

## Suonare insieme: tra socialità ed esperienza estetica

(Traccia dell'intervento al "Tavolo di riflessione" organizzato all'interno della IV edizione di "Orchestrando" (Festival delle Orchestre Giovanili e Infantili del Conservatorio di musica di Reggio Emilia e Castelnuovo ne' Monti) il 12 settembre 2025.)

In che senso il "suonare insieme" starebbe in una posizione intermedia "tra socialità ed esperienza estetica"? Siamo di fronte a due temi distinti, indicatori di due diverse inclinazioni o esigenze, in una qualche misura tra loro conflittuali e che, però, dobbiamo sforzarci di tenere insieme, o si tratta piuttosto di concepirli come inseparabilmente co-implicati? Se davvero siamo d'accordo che non sia possibile scindere le finalità sociali da quelle musicali del suonare insieme (principio che, per altro, sta alla base dell'esperienza venezuelana, e più volte ripreso da Claudio Abbado) credo che ne dovremmo trarre delle conseguenze riguardanti soprattutto i criteri di scelta del "che cosa" suonare insieme.

Parlerò dunque della questione che, forse un po' troppo genericamente, viene detta "dei repertori".

Prima è però necessario soffermarci brevemente sul senso di alcune parole presenti nel titolo stesso del nostro incontro (Suonare insieme: tra socialità ed esperienza estetica) cosa che, per risparmiare tempo, farò in maniera piuttosto schematica.

1 – dunque, *Socialità*: Quando si parla di "socialità" ci si riferisce soprattutto alla disponibilità e capacità di interagire e stabilire relazioni con gli altri (con la società). Dilatando appena il concetto di "socialità", noi sosteniamo inoltre che il suonare insieme possa valere anche come fattore di integrazione sociale, agendo positivamente soprattutto in contesti di emarginazione e di fronte ai sintomi di disgregazione sociale che caratterizzano il nostro tempo.

Su questo, però, tornerò alla fine, quando risulteranno forse più chiare le ragioni per cui, a mio avviso, sarebbe limitante valutare l'apporto "sociale" del suonare insieme al solo fatto di offrire una pur preziosa occasione a rimanere connessi e a integrarsi nella società.

2 – *Esperienza estetica*: Sul concetto di "esperienza" mi limito a richiamare la fondamentale distinzione tra semplici "episodi di esperienza" e quelle che, Walter Benjamin definiva come "esperienze che lasciano un segno, si connettono alla nostra identità, che ci toccano e cambiano chi siamo".

Quanto all'esperienza "estetica", intesa come esperienza sensibile (*Aisthesis*), e in particolare come esperienza di incontro con l'opera d'arte, andrebbe concepita innanzitutto come il rimanere "toccati" da qualcosa che, scuotendoci, può proprio arrivare a lasciarlo un segno, e addirittura a cambiarci la vita, modificando la nostra visione del mondo: offrendoci insomma una esperienza di verità (se, con Heidegger, il "vero" non lo intendiamo come l'enunciazione vera di stati di cose, ma piuttosto come apertura di un nuovo orizzonte per altre, possibili descrizioni del mondo).

3 – *Suonare insieme*: dato per acquisito il nesso tra esperienza e educazione (Dewey diceva che: "L'esperienza è mezzo e fine dell'educazione") si tratta, per noi, di domandarci in che misura e a che condizioni la specifica esperienza dell'incontro con la musica, "suonando insieme", possa assumere una rilevanza e-ducativa tale da arrivare ad incidere sulla società:

- Teniamo intanto presente che il suonare insieme comporta il fare un'esperienza di contatto con la "forza della musica" (nella musica agisce una qualche forza: infatti ci può e-mozionare, com-muovere; in tutti i casi: muovere). Vissuta come esperienza di co-partecipazione a farla nascere, che coinvolge chi sta suonando

e anche chi sta ascoltando, la musica può cioè comportare una sorta di passaggio di energia, una forza addirittura trascinate (per questo era entrata in conflitto con il progetto della Repubblica ideale di Platone).

Rimarrebbe da chiedersi: trascinate verso cosa o dove? Potremmo dire così: in direzione di una tensione verso il senso, ma – come ne ha parlato Jean-Luc Nancy - “risalendo completamente a monte della significazione, andando verso il senso allo stato nascente, colto cioè in quello stato di rinvio dove non è data la fine del rinvio stesso (vale a dire: il concetto, l’idea, l’informazione)”...il significato, appunto.

