

## Una scuola del suono di Roberto Maragliano

Le note che seguono forniscono un inquadramento - lo dirò subito: molto personale - dell'esperienza maturata nell'ambito della *Rete della musica elettronica*<sup>1</sup>, ma vogliono anche andare al di là delle specificità dei temi in gioco e del loro intreccio (musica e tecnologia) per tentare un approccio più generale alla natura dei saperi implicati nella (e dalla) formazione scolastica - i cosiddetti 'contenuti', nonché ai modi correnti di presentarli e rappresentarsi<sup>2</sup>.

In altri termini, ritengo sia utile riflettere non solo sulle particolarità di questa vicenda e delle tracce che essa ha lasciato nel web ma anche su quel che in trasparenza tali tracce e la vicenda nel suo complesso permettono di cogliere, in particolare riguardo al rapporto fra *saperi della scrittura* e *saperi dell'oralità*, e al ruolo lì giocato dalle tecnologie.

Coerentemente con la qualità del contenuto disciplinare preso in considerazione, che è quello musicale, cercherò il più possibile di usare un linguaggio sensibile alle dinamiche sonore, evitando di confermare, anche attraverso il vocabolario adottato, la tradizionale supremazia del visivo sull'acustico.

Premetto allora che in queste mie considerazioni discendono da un punto di vista, anzi di ascolto assolutamente soggettivo (c'è pure chi parla di 'punto di vita', proprio per marcare l'appartenenza del 'punto' ad un individuo in carne, ossa e sensi<sup>3</sup>). Non sono considerazioni neutre, dunque, ma riflettono, appunto, la particolare disposizione del mio 'orecchio cognitivo'.

Entrando nel merito, non ho remore di sorta nell'ammettere che alla base dei ragionamenti proposti qui stanno una sintonia e quattro assonanze, che fungono da base e armonia per lo sviluppo dei temi.

La *sintonia* è con le posizioni di quella che più o meno propriamente è stata chiamata '*scuola di Toronto*'. McLuhan e Havelock, Ong e Goody (non dimenticando Glenn Gould, anomala figura di pianista e indagatore del rapporto fra suono, scrittura, registrazione, manipolazione<sup>4</sup>) costituiscono

---

<sup>1</sup> [http://www.istruzione.it/innovazione/progetti/musica\\_web\\_scuole.shtml](http://www.istruzione.it/innovazione/progetti/musica_web_scuole.shtml)

<sup>2</sup> C'è, in questa scelta, la traccia di discorsi abbozzati ma, ahimé, rapidamente messi in sordina quando si fece, tra il 1997 e il 1998, e per iniziativa dell'allora responsabile del dicastero scolastico, un primo (e fin qui restato unico) tentativo di ragionare pubblicamente sull'identità e la qualità dei saperi che la scuola dovesse considerare irrinunciabili per la sua funzione. Sappiamo tutti come sono andate le cose, in Italia (ma anche in Francia, che si impegnò in un'operazione analoga): dal mondo dell'istruzione e in particolare dall'Accademia venne un no netto ad un simile approccio, che mirava ad ampliare i confini del confronto e metteva in discussione le prerogative dello specialismo disciplinaristico; e dunque, rapidamente si riflù dentro gli alvei rassicuranti dell'elaborazione tradizionale (dove solerti funzionari, addetti all'imbracamento del mondo, vengono regolarmente incaricati di stilare mappe di sapere tanto estese e provviste di pieghe da coprire tutto e accontentare tutti - o scontentarli, ch'è la stessa cosa). Ma i problemi, anche se rimossi, sussistono ancora e dunque rendono tortuosa, impacciata, fastidiosamente contrattata, nel nostro paese, l'elaborazione di quelli che, a dispetto dell'autonomia didattica delle scuole, ci si ostina tuttora a proporre e far interpretare come 'i programmi della scuola'.

<sup>3</sup> Vedi a questo proposito l'itinerario argomentativo attraverso cui, mettendo in scena il rapporto fra spazio 'immateriale' e corpo 'materiale', Carlo Infante approda all'espressione 'punto di vita': "[...] qualsiasi interazione con un nuovo ambiente (pensate solo alla dimensione subacquea) tende a configurare il nostro rapporto con lo spazio esterno. Ci costringe ad una revisione radicale della nostra impostazione psichica, ma dopo un po' tutto questo si riassorbe, supera la frattura, lo spiazzamento, diventa naturale. Oggi, attraverso diversi programmi di modellizzazione tridimensionale ormai usuali, è possibile creare oggetti virtuali da condividere anche con stazioni remote: per quanto digitali, non fisici. Quegli oggetti possono essere 'toccati', spostati via Internet [...] Il salto paradigmatico è in questa nuova coscienza: saper vivere una simulazione come un'esperienza reale, abitando spazi-tempo digitali. Nell'immersione sensoriale all' 'interno' di un ambiente virtuale accade infatti qualcosa di molto preciso: si è dentro. Non si sta a guardare, si è lì, non c'è punto di vista prospettico a mediare. E' a questo punto che si stabilisce il valore dell'esperienza: si agisce. Quel nostro cliccare è un atto che produce effetti, feedback precisi. Non c'è punto di vista, ma **punto di vita** [il neretto è nel testo], in quell'ambiente digitale si esiste, opera qualcosa di noi: una nostra estensione" (*Performing media. La nuova spettacolarità della comunicazione interattiva e mobile*, Novecentolibri, Roma 2004, p. 53).

