainteso il mio rifiuto di partecipare al circo del mondo pop ma non è così. Sono semplicemente una persona normale.

Parliamo del tuo rapporto con la letteratura. In particolare la tua rilettura di *America di Kafka*, nell'audiolibro edito da Emons, ci fa intendere che il nuovo mondo, il suo mito, ha influenzato i tuoi orizzonti non solo musicali?

Certo. Negli anni giovanili siamo stati sommersi dalla musica di Elvis Presley, di Bob Dylan, dalla cultura americana in genere. Io leggevo Faulkner, Hemingway... vedevo i film di John Ford... ma anche il folk italiano ha fatto la sua parte.

Whistling

*Ho ascoltato il mio lavoro almeno una volta:
quando l'ho scritto*

(Arnold Schömberg)

Risentendo alla radio le risposte di fischiettino collocate nel brano sanremese *Viceversa* di Francesco Gabbani, son venuti in mente frammenti di passato e presente di questo “strumento” un po’ Cenerentola che è il fischio.

All’inizio risalendo mnemonicamente, a proposito di favole, al ritornello di *Impara a fischiettare*, la *Whistle While You Work* del film *Biancaneve e sette nani* del 1937, confluito poi – come *Someday My Prince Will Come* della stessa pellicola – in contesti “maggioresni” quale ad esempio il 45 giri del 1961 di Piero Umiliani, seguendo cioè la scia di tante canzoni disneyane, già patrimonio dell’umanità giovanile, divenute adulte, *Whistle While You Work* assumeva nel titolo finalità didattica e divulgative a favore di questo strumento non costoso, facile da trasportare e, come la voce, tipicamente umano (in parallelo a quei virtuosi che hanno la capacità di produrre suoni da parti del corpo, Nana Vasconcelos con la cassa toracica, Demetrio Stratos con il canto difonico, in grado di articolare armonici composti di due o tre note).

Il fischio, forse per una strana “triste” leggiadria non scevra dai richiami “aulici” degli antichi aulos, ha un proprio indiscusso fascino. Si associa ad altri contesti come lo yodeling ed è tipico di musiche etniche anche primitive oltre che di musicisti e gruppi contemporanei, vedansi in

Italia Vasco Rossi (*Vivere*), Litfiba (*È il mio corpo che cambia*), Lucio Dalla (*Com'è profondo il mare*), il mitico Lucio Battisti (*Umanamente uomo: il sogno*); e, a livello internazionale, gli Scorpions (*Wind of Change*), Bob Sinclair (*World, Hold On*), OneRepublic (*Good Life*), Maroon 5 (*Moves Like Jagger feat. Christina Aguilera*), Flo Rida (*Whistle*) e persino nell'attacco di *Sofia* di Alvaro Soler.

Il fischio ha avuto risalto nel cinema con la colonna sonora di *Per un pugno di dollari*, di Sergio Leone, simbolo maximum del fischio-western e grazie alla *Whistle Song* resa celebre da *Kill Bill* di Quentin Tarantino, rielaborata di recente dalla sassofonista salernitana Carla Marciano nell'album *Psychosis*, della Challenge, dedicato al compositore Bernhard Herrmann.

Altri esempi-modello la marcetta militare fischiettata, soundtrack del film *Il ponte sul fiume Kway* di David Lean del 1957 e la più recente performance, in *Loro 2* di Sorrentino, di Elena Somaré, una eccellenza italiana e al femminile della “disciplina”, degna erede di Alessandro Alessandrini, storico maestro del fischio in spaghetti-western. E, la Somaré è nell'Italia del jazz, la migliore ‘fischiatrice’.

Insomma anche l'Italia, con la Somaré, fa parte di tutto un mondo che ruota attorno a questo settore “sibilante”. Basta guardare i video disponibili su youtube di varie World Whistling Championships per rendersene conto. Lì si trova una forte presenza di materiali classici.

E il jazz whistling? Intanto il blues offre vari esempi possibili a partire dal fischio corposo del pianista nero Whistlin' Alex Moore a quello “orchestrato” in *Whistler's Blues* di Milton Orent con Mary Lou Williams e la Frank Roth Orchestra (archive.org/details/78). Nel campo della soul/black music svetta l'inarrivabile Otis Redding in *Sittin'on The Dock of the Bay*.