Va insomma considerato che il suonare insieme può offrire innanzitutto una particolarissima esperienza di ascolto, di trovarsi cioè all’interno e di contribuire al manifestarsi di un qualche “dire” o di una sorta di “voler dire” (irriducibile alla dimensione, appunto, del significato).

Difficile sapere cosa dice, cosa vuole dire, la musica. Wolfgang Rihm ci aveva provato così (Cito dalla sua conferenza di apertura del festival di Salisburgo del 1992): “la musica dice: Io sono. Affinché io possa essere, ascoltami. (l’evento del mio manifestarmi accade quando tu mi ascolti), Affinché tu possa ascoltare parla. (non contemplarmi soltanto, vieni incontro, dammi senso). Affinché tu parli io sono”.

Insomma, la musica potrebbe sollecitare, o trascinare, chi la fa (suonandola e/o ascoltandola) ad accedere a sua volta a quel modo del dire da cui gli ha parlato, cioè a rinviare del senso, in risonanza: ciò che è possibile o dandole “corpo sonoro” (“suonandola”, interpretandola, dandole senso) e/o accedendo anche ad altre dimensioni creative, volte a far nascere, ancora una volta, del senso, vivendo cioè anche l’esperienza di “produrre senso”, dopo essersi lasciati toccare e contagiare dalle Muse.

Cosa c’entrano le Muse?

Quella sorta di circolo che abbiamo percepito nelle parole di Rihm rimanda infatti a un importante, benché non molto frequentato, *Dialogo* di Platone: lo *Ione*, dove, attraverso una bellissima metafora, viene espressa proprio l’idea che il dire delle Muse, quando accolto da un ascolto attivo, può dare origine al rilancio, in risonanza, di un nuovo agire creativo.

- Rivolgendosi a Ione (un rapsodo, uno di coloro che avevano il ruolo di recitare le poesie, cioè, per Platone, di recitare il canto che prorompe dall’impulso delle Muse) Socrate (il Socrate platonico) gli dice: “ciò che ti muove è una divina forza, come nella pietra che Euripide ha chiamato “Magnete” ...Anche questa pietra, infatti, non solo attira gli anelli di ferro, ma infonde altresì una forza negli anelli medesimi, in modo che, a loro volta, essi possano produrre questo stesso effetto della pietra e attrarre altri anelli...

- Quando tu reciti bene dei versi...commuovi profondamente gli spettatori....

E sai che questo spettatore è l’ultimo degli anelli, che, come ti dicevo, ricevono, l’uno dall’altro, la forza della pietra Eraclea?

- ...dal poeta, come da quella pietra, pende una assai lunga catena di coreuti, di maestri e istruttori, che stanno appesi letteralmente agli anelli che pendono dalla Musa.

Resterebbe da capire che cosa si possa intendere con la parola “Musa”, ma, anche solo limitandoci a considerare che le Muse sono figlie di Mnemosyne, se ne potrebbe semplicemente dedurre che anche in questo caso si avrebbe a che fare con la circolarità di un movimento consistente nel riemergere di qualcosa che proviene da un qualche deposito di esperienze e di ascolti che si erano prima sedimentati nella memoria (a livello conscio o inconscio)

A me sembra che anche queste poche considerazioni possano aiutarci a riflettere sul “che cosa suonare?”, cioè sulla questione della scelta dei repertori, che - come ne hanno scritto Roberto Neulichedl e Anna Maria

Freschi nella loro “Metodologia dell’insegnamento strumentale” – va considerata come il fulcro stesso di qualsiasi progetto didattico inerente la musica.

Si tratta dunque di ricavarne almeno alcuni criteri o suggerimenti utili per affrontare responsabilmente il difficile compito di operare scelte musicali, e, intanto, con la consapevolezza che nel fare questo si va anche sempre ad offrire una certa “immagine” della musica, che per esempio può limitarsi a riproporre o, invece, ad ampliare l’immagine che della musica ci viene costantemente proposta (o imposta?): quella derivante dalle logiche commerciali e dalle finalità di puro intrattenimento che, dominanti nei Media, invadono in modo sempre più allarmante la nostra quotidianità.