<sup>4</sup> Sia sufficiente, per questo inserimento anomalo, quanto Gould profeticamente sosteneva nel 1981, a proposito della registrazione discografica e del suo uso: "Penso che quello che c'è di più strano nella registrazione e nel modo che ha la

un gruppo di pensatori antiaccademici, reso coeso e a suo modo coerente dall'intento, che ne muove i componenti, di cogliere, dentro le tecnologie del passato e del presente, gli indizi delle configurazioni via via assunte dai saperi sociali, e contemporaneamente dall'interesse a concedere voce ai processi di determinazione attraverso cui le culture sociali hanno dato e danno forma alle tecnologie e ai loro impieghi<sup>5</sup>. L'impetuoso affermarsi delle risorse digitali e soprattutto della rete<sup>6</sup> ha reso attuale e difficilmente evitabile il carico di problematizzazioni che contraddistingue i membri di questo anomalo club di 'umanisti delle tecnologie'. Personalmente, considero la sintonia con il loro modo di mettere in discussione il rapporto fra media e società non già alla stregua di un atto di fede o di appartenenza disciplinare (già la stessa immagine di 'scuola' stride, la sento cacofonica rispetto allo stile di questi signori), quanto nei termini di uno stimolo costante ad interpretare e concettualizzare le tecnologie, insomma, qualcosa di assolutamente diverso da un'esenzone dal compito di 'pensarle'. Per questo dico 'sintonia': è un modo per esprimere l'intesa che viene dal suonare assieme, insomma da una 'simpatia' (almeno, per quel che la parola ricava dalla sua etimologia).

Se quella della sintonia è una costante, che funge da basso continuo, le risonanze sono più estemporanee e corrispondono agli accordi di volta in volta prodotti dagli strumenti. Fuori di questa metafora, ma necessariamente imbattendosi in altre, chiarisco che l'orizzonte teorico di queste mie considerazioni è quello tracciato da McLuhan e soci, e che alcune delle sue pieghe interne, per non parlare di stropicciamenti, sono prodotte da suggestioni ricevute visitando (ed entrando in corrispondenza con) altri lidi. Quelli che mi propongo qui di elencare e illustrare succintamente.

---

gente di reagirvi [...] è che c'è un sorprendente miscuglio di democrazia e di autocrazia. Evidentemente la registrazione è autocratica nel senso che, nel momento in cui il prodotto finale esce dallo studio, sono io che l'ho per così dire inscatolato, montato e orientato secondo il mio umore del momento, il che significa che magari la settimana dopo non sarebbe necessariamente montato nello stesso modo. Quando il disco viene immesso sul mercato porta l'impronta di una concezione che mi appartiene interamente. Tuttavia assume un carattere democratico, se si pensa che, una volta uscito dallo studio, non sarà mai sentito come l'ho sentito io. Vorrei molto che questa differenziazione e le possibilità per l'ascoltatore fossero infinitamente più grandi di quanto siano attualmente. Ma lo diventeranno, è questa la tendenza verso cui ci muoviamo [...] In effetti, una volta uscita dallo studio, mi auguro vivamente che nessuno ascolti la registrazione con l'impressione che io abbia voluto imporre una concezione personale intoccabile. E' chiaro che le ho dato alcune caratteristiche sulle quali non si può ritornare, perché non dispongo ancora di una tecnologia che mi consenta di dire agli ascoltatori: 'Ecco le sedici registrazioni che ho fatto: prendetele come sono e montatele come preferite'. Questo sarebbe l'ideale, sempre ammettendo che l'ascoltatore abbia una vaga idea di quello che desidera. Bisognerebbe poter semplicemente creare gli elementi dei prodotti e renderli disponibili alla gente, dicendo: 'Ecco la mia creatura; crescetela secondo i vostri gusti, i vostri desideri e la vostra fede'. Questa tecnologia non esiste ancora. Ma piano piano ci arriveremo" (Glenn Gould, *No, non sono un eccentrico*, EDT, Torino 1989, pp. 148-9). Grazie alla diffusione del digitale e della telematica, disponiamo oggi di quella tecnologia. Ma non disponiamo, ancora, di una cultura capace di utilizzarla creativamente e costruttivamente, secondo l'utopia disegnata da Gould. O meglio, non ne dispongono i cultori della musica cosiddetta 'colta', ché per i cultori delle musiche 'altre' (soprattutto se giovani: lo dimostra l'esperienza fatta con la *Rete*) il discorso cambia.