Uno specialista del fischio jazz è stato Ron McCroby

unitamente al clarinettista Brad Terry ed è da segnalare il melodioso canto di Muzzy Marcellino. Gran successo fra i jazzisti ha raggiunto Bobby McFerrin con *Don't Worry, Be Happy*, precisando che il fischio è solo un esempio del suo vasto repertorio vocale (speech, trumpet like, falsetto, scat, body percussion, beatboxing, twang, qualità operistica; cfr. Marco Fantini, "Le voci di McFerrin": magia o prestigio? vocologicamente.blogspot.com – vocologicamente.blogspot.com).

In Europa vanno citati il vocalist francese Henry Salvador, quello di *Siffler en travaillant* (*Whistle While You Work*) e l'armonicista belga Toots Thielemans, inimitabile nella sua *Bluesette*, unitamente agli italiani Antonello Salis e Livio Minafra i quali spesso sogliono usare il fischio concatenato al tema od alla impro di tastiera o fisarmonica. La procedura è grossomodo quella di Keith Jarrett che doppia con la voce il pianoforte, di George Benson che si sovrappone come un octaver alla chitarra e, in passato, di Slam Stewart che soleva duplicare con la voce la linea del contrabbasso: il "comando" dal cervello, nel prevedere i suoni prodotti, li sdoppia su due binari e cioè strumento e voce (o fischio) che diventa una sorta di eco sincronizzata, un secondo canto unisonico.

L'effetto, anche col fischio, è piacevole. Del resto Giacomo Puccini, in *Madama Butterfly*, ha dimostrato che persino a bocca chiusa si può intonare musica di grande bellezza! Chissà, forse sta arrivando la rivincita di questo strumento "di dentro", che non va preso in mano come una conchiglia, un fischiello, un sonaglio, un'ocarina, un piffero, strumenti più accreditati causa la loro materialità. In un'epoca di tecnologie di alterazione canora tipo vocoder et similia il recupero esteso di questa tecnica vocale potrebbe valere come occasione per un più generale imparare a fischiare. C'è infatti un ritorno abbastanza diffuso

a tale forma flessibile di comunicazione primordiale che risale a San Francesco d'Assisi, ai crociati che diramavano ordini per gli arcieri, agli abitanti di La Gomera, nelle Canarie, che usano il silbo gomero, antico linguaggio fischiato tipico di quest'Isola dei fischi celebrata dal film di Corneliu Porumboiu del 2019. Darwin insegna. Si confida che il fischiettare continui a fiorire, come uno spontaneo "fenomeno" di normalità, da sorgente sonora che nasce dalla congiunzione delle labbra, massa fluida che diventa tono, suono dal cortile di casa, come quello di mio padre che chiamava i familiari fischiando le prime note di "Summertime". Un suono cangiante che può dar l'idea di nulla-facente, malinconico, malandrino e tentatore, approvazione, buonumore, meraviglia, allegria, aiuto, fatica, utile ai pastori erranti per ordinare al gregge il percorso così come per i mandriani nella prateria nell'orientare le bestie affidate loro e alle orche marine per riconoscersi e comunicare fra loro. Il fischio è dunque un forte segnale comunicativo, chi sta sulle sue e se ne infischia è colui che "non fa il fischio". E se il fischio nelle orecchie è stridio fastidioso, il fischio melodico è invece sentimento incantatore, sibilo che diventa musica, jazz quando va oltre la melodia e inventa note che tagliano in tutta libertà l'aria col proprio soffio leggero.

L'uomo non è altro che la serie delle sue azioni

(Friedrich Hegel)

Alla voce improvvisazione nella musica, la net-enciclopedia Wikipedia espone, prima delle foto di Armstrong ed Ellington, quella di Johann Sebastian Bach.

Strano? Non tanto. Fra jazz, musica afroamericana, e musica barocca, europea anzi “eurocolta” secondo visione eurocentrica, esiste una nota comune – l’improvvisazione - anche se si fa fatica ad accostare Corelli a Charlie Parker.

