

Gli incantesimi di un diapason di pace

di GINO STEFANI

Il canto è incanto, incantamento, incantesimo. È un labirinto: ambiguità e terapia. È strumento di guerra e di pace

Intervista a Gino Stefani. Dal clarinetto alla direzione di cori; ora è professore di Semiologia della musica e di Metodologia dell'educazione musicale all'Università di Bologna (titolo dei corsi: «L'arte di arrangiarsi in musica» e «Per una cultura musicale di pace»). È presidente della sezione italiana della Associazione Internazionale di animazione musicale liturgica, *Universa laus*, e direttore della rivista «Musica e assemblea» (ed. Marietti). Tra le sue pubblicazioni, segnaliamo: «L'espressione verbale e musicale nella liturgia» (LDC, 1967); «Musica barocca. Poetica ed ideologia» (Bompiani, 1979 e 1985); «Semiotica della musica» (Sellerio, 1976 e 1985); «Insegnare la musica» (Guaraldi, 1977 e Nuova Guaraldi, 1980); «Capire la musica» (L'Espresso, 1978, e Bompiani, 1985); «Perché la musica» (La Scuola, 1979); «Il linguaggio della musica» (ed. Paoline, 1982); «Competenza musicale e cultura della pace» (ed. CLUEB, 1985).

Nel labirinto del canto

MC: Aiutaci ad entrare nel mondo della musica e particolarmente nel «canto umano». Cosa succede quando si canta?

Cantare: tra il dire e il fare. Provate un po' a pensare in quanti modi lo si dice. Canto, perché ho l'anima in pena; perché ho la rabbia in corpo; perché amo. Si può cantare per stare svegli, per farsi compagnia, magari anche coraggio. Dirlo in musica resta più impresso; dirlo in musica è meno impegnativo. «Chi bene canta, prega due volte» (antico detto ecclesiastico); «sono solo canzonette» (E. Bennato). Inni rivoluzionari, lotta cantata: «Non ho mai detto che a canzoni / si fan rivoluzioni» (Guccini). Continuate voi la raccolta.

Intanto facciamo il punto: cantare è un dire, che è un fare; ma anche un non fare. Ed è un fare, che è un dire; ma anche un non dire. Giochi di parole? Niente affatto: è l'ambiguità del cantare, la polivalenza dei canti, il labirinto della canzone. Provate a trovare un esempio concreto per ogni percorso: una canzone, un canto liturgico, un

cantautore, una situazione politica, ecc. E, per immaginare cosa succede quando si sbaglia percorso, eccovi una storia vera, dell'epoca degli alberi degli zoccoli. In un paese mediterraneo di cui non ricordo il nome, una ragazza accusò davanti al giudice un giovanotto di averla corteggiata, pubblicamente impegnata e poi abbandonata e, quindi, disonorata; al che lui, per tutta difesa: «Io?! Canzone, fu!». L'atto incriminato era, infatti, una serenata: corteggiar cantando. E, nelle nostre serenate al buon Dio, chi può dire che cosa succede, precisamente?

Prendiamo il canto liturgico. Che cosa fa realmente uno che canta nella liturgia? Il canto è l'incontro — o la sintesi — di tre dimensioni: la voce, la parola, la musica. Ora, ognuna di queste componenti ha una sua autonomia di strutture, di funzionamenti, di progetti. La voce è qualcosa di molto personale; l'immagine sonora di una persona. La parola è soprattutto un mezzo per comunicare con gli altri. La musica, poi, è tante cose: gioco, espressione, costruzione di oggetti sonori, rappresentazione, ecc. Messe insieme,



queste tre dimensioni un po' si rinforzano, un po' si neutralizzano, sempre si trasformano a vicenda.

Prendiamo un esempio: il canto «Io non sono degno...». Chi è questo «io»? Se leggo le parole sul libretto, è il soggetto logico della frase; eventualmente è l'autore del testo (ma non si può dimostrarlo); se me ne approprio con fede, sono io che leggo. Nella Messa, l'«io» è il soggetto liturgico, il «fedele» che io rappresento e sono: l'atto è una confessione. Se poi quelle parole le canto, quell'«io» si moltiplica e si frantuma come in un caleidoscopio, dove i soggetti precedenti (logico, storico, simbolico-rituale) danzano con l'«io» lirico della poesia, con l'«homo ludens» della musica... Se le parole di quel canto contengono un significato di confessione e di offerta, la poesia le trasforma con i suoi giochi di suono e di ritmo, e il senso e l'atto cambiano. E cambiano poi ancora per la musica, con quelle curiose deformazioni che essa impone alla recitazione del testo e quel costante e sommo incitamento alla danza, a un quasi languido valzer lento. Quanti percorsi possibili, e spesso inconsci, nel canto anche più semplice e sincero! Quanta ricchezza di senso; ma anche quanta ambiguità!