<sup>5</sup> Alludo qui alla critica che da sempre viene mossa agli esponenti della scuola di Toronto di indulgere al 'determinismo tecnologico' cioè all'idea che la diffusione delle singole tecnologie, di per sé, induca trasformazioni nelle società. Di fatto, nell'orizzonte dell'analisi di questi indagatori dei media vecchi e nuovi c'è, accanto e in un rapporto di dialogo con il determinismo tecnologico, un'attenzione al modo in cui le culture sociali influiscono sugli usi e quindi sulle identità delle tecnologie. In ordine a questo problema, sembrerebbe che il fattore della determinazione sociale si faccia sentire più nella fase della nascita e di primo sviluppo dei media, mentre il fattore della determinazione tecnologica delle società emerge più nella loro fase di maturità (è quanto Andrea Miconi sostiene nell'*Introduzione* alla traduzione italiana dell'opera che sta all'origine della scuola di Toronto: Harol A. Innis, *Impero e comunicazioni*, Meltemi, Roma 2001, pp. 7-54). E non è osservazione da poco. La storia del personal computer ne dà ampia conferma, segnata com'è, nella sua fortuna iniziale di attrezzo domestico, dal marchio giovanile del 'gioco' (determinismo sociale) e poi, nella fase di maturità, dal fatto di favorire nell'utente, indipendentemente dalla sua identità, una mentalità corrispondente al modello del lavoro d'ufficio incorporato nei software di base (determinismo tecnologico).

<sup>6</sup> In una giornata di studio su *Musica, multiculturalità, globalizzazione* organizzata da Raffaele Pozzi a Bologna per "Il Saggiatore Musicale" (14 maggio 2004) Marcello Flores faceva notare che se ci sono voluti 40 anni perché 500 milioni di persone, nel mondo, si dotassero di una radio, ne sono bastati 15 perché disponessero di un computer e solo 4 perché si procurassero un accesso ad Internet.

Una *prima risonanza* è con la constatazione dell'*irriducibilità reciproca dei codici*, quanto cioè fa da insormontabile ostacolo per una compiuta traduzione di un linguaggio in un altro<sup>7</sup>. Nessun linguaggio di parola, per quanto puntuto e raffinato, potrà mai combaciare perfettamente con la superficie liscia e muta dell'immagine; allo stesso modo nessuna superficie mossa del suono musicale potrà mai essere totalmente racchiusa e compiutamente resa da un giro di parole, per quanto abile esso sia. C'è insomma un momento in cui il verbale deve indursi a tacere, per consentire al suono musicale di dispiegarsi e di liberare, nel suo farsi, le forme del suo autonomo 'parlare': ed è quel verbale che - ricordiamolo! - fa tutt'uno con quanto alimenta il progetto e fornisce la materia prima per l'edificio educativo consegnatoci dalla tradizione; metterlo a tacere non è facile, ma bisogna pur farlo.

La *seconda risonanza* è con il *paradigma elettroacustico*<sup>8</sup>, vale a dire con l'effetto che l'introduzione e la diffusione delle strumentazioni digitali in ambito acustico ha in così poco tempo prodotto, e non solo sul versante della ricezione e della produzione di musiche, ma anche sul modo stesso di percepire, concepire e concettualizzare, da parte degli individui e dei gruppi, la presenza di suoni musicali negli spazi di vita. Va da sé che tale effetto è più evidente in chi, come il giovane, ha un rapporto di confidenza con 'lo spirito', verrebbe da dire, di tali tecnologie nuove, mentre si fa poco sentire o addirittura è negato in chi si è trovato a familiarizzare con le musiche tramite la mediazione di strumentazioni precedenti, sia materiali sia concettuali, in particolare quelle che, nate e cresciute dentro gli spazi della cultura scritta, inevitabilmente introducono una cesura netta fra produzione e ricezione, e pure fra *langue* e *parole*.

Una *terza risonanza* chiama in causa il *riscatto della vocalità e della corporeità sul logocentrismo*<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Quel che Massimo Carboni (in *L'occhio e la pagina Tra immagine e parola*, Jaca Book, Milano 2002) afferma a proposito del rapporto tra parola e immagine può essere trasposto e ricollocato dentro l'ambito del rapporto fra la parola dell'analisi e della descrizione musicale e il suonare concreto della musica: "Così come il balcone dà sulla strada e il fianco di un edificio dà sulla valle, la parola dà sull'immagine, il dicibile sul visibile. Ogni elemento lascia-essere l'altro. Con l'aiuto della parola arriviamo fino ad un certo punto; poi, il limite che incontriamo non è un ostacolo, ma la strada, la valle, l'immagine che si mostrano in un silenzio che è tutto meno che assenza o difetto di parola, ma semplice e intrascendibile *esposizione* di sé. Balcone e strada, edificio e valle, parola e immagine sono in relazione a distanza, essenzialmente e liberamente *aperti* gli uni sugli altri. Ed è questa distanza donativa il motore e la riserva di senso di quella relazione in cui la parola consente di rimettere l'immagine a se stessa" (p. 54).