L’arte dell’improvvisare infatti affonda le radici nel vecchio continente, essendo più che presente, per esempio, in Giovanni Gabrieli e Girolamo Frescobaldi. E non deve far pensare solo a sax e trombe che si inerpicano sul pentagramma ma anche a organi chiesastici che abbelliscono liberamente melodie ed clavicembali che temperano acciacature a piacimento; oltre a blues e ballad, anche preludi, toccate, fantasie possono diventare opportuni format per occasionare creazioni al momento all’interno di un dato canovaccio. Per intrattenere piacevolmente.

Per esercitare la propria abilità. Per inseguire primati gareggiando in specifiche competizioni.

Grandi compositori si misero alla prova in sfide (Mozart versus Clementi, Domenico Scarlatti contro Händel) e lo stesso giovane Beethoven vi si cimentò.

Poi, nell’ottocento, il trionfo della partitura scritta sulla estemporaneità interpretativa rese alquanto marginale

l'improvvisazione nel mondo della musica europea e, pur restando patrimonio tecnico di musicisti quali Mendelssohn, Chopin, Liszt, Franck, Perosi, si ancorò essenzialmente al mondo delle musiche popolari.

Andando a ritroso nel tempo si ritrovano due singolari gare nel comporre "all'improvviso" disputate nel 1600 fra il cosentino Achille Falcone, maestro di cappella a Caltagirone e lo spagnolo Sebastiano Raval, a sua volta maestro della cappella vicereale di Palermo dal 1595, a suo dire "il miglior musicista al mondo".

La vicenda è raccontata da Antonio Falcone, padre di Achille, nella relazione su quanto avvenne nell'aprile di quell'anno nel capoluogo siciliano. Achille aveva vinto in prima battuta la tenzone ma "la bile del Raval per questa sconfitta lo spinse a sfidar una seconda volta il Falcone e tanti sotterfugi mise in opera che tra per questi e tra l'imbecillità degli esaminatori ebbe il voto favorevole. Ciò avvenne nel luglio di detto anno (...) Falcone appellossi ai Musici di Roma per venire in quella città a un terzo cimento col Raval. Ma caduto infermo morì il 9 novembre dell'anno medesimo 1600".

Il musicista bruzio passò a miglior vita senza aver il tempo di "giocarsi", dopo vincita e rivincita, quella "bella" che gli avrebbe dato ragione, una sfida all'ultima nota, e all'ultimo verso, che potesse chiarire che il primato quale miglior compositore all'improvviso era solo lui a poterselo aggiudicare.

Ma l'eco del mancato certamen, tramite la storia della musica, è arrivata fino a noi.

*Giura che mai / rinnegherai il Dio del fango/
dell'habanera e del fandango*

(Paolo Conte)

Tango. Termine capace di evocazioni che paiono esserle scolpite dentro. Tanto forti, tanto indelebili sono. Ma decifrarle non è facile. Né le usuali semplificazioni di cosa quel pianeta sia giovano molto a comprendere il valore di un fenomeno culturale così complesso di totalità linguistica fatta di danza, testi, ritmo, canto, simboli, storia, storie.

Talora non si è brillato in puntualità nel definirne compiutamente origini e formazione, al di là dei tratti salienti ed apparenti che ne hanno alimentato il corrente senso del termine.

Guardando ad alcuni testi neanche tanto datati si trovano definizioni del tipo danza «importata in Argentina verso il 1911-12, acquistandovi in breve tempo larga popolarità» oppure «danza di sala di origine africana in tempo binario (2/4) e movimento lento, importata in Europa dall'America Latina (Argentina) ... subì svariate influenze spagnole che alterandone i caratteri originari la resero simile alla habanera».

La sensazione che si ha, in questi casi, è di un certo disorientamento.

L'andirivieni di import export culturale può fuorviare rispetto alla reale sequenza degli eventi che ne hanno segnato l'evoluzione, eventi nei quali assume indubbia cen-

tralità di ruolo la matrice africana.

Se ciò, per un verso, oggi può apparire scontato non lo è stato in certa letteratura musicale eurocolta che ha paradossalmente sminuito l'apporto europeo.

Forse perché musica dalla simbologia sensuale, o perché frutto di una contaminazione certo non convenzionale. Oppure più semplicemente in quanto di estrazione "bassa", rimossa dal pensiero musicologico dominante assieme a tante musiche "altre" in decenni di ostracismo accademico, confinata nel limbo dell'esotico e delle tradizioni popolari.