Anche in questo caso proverò a sintetizzare in pochi punti alcuni criteri di scelta a mio avviso irrinunciabili, pena la resa al perseguimento delle valenze educative e socializzanti che ci stanno a cuore.

1 - Innanzitutto va ricordato che, indipendentemente dai livelli di competenza musicale e strumentale in cui si opera, non bisogna mai rinunciare alla qualità delle proposte, offrendo occasioni capaci, appunto, di allargare l’idea stessa di musica: proponendo incontri con la musica in grado di attivare nuove scoperte e provocare nuovi stupori estetici.

A tal fine, accanto a repertori provenienti anche da diverse tradizioni popolari, e senza rinunciare in qualche caso a proporre anche brani tratti per esempio da colonne sonore cinematografiche, è importante però attingere anche e soprattutto a quel patrimonio musicale che spesso, con parola sgradevole, viene detto “colto”, o, ancor più impropriamente “serio”, o “classico”, cioè alla **ricchezza e alla forza “trascinante”** di composizioni per la cui esecuzione sarà per altro necessario quasi sempre adattare le partiture originali ai limiti (di competenza strumentale e musicale) e alla eterogeneità delle realtà con cui si opera (prestando comunque attenzione anche alla qualità di quel non facile lavoro di adattamento su cui non abbiamo qui il tempo di soffermarci).

2 – Non va poi dimenticato che le scelte riguardanti le composizioni da eseguire andrebbero sempre inquadrare all’interno di un preciso “Progetto didattico” che dovrebbe muovere da alcune indispensabili consapevolezze e attenzioni:

a - prima di tutto quella riguardante il fatto che non si tratta mai di “mettere su” semplicemente uno o più brani, ma di progettare appunto un percorso didattico complessivo che motivi e valorizzi le scelte di repertorio che sono state operate, per esempio offrendone una qualche contestualizzazione o descrizione, e proponendone soprattutto l’ascolto (e a maggior ragione se, inevitabilmente, ne verranno poi eseguite delle versioni semplificate o modificate).

b – Il progetto dovrebbe inoltre e soprattutto riguardare anche il che cosa fare dopo che un brano lo si è imparato a suonare:

- Intanto prevedendo diverse occasioni di esecuzioni pubbliche (la musica la si “porge” sempre agli altri, ed è importante che anche questa “esperienza” del “donare musica” venga vissuta il più possibile dai giovani e giovanissimi che suonano nelle orchestre)

- Ma andrebbe poi presa in considerazione specialmente la possibilità di “giocare” con ciò che si è già appreso a suonare, e di farlo esplorandone diverse modalità esecutive, e introducendovi anche delle trasformazioni, o “deformazioni”...fino ad arrivare a sfiorare l’emergere di situazioni musicali in cui del brano da cui si è partiti non è ormai riconoscibile quasi niente.

Non solo queste esplorazioni potrebbero anch'esse venire proposte all'ascolto del pubblico, ma soprattutto, anche da queste esperienze potrebbe nascere qualcosa che già si avvicinerebbe al prendere forma di un nuovo progetto, questa volta di tipo improvvisativo o compositivo...

Insomma, oltre all'obiettivo di arrivare ad eseguire delle composizioni già esistenti, ciò che si sta proponendo qui è di offrire almeno altre tre tipologie di occasioni per fare musica insieme, molto imparentate tra loro e che forse solo per comodità andiamo ora a distinguere:

1- realizzare delle Trasformazioni o Deformazioni musicali di brani esistenti, nelle quali, come abbiamo visto, a partire dalla esplorazione di possibili trasformazioni di una canzone, o una danza di Mozart ...o altro... si può arrivare a far nascere nuove "situazioni sonore" e musicali.

2 – fare delle Improvvisazioni: non solo qualsiasi esecuzione musicale, anche di musica scritta, comporta un certo grado di improvvisazione, ma anche qualsiasi dimensione improvvisativa non è mai assoluta, perché, come ha detto Ornette Coleman "Il momento in cui la musica improvvisata diventa convincente è quando essa si scrive da sé, e dunque, quando raggiunge la composizione. Nella composizione come nella improvvisazione si tratta sempre di invenzione. E ogni musicista dovrebbe avere un rapporto con entrambe". Ciò significa che è possibile in qualsiasi contesto, anche infantile, proporre la condivisione di "regole" del gioco (magari estraendole da una precedente esplorazione strumentale, o dall'ascolto di un brano musicale, o di un dipinto, una poesia... il cigolio di una porta...) in grado di dare origine alla progettazione di situazioni musicali di tipo improvvisativo.