<sup>8</sup> La suggestione viene da François Delalande, *Il paradigma elettroacustico*, in Jean-Jacques Nattiez, a cura di, *Enciclopedia della musica*, vol. 1: *Il Novecento*, Einaudi, Torino 2001, pp. 381-403, che così presenta il concetto: "Fino al 1948 esistevano due grandi modalità di creazione e trasmissione: la tradizione orale e la scrittura. D'ora in poi ne esiste anche una terza: l'elettroacustica. Ognuno di questi modelli ideali rappresenta un insieme coerente di tecniche (eventualmente di materiali) ma altresì di pratiche sociali, di circuiti di diffusione, di formazione, che tutti insieme costituiscono le condizioni della stessa esistenza di un pensiero musicale e dell'emergere di 'linguaggi' specifici. Vi è dunque un effetto sistemico, una logica delle tecniche, che chiameremo 'paradigma tecnologico'. Prendiamo il caso della musica scritta [...] Quando si impiega l'espressione 'musica scritta', si intende in realtà designare tutta questa rete di produzione-conservazione-trasmissione, tutto quel coerente insieme funzionale che essa designa. O quanto meno, questa è una delle accezioni dell'espressione, quella che si adotta implicitamente contrapponendola a 'musica di tradizione orale' [...] Con la 'musica elettroacustica' fa la sua comparsa un terzo sistema di produzione musicale completamente differente in ogni suo aspetto, dagli strumenti di produzione fino alle reti di diffusione [...] tale definizione è molto ampia: essa ingloba, come minimo, tutte le musiche realizzate in studio o per mezzo di sintetizzatori, computer, campionatori, ecc., a condizione che vengano diffuse esclusivamente tramite altoparlanti, comprendendo in tal modo molta musica leggera, pop, rock, techno ed altre ancora. E' qui che si scorge l'ampiezza del fenomeno: così come 'musica scritta' non implica un genere particolare, ma piuttosto una modalità di funzionamento intellettuale e sociale della produzione musicale, altrettanto la tecnologia della realizzazione meccanica produce ripercussioni sociali non meno che estetiche; niente più interpreti, niente più scrittura, niente più solfeggio obbligatorio. E dunque: maggiore incidenza dei processi autodidattici al di fuori dei conservatori, possibilità di dilettantismo nella composizione (fenomeno sconosciuto nel campo della musica colta dopo il periodo barocco), decompartmentazione di generi legati alle tradizioni di formazione didattica e loro ricompartimentazione su altre basi. E' ancora difficile, a causa della sua mancata stabilizzazione, valutare la riorganizzazione delle pratiche sociali eventualmente provocata dalle tecnologie elettroacustiche" (pp. 389-390).

<sup>9</sup> Nel contesto di un'opera dedicata a riscattare la voce dal centrismo della parola e a fare di questo riscatto un'arma contro la classica rappresentazione (autorappresentazione) del pensiero filosofico, Adriana Cavavero - in *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003 - dedica ampio spazio al melodramma, e dice cose che

Qui è in gioco un tema filosofico di portata generale: sarebbe più giusto chiamare in causa i termini di una filosofia della cultura, e dunque del 'sapere che si pensa'. La parola regna sovrana dentro quel territorio, in particolare nell'area entro cui il sapere stesso cura la sua riproduzione: ma si tratta pur sempre di una parola muta, o meglio non risonante, come quella della scrittura, e della scrittura a stampa soprattutto, che è certamente dotata di un corpo, ma solo in senso metaforico (il 'corpo tipografico', appunto), ma che una sua corporeità o composità assolutamente non detiene. Quando invece la voce, pur se dissociata dalla fonte e autonomamente amplificata, emana sempre da un corpo (lo parla e ne parla) e colpisce un altro corpo (sì da farlo risuonare), ed è essa stessa corpo (il 'corpo della voce', appunto, che è più e altro rispetto ad una metafora). Il riscatto di questa dimensione e la sua legittimazione dopo secoli di sacrifici subiti tracciano una strada nuova, ma ad un tempo antichissima, per lo sviluppo delle soggettività umane. A scuola non possiamo non accorgercene.