In principio fu la colonizzazione.

Furono gli spagnoli a portare in sudamerica una musica europea non pura in quanto la penisola iberica per secoli era stata in parte governata da dinastie africane di lingua araba.

Successivamente, e proseguendo ancora per grandi tratti, una danza di gruppo di origine inglese, la country dance, in francese contredanse, dopo aver imperversato in Europa, si stabiliva attorno al '700 nelle colonie francesi del sudamerica, trasformandosi gradualmente nella sensuale habanera della grande madre Cuba.

La habanera, danza cubana di andamento moderato, con tonalità prima minore e poi maggiore – si pensi a quella della *Carmen* di Bizet del 1875 – ha fornito molti spunti d'analisi a musicologi e storici della musica.

E se Jacqueline Rosemain ne ha rintracciato lo schema ritmico melodico in una canzone conviviale provenzale del 1627 anche in Italia se ne sottolinea l'origine sia spagnola che africana con una radice spagnola. Altri, come il cubano Rolando Antonio Perez Fernandez rilevano che il suo ritmo è divenuto base del tango argentino.

Al tango, pertanto, si arriva dalla habanera con la determinante mediazione della contradanza, archetipo-ma-

dre di tante forme espressive musicali del continente latinoamericano.

Un percorso in cui il tango risulta, per Rosalba Campra: «una danza nella quale si fondevano il ritmo dei tamburi dei discendenti degli schiavi africani, la cadenza sensuale della habanera che i marinai portavano da Cuba, la malinconia della milonga cantata dal gaucho, la complessità melodica della musica europea».

Emerge, nella sua forma, la sintesi di più culture – africana ed europea anzitutto ma anche amerindia – che si incontrano per generare «il pensiero triste che si balla» del tango.

È quanto John Storm Roberts scriveva a proposito di contrapposizioni etnomusicologiche fra radici africane e “european origins” dando credito a quella parte scientifica che propendeva anzitutto per un origine del termine tango come derivante da un arco geomusicale spaziente dalla musica gitana spagnola fino al tango congolese, il c.d. tango congo, individuandovi peraltro l’influenza centrale della habanera come la famosa *La Paloma*, di Yradier, del 1863.

Per la cronaca il cognome del musicista basco Sebastián Iradier Salavezzi (Lanciego, 1808-Alava, 1865) venne internazionalizzato in Yradier in pubblicazioni parigine. Fra le sue composizioni anche *El Arreglito* che Bizet riprese per la *Habanera* della *Carmen*.

Dalla Spagna a Cuba, dunque. Ed era stato appunto un compositore spagnolo come Yradier, che ripartendo da L’Avana aveva scritto questo brano struggente che avrebbe avuto diverse versioni nel tempo, a partire da quella iniziale del contralto Marietta Alboni. Un pezzo “interclassista” adottato in Messico sia da parte di rivoltosi che prediletto da nobili come l’imperatrice Carlotta e l’imperatore Massimiliano.

La Paloma fu interpretata da grandi ugole quali i te-

norì Carlo Buti, Placido Domingo e Giuseppe Di Stefano, la soprano Amelita Galli-Curci, i cantanti Luciano Virgili, Gabriella Ferri, Connie Francis, Claudio Villa. A livello strumentale da ricordare il violinista e direttore d'orchestra olandese Andr  Rieu. Si tratta di uno dei brani pi  incisi di sempre tant'  che Radio UNAM in Messico ne ha calcolato un migliaio di versioni (*www.toplayalong.com*).

In genere nella habanera si riscontravano i segni autoctoni di una antica danza di Buenos Aires, probabilmente la milonga. Ed   qui appunto la componente autoctona, un elemento che nella terra di Atahualpa Yupanqui non poteva mancare n  essere scarsamente considerato anche se va detto le microscansioni poliritmiche della milonga hanno "tinge" nero.

Meri Lao, a sua volta, ha puntualizzato compiutamente l'aspetto sociale del tango «nato nei bassifondi. Generalmente il contenuto riflette gli eventi della malavita i conflitti sentimentali. Il cantante solista   accompagnato dall'orchestra tipica, complesso composto dal pianoforte, violini e bandone n».