3 – eseguire nuove Composizioni "composte", progettate, collettivamente o all'interno di gruppi di lavoro o, ancora, in collaborazione con classi di composizione, quando eventualmente presenti nel contesto in cui si opera. Non c'è una vera soluzione di continuità nell'ideale percorso che porterebbe dalla esplorazione, alla improvvisazione, alla "vera e propria" composizione musicale: qualsiasi opera creativa ha sempre qualcosa di sorprendente e in una qualche misura imprevedibile. Come diceva Dewey: "la svolta inattesa, qualcosa che l'artista stesso non prevede in maniera definitiva, è una condizione della qualità positiva di un'opera d'arte; la mette al riparo dalla meccanicità".

Va infine tenuto presente che tali proposte, volte a sollecitare un approccio "creativo" al fare musica, possono diventare davvero proponibili se alimentate da almeno altre due esperienze:

- quella di mettersi in risonanza, in "ascolto attivo" di gesti e invii di senso che, in un'ottica transdisciplinare, possono venire anche da altri regimi artistici (danza, pittura, letteratura ecc.),

- quella di mettersi in "ascolto attivo" e in risonanza con diverse esperienze musicali, comprese quelle che stanno dentro al movimento della cultura, e della vita musicale, del proprio tempo.

D'altra parte, per queste ultime tipologie di esperienze e di proposte risultano particolarmente preziose le osservazioni di François Delelrande intorno al fatto che ormai da decenni la musica ha recuperato, anche grazie al contributo dell'esperienza elettronica, un rapporto con il suono in quanto tale, al di là della distinzione suono/rumore, aprendo così a nuove prospettive didattiche:

- all'esplorazione strumentale (e non intesa come propedeutica a un presunto "vero e proprio" suonare lo strumento)

- a esperienze creative con suoni non per forza vincolati al concetto di "nota" musicale, ormai insufficiente e pressoché inutilizzabile, ma piuttosto descrivibili in termini globali e organici (d'altra parte da tempo anche nella musica di consumo il lavoro di costruzione dei suoni sovrasta in modo evidente una loro distinzione e organizzazione per "parametri" distinti).

Tali esperienze di carattere compositivo, accanto a quelle trasformative e improvvisative, mirerebbero dunque a non far mancare l'apporto educativo che può venire da un approccio anche creativo al fare musica insieme, in cui l'atto creativo, l'atto del far nascere, verrebbe qui inteso come "scelta di un territorio sonoro da esplorare".

## **Conclusioni**

E' evidente che il tema delle competenze dei docenti diventa assolutamente centrale: perché se non in possesso di una ampia e aggiornata cultura musicale e didattica (e non solo strumentale) diventa pressoché impossibile offrire le diverse occasioni per suonare insieme che abbiamo visto essere necessarie, proprio per farne emergere tutte le potenzialità educative, "trascinanti" e socializzanti.

A questo riguardo mi limito a riportare un brevissimo pensiero che estrapolo da uno scritto di Carla Rinaldi (la pedagoga e Presidente onoraria della Fondazione Reggio Children, che ci ha lasciati solo qualche mese fa): "il bambino – scrive Carla - ha diritto a un docente competente, che sta dentro al movimento della cultura del proprio tempo".

Un'ultima considerazione, riprendendo ciò che avevamo lasciato in sospeso all'inizio: l'aver messo l'accento sulla valorizzazione degli aspetti creativi, porta a considerare che sarebbe riduttivo limitarsi ad "usare" la musica e il fare musica insieme, ritenendoli semplicemente "utili" al solo scopo, pur fondamentale, di incidere sul superamento di diversi tipi di disagio e di emarginazione sociale, attivando cioè processi di integrazione sociale. Perché l'aver a che fare con l'arte e la creatività è soprattutto uno dei pochi strumenti che abbiamo a disposizione, e che abbiamo il dovere di offrire, per entrare in un rapporto non solo di "adattamento" e "integrazione" nella e con la società, ma anche destinato o destinabile a potere incidere su di essa, trasformandola.

Paolo Perezzani © 2025