La *quarta* e ultima *risonanza* è con l'esigenza, che si collega una volta ancora ai destini della filosofia (intesa non come disciplina a sé stante ma come finestra sui saperi), di 'tirare l'orecchio' di chi pensa le cose e le sceglie in funzione dell'educazione: questo, per metterlo nelle condizioni di tendere (e rispondere) non più e non solo a principi ordinatori del tipo di *forma, idea, composizione*, propri dello spazio scrittorio, ma a categorie del tipo di *tono, accento, timbro*<sup>10</sup>, proprie dell'esperienza acustica. Attraverso questa conversione è messa in forse un'opzione cruciale, che attraversa e dà sostanza a buona parte del pensiero e della sensibilità 'occidentali', in base alla quale, cogliendosi nella realtà soprattutto un insieme di idee immobili e imm modificabili, si è inevitabilmente indotti a scindere l'idea, e quindi il pensiero, dalla cosa, cioè la realtà effettuale, e di conseguenza a dissociare, all'interno della parola parlata, il significato logico dai tratti corporei

---

potrebbero essere facilmente adattate al contesto delle musiche che più danno alimento e identità alle culture giovanili, non caso musiche vocali, per la maggior parte, e intenzionalmente compromesse con i meccanismi del kitsch: "Oggi come un tempo, nei teatri di tutto il mondo, un pubblico adorante assiste per ore a un dramma cantato di cui spesso non capisce una parola. Tant'è vero che si sta ormai affermando l'espedito, alquanto noioso, della sottotitolazione elettronica. Certo è che, a prescindere dal significato delle frasi cantate, il pubblico gode evidentemente della musica strumentale e del canto in quanto *voce*. Per la trama della storia, per lo più complicata e bizzarra e, quindi, ridicola, basta un riassunto stampato sul programma o il racconto di un amico che già la conosce. Il senso della storia è indispensabile, ma non quello delle parole. Quando madama Butterfly canta 'un bel dì vedremo', tutti sanno che canta di amore e di inutile speranza: la sua voce, da sola, è capace di esprimere ciò che le parole, come una sorta di apparato secondario, si limitano a puntualizzare [...] Non ci sono dubbi. Da un certo punto di vista, l'opera è un trionfo del ridicolo e del kitsch, e il libretto rientra spesso fra gli strumenti di questa impresa tragicomica; da un altro punto di vista, l'opera è però tutta un'altra questione e *si serve*, anzi, del ridicolo proprio per ancorare la serietà del suo messaggio *in voce* alla leggerezza del riso. Essa infatti è essenzialmente il sublime operare della voce umana che vince sul significato delle parole e sul regno visivo della rappresentazione. In questo senso, a dirla con pignoleria, non si tratta dunque propriamente di un punto di vista, bensì di un punto di udito. Per toccare il cuore vibrante dell'opera, per disarmare il ridicolo di cui si corazza, è necessario che l'occhio del corpo e quello dell'intelletto siano accecati dalla sovranità dell'orecchio. Il che è per lo meno paradossale, visto che il melo-dramma consiste in una spettacolarizzazione musicale e vocale del dramma. Come nel teatro, c'è la messa in scena di una storia e c'è un pubblico, che guarda e ascolta. Solo che, invece di parlare, i protagonisti di questa storia cantano" (pp. 133-5).

<sup>10</sup> Qui 'risuona' l'auspicio espresso dal filosofo Jean-Luc Nancy che si possa arrivare a 'denudare il mondo', liberandolo dei veli altrui, soprattutto di quelli imposti da una filosofia orientata nichilisticamente a sostenere che 'tutto è ormai privo di senso'. Non si tratterebbe affatto di ridurre il mondo ad un corpo immobile e inerte, ad un dato bruto, quanto di metterlo nelle condizioni di sussultare, vibrare, e riaffermare da sé la sua esistenza. Avremmo allora un mondo da 'intendere' in senso acustico e non più, soltanto, in senso logico. "[...] qui si tratta di essere in agguato in un modo che non è esattamente quello dello *spiare* nel senso di una sorveglianza visiva. Il sonoro qui evidenzia la propria specificità rispetto al registro ottico, nel quale più manifestamente si gioca, se così si può dire, il rapporto con l'intelligibile in quanto rapporto *teoretico* (termine legato, in greco, alla visione). Infatti, secondo lo sguardo, il soggetto si rinvia a se stesso come oggetto. Invece secondo l'ascolto, in certo qual modo è in se stesso che il soggetto si rinvia o s'invia. Perciò, da un certo punto di vista, non c'è rapporto tra sguardo e ascolto. Una scrittrice annota: 'Posso sentire ciò che vedo: un piano, o del fogliame agitato dal vento. Ma non posso mai vedere ciò che sento. Tra la vista e l'udito non c'è reciprocità' [...] In altri termini ancora, il visivo sarebbe tendenzialmente mimetico, mentre il sonoro tendenzialmente metassico (cioè collocato nell'ordine della partecipazione, della spartizione e del contagio) - il che non significa neppure che queste tendenze da qualche parte non si rimescolino" (*All'ascolto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004, pp. 17-8)