Musica plebea ma che assurge a scenari colti (era stato il barone Antonio De Marchi nel 1912 ad inserirlo per la prima volta in un ballo dell'alta societ  di Baires) fino ad approdare nel repertorio di Egk, Hindemith, Kr nek, Stravinskij.

Ed   musica dalla tinta nonsoloneria specie quella del tango andaluz, del tanguillo, il tango-flamenco.

*L'umanità vorrà sempre bene a Rousseau perchè
confessò i suoi peccati non a un amico ma al mondo*

(Oscar Wilde)

Dopo aver sfogliato, su *www.rousseauonline.ch*, il *Dictionnaire de Musique* di Jean Jacques Rousseau, fra rimandi alla musica greca e rinvii ai classici latini, è “alla zoppa” il termine desueto che ci è rimasto impresso in testa. Proviamo a tradurne la relativa voce:

“espressione italiana che annuncia un movimento obbligato sincopante fra due temi, senza sincopi fra le due misure; il che conferisce alle note un andatura *inequale* e come *zoppa*. È un segnale che questa stessa cadenza prosegue così fino alla fine dell'aria”.

In sintesi si potrebbe dire “ineguaglianza” della/nella musica.

Ora, al di là del dettaglio tecnico, risalta come in pieno settecento si disquisisca tranquillamente di sincopi cosa che due secoli dopo sarebbe avvenuta con frequenza in ambito jazz.

La considerazione fa da incipit alla tesi secondo cui andrebbe meglio riscoperto questo (per molti versi) “dark side” di Rousseau oltre quello del filosofo politico autore del *Discorso sull'origine e i fondamenti dell'ineguaglianza fra gli uomini* (1755), assertore di una dottrina dello stato avversa alla diseguaglianza ed alla arbitrarietà del potere,

sostenitore di una struttura delle comunità fondata su un *Contratto sociale* (1762) che punti al bene comune, visione in cui si intravedono albori di socialismo.

Una figura, quella del pedagogista che nel romanzo *Émile* (1762) teorizza il restauro della società tramite la rieducazione dell'individuo, di oggettivo peso nella storia della musica e della teoria musicale.

Il ginevrino è infatti romanziere come in *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761), poeta e pensatore ma altresì teorico e artista del mondo delle sette note.

L'altro lato ancora della "piattaforma" Rousseau è infatti quella del musicista/musicologo inventore di un sistema musicale alquanto sottaciuto in genere dai testi di filosofia e dai manuali per i quali, anche nel ricostruire profili biografici di studiosi ed intellettuali, pare vigere il principio *politique d'abord*.

E la musica è da sempre stata Cenerentola in vari testi!

Eppure Rousseau è stato anche musicalmente un grande proromantico, attento al sentimento, non solo alla ragione, ed ai metodi sensitivi, applicati nella didattica ed alla sua idea secondo cui era stata la sensibilità non la ragionevolezza a disporre la vita dell'uomo nello stato di natura, prima della sua socializzazione.

Idee che completano appieno il suo profilo intellettuale e di studioso e che non andrebbero disgiunte dal resto.

Era stato Diderot ad incaricarlo di redigere, nel 1747, le voci musicali dell'*Encyclopedie* dalle quali avrebbe tratto il *Dictionnaire de la Musique* (1767). Un testo, quello, quantomai attuale, in cui ritroviamo interessanti definizioni ad esempio dell'**Improvvisazione**, del concetto di **Arbitrio** in musica, dei **Modi** musicali greci così centrali nella musica di oggi, di **Gusto** (in senso estetico).

E c'è al riguardo un profilo, quello del Rousseau "sensista", ben sintetizzato nel seguente assunto di *L'Émile*:

“Le prime facoltà che si formano e si perfezionano in noi sono i sensi che dovrebbero quindi esser coltivati per primi e che invece o si dimenticano o si trascurano del tutto. Esercitare i sensi non vuol dire soltanto usarli ma imparare a giudicare bene attraverso di essi, imparare, per così dire, a sentire, perché non sappiamo né toccare né vedere né udire che nel modo in cui abbiamo imparato”.

Giudicare è una “somma” di sensi, allora.