attraverso cui essa si manifesta. Lavorare ad una ricomposizione di questa scissione significa allora recuperare un rapporto acustico con le cose, con la loro realtà effettuale appunto, e uscire dal ricatto prodotto dall'abitudine a fissare e ipostatizzare le forme: dentro le dimensioni del sonoro le forme sono invece continuamente in movimento, e per queste loro dinamiche chiedono di essere udite più che intese in senso logico. Insomma, aderendo a una simile impostazione chi si occupa di formazione sarebbe chiamato a porsi in primo luogo in una relazione d'ascolto con i saperi, per come questi si manifestano alle dimensioni del sensibile più che a quelle dell'intelligibile, quindi per come danno corpo al mondo, facendo e facendosi realtà. Nel suono non c'è un 'sottostante', non c'è una 'faccia nascosta': è lì, in quanto 'tutto', e noi siamo in esso. Non è veicolo ma spazio, e dentro questo spazio l'individuo coglie il senso delle cose non come verità stabile, ma come flusso. Il suono risuona e fa risuonare, e con ciò induce inevitabilmente la tensione ad essere ascoltato, in una logica della conoscenza e dell'esperienza che, diversa da quella classica del rapporto soggetto/oggetto, si apre alle dimensioni dell' 'essere assieme', del trovarsi costantemente intrecciati nel complesso delle relazioni con tutte le cose e tutti i soggetti. Potranno sembrare sofismi, questi: lo saranno per chi vi si accosta con l'occhio dell'intelligenza, non per chi vi fa agire l'orecchio.

E così termina l'elenco dei debiti concettuali.

Ma, una volta fatte risuonare, una per una, le corde di cui ho detto (la grossa e le quattro 'piccole', se così ci si può esprimere), si tratta poi di metterle assieme, evitando di orchestrarle secondo un disegno preesistente, ma semplicemente facendole agire e proponendosi poi di ascoltarle, 'per l'effetto che fanno'. In altri termini: non intendo proporre una teoria compiuta, ma dar conto di alcuni frammenti concettuali, che possano risultare utili in vista della possibilità di tracciare una mappa in cui siano identificabili le caratteristiche principali del territorio verso cui tendiamo/tiriamo l'orecchio.

Quel che ne viene fuori è una musica che inevitabilmente suona cacofonica rispetto alle epistemologie e le pedagogie correnti, per il fatto stesso di costringerci a cogliere ed accogliere, accanto allo *spazio visivo*, lo *spazio acustico*.

Il primo, quello visivo, è l'artefatto di maggior successo prodotto dalla civiltà occidentale: consiste nello spazio astratto così come viene percepito da un occhio separato da tutti gli altri sensi, dunque come un qualcosa di *continuo, uniforme, definito da confini, statico*. Mentre lo spazio acustico sarebbe *discontinuo, non omogeneo, dinamico, senza margini e con centri posti ovunque*, tale da non chiedere prove e dimostrazioni, essendo in *continua manifestazione di se stesso*.

Nello sviluppo di questa prospettiva, il riscatto dell'acustico sul visivo equivale ad una rivalsa delle culture dell'oralità su quelle della scrittura. Va da sé che nell'*universo digitale e telematico* possa essere riconosciuto il luogo dove un tale riscatto si fa più sentire e che, nel porsi in una condizione di presenza/ascolto/risonanza con esso, si possa maturare un approccio alla differenza tra visivo ed acustico non più segnato dalla logica della *contrapposizione* e quindi dell'alternativa (tipica della logica scrittoria), ma qualificato invece dalle dimensioni del *dialogo* e della convivenza (tipiche nella logica dell'oralità).

Sono così arrivato a toccare un aspetto cruciale di tutto il ragionamento, quello in cui sono poste in essere le tecnologie. Ma che ruolo queste vi giocano? Non è domanda che possa essere elusa.

E' facile, per chi desideri rimuovere, più che criticare concretamente una tale prospettiva, accusarla, e quindi accusarmi, di determinismo tecnologico. A parte il fatto che essere determinista dovrebbe costituire un orizzonte teorico (e pratico) ineliminabile per chi si occupi di formazione (per quale ragione se ne occuperebbe, se non per determinare cambiamenti tramite la sua azione?<sup>11</sup>), va riconosciuto che, in questa faccenda così come in tutte le faccende in cui sono presenti (il che vuol dire il mondo nel suo complesso), i *media*, intesi come intermediari tra noi, l'altro e noi stessi, sono

---

<sup>11</sup> *Siamo tutti deterministi* è il titolo/provocazione che ho inteso dare alla *Presentazione* del volume, di cui sono curatore, *Pedagogie dell'e-learning*, Roma-Bari, Laterza 2004.

ad un tempo *agenti* e *specchi*<sup>12</sup>, insomma producono e riflettono, senza che una funzione risulti scindibile dall'altra<sup>13</sup>.

In quest'area, dove la multimedialità e la rete fungono da zona d'incrocio e fusione per le tre componenti paradigmatiche della scrittura, dall'oralità, e dell'interazione, la tecnologia dà un suo rilevante e insostituibile contributo all'affermarsi di due processi assolutamente cruciali per il radicamento dell'individuo nel mondo dell'oggi: il processo della ri-sonorizzazione dei saperi e quello dell'addomesticamento del rumore.

Cosa significa? Che per un verso i media, e non solo quelli recentissimi ma anche quelli ormai 'storici' della riproduzione sonora, danno voce agli oggetti e gli ambienti del sapere, e che per un altro verso fanno sì che queste voci interagiscano con – e compensino, attenuandola – la massiccia dose di rumore<sup>14</sup> che è prodotta dalla società industriale (quella stessa che la società post-industriale dei servizi non riesce a ridurre significativamente).

Mettendo assieme tutti questi elementi, è dunque pensabile, e lo è in quanto è già in atto, un *paradigma diverso* da quello che regola la riproduzione formale dei saperi: diverso perché teso dalle (e verso le) dinamiche dell'immersione; diverso perché non (totalmente) ricattato dai vincoli dell'astrazione<sup>15</sup>.

Ma è pensabile anche perché, nel mondo se non ancora nella scuola, è già presente un modo di sentire e agire diverso, modellato su un pensiero connettivo<sup>16</sup>, partecipativo, morbido<sup>17</sup>: o, con una sola suggestiva parola, 'risonante'.

Ed è innegabile che se vogliamo entrare in rapporto con esso, l'esperienza di musiche, delle musiche del nostro tempo, soprattutto, ci sarà di grosso aiuto. Detto in altre parole: le produzioni

---

<sup>12</sup> Riprendo la formulazione dalle osservazioni introduttive che Asa Briggs e Peter Burke pongono alla loro *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*, Il Mulino, Bologna 2002: "Per gli storici e per gli studiosi della società esiste sempre una divisione tra coloro che privilegiano la struttura, e coloro che si concentrano sugli agenti. Da una parte c'è chi sostiene che non esistano conseguenze dei computer in quanto tali, né peraltro dell'alfabetizzazione (tanto quella tradizionale, quanto quella informatica): ci sono conseguenze solo per gli individui che utilizzano tali strumenti. Dall'altra parte c'è chi afferma che il fatto di utilizzare un nuovo medium di comunicazione muta inevitabilmente la visione del mondo delle persone, a lungo termine, se non subito. Una parte accusa l'altra di trattare la gente comune come se fosse passiva, come se si trattasse di oggetti che subiscono l'effetto dell'alfabetizzazione o della computerizzazione. L'accusa speculare è che siano i media - stampa compresa - a essere trattati come fossero passivi, specchi invece che agenti di trasformazione della civiltà e della società. Non è questa la sede in cui si possa tentare di concludere quei dibattiti: al contrario si chiede ai lettori di tenere conto di entrambi gli opposti punti di vista nel leggere le pagine che seguono" (pp. 22-3). Per un confronto con le posizioni dei due autori, in ordine anche al rapporto media/ realtà, rimando al Diario di Bordo on-line del mio corso di Tecnologie dell'Istruzione e dell'Apprendimento dell'anno accademico 2003/4: [http://host.uniroma3.it/laboratori/taonline/didattica/didattica-diario/in\\_corso/diario1.html](http://host.uniroma3.it/laboratori/taonline/didattica/didattica-diario/in_corso/diario1.html)

<sup>13</sup> Involontariamente i primi ad essere testimoni di questa stretta associazione sono i cosiddetti 'apocalittici', quando per esempio sostengono che con il ridurre le dosi individuali di televisione si avrebbe, per effetto, una diminuzione della violenza nel mondo, quando invece si rischia di ottenere solo una copertura dello specchio.

<sup>14</sup> Con questo faccio riferimento all'ormai classica opera di Raymond Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, Ricordi- Unicopli, Milano 1985.

<sup>15</sup> Buona parte del mio *Nuovo manuale di didattica multimediale*, Laterza, Roma-Bari 2004 (nuova edizione) è dedicato all'analisi del campo di tensioni che nuove e vecchie tecnologie vengono a determinare tra le due polarità didattiche dell'astrazione e dell'immersione.

<sup>16</sup> E' Derrick de Kerckhove a parlare di 'pensiero connettivo', v. *L'intelligenza connettiva*, Aurelio De Laurentiis Multimedia, Roma 1999 e <http://www.politicaonline.it/index.php?p=46>