Nel *Dictionnaire de Musique* definisce meglio la **Sensibilità** quella “disposizione dell’animo che ispira ai compositori le idee vive di cui hanno bisogno, agli esecutori l’espressione di tali idee, agli ascoltatori l’impressione della bellezza e i difetti della musica che che lui vuol fare intendere (vedansi la voce **Gusto**).”

Ed è il **Genio** a creare mentre è il **Gusto** a scegliere e “spesso un **Genio** eccessivo ha bisogno di un censore severo che gli impedisca di abusare delle proprie ricchezze”.

Rousseau è sulla scia dell’abate di Condillac, padre del sensismo, autore del *Trattato sulle sensazioni* (1754) il quale aveva radicalizzato le idee di John Locke (“nulla è nell’intelletto che non fu già nei sensi”) autore del *Saggio sull’intelletto umano* (1689).

Rousseau, dunque, innovatore che enuncia principi di democrazia intesa come una moderna polis che riequilibri il rapporto fra persona e società ma anche forbito teorico della musica oltre che compositore, un cultore della melodia che ritiene la polifonia “invenzione barbara” e non stravede per contrappunto ed armonia, quasi discordanti con la sua tesi che l’uomo nasce libero. Un riflesso, questo dell’uomo naturale, poi corrotto dalla società, opposto all’*homo homini lupus* di Hobbes, che in musica si risolve nella ricerca della “naturale” bellezza lirico-melodica, specie della musica vocale, la monodica e, nel suo caso, nel tifo per la musica italiana, in ispecie per l’opera buffa na-

poletana, partecipando su tali posizioni alla *Querelle des Bouffons* in contrapposizione alla tradizione stilistica francese ed a suoi esponenti come Rameau.

L'opera che ne rappresenta al meglio i canoni estetico-musicali di spontaneità e freschezza è *Le devin du village* (*L'indovino del villaggio*, 1752) successivo alla trilogia melodrammatica di *Les Muses Galantes* (1745).

Ma, si sottolinea ancora, è il "Dictionnaire" a stimolare riflessioni sul pensiero musicale del filosofo ribelle vissuto fino a pochi anni prima della presa della Bastiglia.

A partire dal concetto di "musica ineguale", alla zoppa.

Riferimenti bibliografici

A) cfr. L. Pogliani-M. Villaz, *Musica e Cervello*, “Musica News”, ed. CJC, Cosenza, n. 2 marzo aprile 2016.

B) cfr. L. Pogliani, *L'evoluzione dalla bocca all'orecchio*, ivi, n. 5, settembre/ottobre, 2016.

C) cfr. L. Pogliani, *Indagine tascabile sulla musicoterapia*, “Musica News e. The Writer, Marano P., novembre/dicembre 2020.

D) cfr. L. Pogliani, *L'amusia di Pat Martino*, “Musica News”, CJC, n. 6, novembre/dicembre 2015.

E) cfr. L. Pogliani, *Dallo EEG allo EF*, ivi, n. 5, settembre/ottobre 2017.

F) cfr. L. Pogliani, *Musica di quali sfere*, ivi, n. 4, luglio/agosto 2016.

G) cfr. L. Vercueil-L. Pogliani, *Glenn Gould e la propriocezione*, ivi, n. 3, maggio/giugno 2016.

H) Humus è Voce dedicata alla “mappatura” in progress del *background musicale italiano - L'Italia delle Musiche Popolari* - introdotta da una breve premessa sulle forme musicali adottate da interpreti non professionisti. Per ascolti mirati in rete si segnala la piattaforma www.canzoneitaliana.it alla Home Tradizioni Popolari operativa dal 2018.

Sul portale sono ascoltabili on line migliaia di brani provenienti dalle raccolte dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi del MiBac.

A proposito di mappature si ricorda che in uno studio le nazioni sono state rinominate, su relativa rappresentazione infografica, tramite i titoli di canzoni, tipo *Born in the U.S.A.* di Springsteen, *Lights of Taormina* di Knopfler, *Tour de France* dei Kraftwerk, *Anarchy in the U. K.* dei Sex Pistols, *China Girl* di David Bowie, il beatlesiano *Norwegian Wood*, ma esiste anche una *Jeografia*, ci si scusi il neologismo, con *Sketches of Spain* di Miles Davis o *New York New York* di Sinatra (cfr. *Geografia musicale: la mappa del mondo fatta con titoli di canzoni*, Linkiesta.it, 23 gennaio 2017). Per l'Italia segnaliamo anche su www.iconfronti.it.

it, l'inserito di "SalernoSera", *La geografia nella canzone napoletana: musica e territorio fra storia, memoria e tradizione/0*.

La soluzione ora suggerita non è però di tipo "nominale" nè solo "popolare contemporaneo" perché punta ad andare alle radici di un fenomeno musicale - le forme metrico-musicali - per come si è storicamente evidenziato ed analizzato da etnologi e etnomusicologi. Il lavoro è in costante aggiornamento.

In materia di canti popolari italiani va citata la classificazione usata da Tito Saffioti in *Enciclopedia della canzone popolare e della nuova canzone politica*, Milano, Teti, 1978 (*sub voce*) secondo cui in genere ci sono tre livelli che si intersecano nelle classificazioni sui canti popolari " 1) classificazioni metrico formali (strambotti, stornelli, ballate ecc) 2) classificazioni in base alla struttura musicale (musiche polivocali, monovocali, strumentali) 3) classificazioni secondo la funzione o i contenuti (ninne nanne, canti di questua, canti dell'emigrazione etc.).

La mappa qui redatta non rispetta la tripartizione citata forse troppo rigida ma riporta, in diversa divisione, tipi di musiche e di canti popolari che sono stati di fatto censiti e/o riportati in ricerche e bibliografie come il catalogo AELM della Discoteca di Stato; frase citata da Nicola Tanda, Salvatore Farina, *La figura e il ruolo a 150 anni dalla nascita*, Atti Convegno Sassari-Sorso, dic. 1996, a cura di D. Manca, Edes, Sassari, 2001.

I) cfr. P. A. Franini, *Futurismo in musica fra rivoluzione e tradizione*, III, "Musicaaa!", 8, mag. ago. 1997; frase citata da Anton Giulio Bragaglia, *Jazz Band*, Corbaccio, 1924.

J) cfr. A. Furfaro, *John Lennon. I secondi quarant'anni*, corrieredelsud.it, 10 dicembre 2020; frase citata da John Lennon, intervista a David Sheff, *All We Are Saying*, Einaudi, 2020.

K) cfr. A. Furfaro, *Romolo Grano un grande musicista per il piccolo schermo*, "A proposito di jazz", 19 agosto 2020; frase citata da Ermanno Comuzio, *Colonna Sonora*, Ente dello Spettacolo Editore, Roma, 1992.

L) cfr. E. Dell'Agnese/M. Tabusi, (a cura di), *La musica come geografia: suoni, luoghi territori*, Roma, SGI, 2016; poesia di Silvana Palazzo da *La mia faccia senza trucco*, Progetto Cultura, Roma, 2018.

M) cfr. A. Furfaro, *Jazz e goliardia fra storia e ironia*, cfr.

“A proposito di Jazz”, 18/11/2020; frase citata da Anonimo / Johannes Brahms, *canto goliardico medievale*.

N) cfr. A. Furfaro, *Calabresi d’America Storie di musicisti*, Co-senza, Periferia, 1992; frase citata da John R. Searle, *La mente*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005

O) cfr. A. Furfaro, *Oratoria e musica. La difesa di De Marsico*, Versus Artisti contro, CJC-www.amedeofurfaro.it, 2012; frase citata da Gino Stefani, *Introduzione alla semiotica della musica*, Sellerio.

P) cfr. A. Furfaro, *Jazz e diritto d’autore. Il plagio musicale*, “A proposito di jazz” 23/7/2020; frase citata da Salvatore Paolo Putorti, *Il plagio*, Pellegrini, 1977.

Q) cfr. A. Furfaro, *Rino Gaetano. I segni del possibile nel Q Disc con New Perigeo e Cocciantè*, ivi, 2/9/2020; citazione da Domenico De Masi, *La fantasia e la concretezza*, Rizzoli, 2003.

R) cfr. A. Furfaro, *Il giro del jazz in 80 dischi: Italia*, Cjc-www.amedeofurfaro.it, pp. 20-23; frase citata da Chaïm Perelman / Lucie Olbrechts-Tyneca, *Trattato dell’argomentazione*, Einaudi, 2001.