<sup>17</sup> Sherry Turkle, in *La vita sullo schermo. Nuove identità e relazioni sociali nell'epoca di Internet*, Apogeo, Milano 1997, include la terminologia 'padronanza morbida' a proposito della cultura della simulazione. Ecco in che modo: "La nostra cultura tende ad equiparare il termine 'morbido' a non-scientifico e indisciplinato, oltre che al femminile e alla mancanza di potere. Perché usare allora un termine come 'morbido', che potrebbe evocare l'idea di sottovalutazione più che di differenza? Quello che mi preme in questa sede è la trans-valutazione dei valori. 'Morbido' è una buona parola per uno stile flessibile, non-gerarchico, uno stile che consenta connessioni ravvicinate con gli oggetti che si vanno studiando. L'uso della terminologia 'padronanza morbida' è coerente con il fatto di considerare il negoziare, le relazioni e l'attaccamento come virtù cognitive. Questo è esattamente quel che la cultura della simulazione ci incoraggia a fare" (p. 45). Nel capitolo *Essere studente on line* del volume *Pedagogie dell'e-learning*, cit., Ornella Martini apre, su questo fronte, un suggestivo itinerario di analisi rilevando, dentro l'agire e il pensare morbido, il 'femminile' della cultura digitale.

musicali del Novecento, e il loro giocare su l'amalgama, la connessione, la contaminazione, sono cornice e metafora di una sensibilità diffusa (quella stessa che si esercita nella navigazione e nell'interazione di rete), che a sua volta può essere spesa per far fronte a quella vastissima categoria di problemi che la logica dell'astrazione formalizzante non riesce a dominare e sciogliere<sup>18</sup>.

Non è scandaloso, allora:

- pretendere dai saperi scolastici il sacrificio di parte della visione (quindi di zone fin qui occupate e presidiate dalla scrittura) in favore del riconoscimento dei diritti dell'ascolto, e pretenderlo non solo per i saperi sonori,
- accettare che il formale dell'educazione sia intaccato e contaminato dall'informale,
- concedere spazio, nell'attività didattica, ad una modalità sonora di trattamento dei saperi,
- accettare di farsi guidare da una pedagogia dell'orecchio.

In sintonia con quanto sostenuto fin qui, saranno piuttosto motivi di scandalo:

- la sordità congenita della scuola (e dell'università),
- la refrattarietà delle abitudini didattiche correnti nei confronti del suono e delle sue dinamiche,
- la violenta rimozione del pathos come componente del conoscere e dell'esperire, rimozione che discende dal dominio esercitato dal pensiero astrante e che sovente si trova accompagnata dall'esercizio di un forte pregiudizio antitecnologico.

La messa in mora di questi motivi di scandalo è alla base dell'esperienza 'rumorosa' (ma fortunatamente condotta 'in sordina') della *Rete della musica elettronica*.

Lì si è potuto contare sulla risorsa costituita dalle competenze informali dei giovani in fatto di musiche e di pratiche digitali, ci si è sottratti ai vincoli dell'ordinamento curricolare, si è fatto ricorso ad esperienze e culture tratte dal mondo circostante la scuola, non si è finalizzata l'attività al superamento di una prova o al raggiungimento di un obiettivo professionalizzante, si sono sollecitati i ragazzi a realizzare i siti web dei gruppi rispondendo in primo luogo ai loro personali gusti e le loro propensioni: e, cosa importante, tutto ciò non si è sviluppato dentro la logica della contrapposizione, cioè non è stato vissuto come un'alternativa alla scuola, ma dentro una logica della convivenza, quindi come un'occasione per scoprire e valorizzare, della comunità scolastica, funzioni diverse da quelle consuete.

Chi vorrà accostarsi a questa esperienza è dunque invitato a porsi in una dimensione d'ascolto e, se vuole, ad andare al di là dello specifico musicale, con l'immaginare cosa potrà essere il dar vita e sostanza ad una scuola del suono. Se poi, nel suo viaggio, vorrà far riferimento a queste mie note, mi è d'obbligo suggerirli di non portarsene dietro lo spartito, ma soltanto l'eco.

---

<sup>18</sup> "Orbene, niente è altrettanto degno di nota – in questo ordine di considerazioni – quanto la storia della musica nel corso del XX secolo, più di qualsiasi altra tecnica artistica: le trasformazioni interne successive a Wagner, la crescente importazione di riferimenti estranei alla musica codificata come 'classica', l'avvento del jazz e delle sue trasformazioni, poi quello del rock con tutte le sue incarnazioni fino alle loro attuali ibridazioni con musiche 'colte', indi la cospicua trasformazione attraverso tutti questi fenomeni, della strumentazione, fino alla produzione elettronica e informatica dei suoni e al rimodellamento degli schemi sonori (timbri, ritmi, scritture) - il che parallelamente ha portato alla creazione di uno spazio o di una scena sonora mondiale la cui natura è straordinariamente mescolata (popolare e raffinata, religiosa e profana, antica e recente, proveniente da tutti i continenti contemporaneamente): tutto questo non ha un equivalente vero e proprio in altri ambiti. Ne è risultato che la sensibilità è diventata musicale e la musicalità mondiale, in una misura il cui senso epocale resta ancora da pensare, tanto più che tutto questo avviene di pari passo a un'espansione dell'immagine la cui ampiezza non trova un corrispettivo nelle trasformazioni parimenti prodottesi nell'ambito della sensibilità" (Jean-Luc Nancy, *All'ascolto*, cit., pp. 19-20).