S) cfr. A. Furfaro, *Jazz e pubblicità, più dialogo fra creativi*; cfr. “A proposito di jazz”, febbraio 2021; frase citata da Herbert Marshall McLuhan.

T) cfr. A. Furfaro, *Le piace il jazz? C’è chi dice no*, “A Proposito di jazz”, 30/9/2019; frase citata da T. W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkam Verlag, 1951, n. 95.

U) Responsabile scientifico di Digitecal era Francesco Stezzi, direttore del Centro Jazz Calabria; frase citata da Eleonora Fiorani, *Sguardi nel tempo delle tecnologie*, Lupetti, 2017.

V) abstract di Intervista a *Francesco De Gregori*, “Corrieredel-sud.it”, 17/4/2015.

W) cfr. A. Furfaro, *Jazz si ... ma col fischio. Cenni di Whistling Story*, “A proposito di jazz”, 17/3/2020. Da rilevare che Davide Sparti parla di “respiro sonoro che esce dalla carne” a proposito del jazz in quanto musica corporea “suonata” da pelle, bocca, lingua, labbra, braccia, torace, mani, dove coincidono idea ed esecuzione, cfr. *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*, Il Mulino, Bologna, 2008.

X) cfr. A. Furfaro, *Falcone sfida Raval*, in *Versus Artisti contro*, cit.

Y) abstract da A. Furfaro *Danza e gesto: la cifra italiana del tango*, in *Oralità, Scrittura, Digitale* cit.; frase citata da Paolo Conte, *Habanera rendez vous*, dall'album 900, CGD Eastwest, 1992.

Z) nota predisposta in occasione della presidenza della sessione del 25/5/2012 del XIII Convegno internazionale di Studi "Gusto, Costume e Politica. In onore di Jean-Jacques Rousseau", organizzato dal Conservatorio Fausto Torrefranca di Vibo Valentia, direttore Antonella Barbarossa, c.o. Biblioteca Comunale, Vibo Valentia.

Il collegamento specifico fra musica e sensi è stato oggetto di approfondimento in A. Furfaro, *I sensi del jazz. Improvvisazioni sul tema*, in Michelone G. (a cura di) *Breve Introduzione alla storia della musica afroamericana*, Milano, I.S.U. Università Cattolica, 2006. Il saggio è anche on line su [www.amedeofurfaro.it/Oralità, scrittura, digitale](http://www.amedeofurfaro.it/Oralità_scrittura_digitale).

Frase citata da Oscar Wilde, *Aforismi*, Crescere ed., 2015.

Ringraziamenti

Si ringraziano le riviste “A Proposito di Jazz” (direttore Gerlando Gatto), “Corriere del Sud” (direttore Antonio D’Ettoris) e “Musica News” (direttore editoriale Francesco Stezzi) da cui sono tratte diverse “Voci” del volume.

Un particolare ringraziamento per la prestigiosa collaborazione scientifica va a Michel Villaz e Laurent Vercueil.

Analogamente, per le fotografie selezionate (quelle non contrassegnate sono di Amedeo Furfaro) si indirizza un doveroso grazie a Gianfranco Carofiglio, Isabella Furfaro, Marisa Russo, Maria Gabriella Sartini, Franco Sorrenti, Gianfranco Funari.

Nel ringraziare i rispettivi uffici stampa si precisa che la foto di Palazzo del Popolo di Orvieto è stata scattata all’interno di Umbria Jazz Winter (come la foto di Sal Nistico nel 1989 nel 4et di Antonello Vannucchi) Winter, quella di Senigallia lo è stata nel quadro degli appuntamenti del Summer Jamboree Festival mentre l’altra in Val di Fiemme ritrae uno spazio di Dolomiti Ski Jazz.

Infine la foto a pag. 74 è stata realizzata all’interno del Talos Festival 2018.

Il murale ispirato a “Pagliacci” di Leoncavallo, opera di Lavinio Sceral per il Borgo d’Arte di Piano di Orria (Salerno), è intitolato, a cura della direttrice artistica Marisa Russo, “Pagliacci convertiti stendono ripuliti Panni Sporchi”.

Finito di stampare
nel mese di marzo 2021
Universal Book srl
Rende (Cosenza)