MC: Nella celebrazione liturgica, qual è il canto migliore?

Un canto liturgico ben riuscito è quello in cui voce, parola e musica convergono a «dire» le stesse cose, a «fare» gli stessi atti (proclamare, o meditare, inneggiare, e così via). Di questa convergenza i primi responsabili possono essere gli autori del testo e della musica. Ma molto più può essere fatto anche dagli esecutori/arrangiatori,

nel realizzare il «sound» vocale-strumentale adatto al pezzo e alla circostanza.

MC: Qual è il rapporto musica-parole?

Nelle nostre celebrazioni liturgiche, è soprattutto la parola quella che prevale. Già il verbocentrismo è una devianza di antica data nella liturgia latina, e la riforma degli anni '60 non ha fatto che accentuarla. Ma lo stesso verbocentrismo si manifesta anche nell'abitudine corrente di presentare e introdurre i canti parlando sempre e solo dei testi. Certo, parlare della voce e della musica a un'assemblea è più difficile; ed è anche vero che molte volte bisogna che il testo faccia dimenticare una certa musica. Ma l'idea che il canto, ossia il rito, stia nel testo, è un errore fin troppo frequente nelle nostre chiese. L'eccesso di parole è un difetto dei pastori d'anime (oltre che della nostra cultura «umanistica» tradizionale). Gli eccessi di voce e di musica lo sono dei musicisti e dei cantori: magari inconsapevoli. Il canto della e nella assemblea ne risente. La competenza nel canto liturgico è una specie di saggezza. Non bastano singole tecniche, sia pure sommate; occorre un progetto globale e un comportamento coerente. Una sintesi musica-liturgia-cultura. Personalmen-

te, mi augurerei che, nelle nostre assemblee liturgiche, ci fosse più reale silenzio; non solo meno parole, ma anche meno musica, perché importante è il silenzio come esigenza fisiologica, e anche come situazione simbolica.

Inquinamento sonoro e musicoterapia

MC: La situazione di musica-suono-rumore della radiolina a tutto volume quale «mens musicale» ci crea?

Merita di essere ricordato il riferimento, a questo proposito, di Roland Barthes alla voce «ascolto» dell'Enciclopedia Einaudi, che ricorda come l'eccesso di stimoli sonori crea quello che si chiama «rumore informazionale», cioè la incapacità a percepire i messaggi all'interno del magma sonoro indeterminato; si abbassa la soglia della udibilità reale e della attenzione che viene prestata ai messaggi. Paradossalmente finiamo per non fare più caso ad una sirena di allarme, possiamo cioè perire perché non siamo più in grado di stare attenti a segnali di reale pericolo. Non è tanto la questione della qualità dei messaggi: che sia Mozart, che siano i Pink Floyd è indifferente. È la quantità che ottunde. È una conseguenza del «benessere» che chi mangia troppo non è più in grado di distinguere e di

gustare i cibi. Questo è l'inquinamento sonoro. Anche l'anno internazionale della musica, promosso dall'UNESCO, non fa altro che proporre nuovi falsi bisogni: siamo ancora succubi della legge del supermercato.

MC: Sei stato il coordinatore del primo Congresso internazionale di psicologia della musica e collabori da tempo ai Corsi della Cittadella di Assisi, per la formazione dei musicoterapisti; cosa ci puoi dire della musicoterapia, e quale la situazione attualmente?

La situazione più interessante in Italia mi sembra sia quella della Cittadella, appunto; e sarebbe interessante sottolineare l'evoluzione dalla fase dell'auditorium di musica religiosa colta a quella di produzione di ascolto di musica sacra chiesta a firme prestigiose, e infine lo studio delle applicazioni musicali per situazioni di marginalità e di handicap. Comunque, sotto la parola «musicoterapia», sta una quantità di esperienze e di pratiche: dalla rieducazione alla riabilitazione, dalla socializzazione all'indagine psicologica e, raramente, alla terapia vera e propria. È cioè un insieme di pratiche in cui all'empirico e allo sperimentale non si riesce ancora a dare una sufficiente fondazione scientifica. Ciò non vuol dire che tali esperienze non abbiano valore, ma solo che è difficile darne una valutazione d'insieme. Ci sono comunque delle esperienze sorprendenti, come quella della Cremaschi di Bergamo, che fa cantare e suonare dei sordi profondi, e questo grazie all'intuizione prescientifica che l'esperienza del suono è l'esperienza dilatata del tatto: l'orecchio è l'organo primario, ma l'esperienza del suono avviene attraverso tutto il corpo, particolarmente le ossa (come ha ben teorizzato il francese Tomatis). Certo, non si può negare che ci siano opinioni divergenti.

Musica e pace

MC: È uscito il tuo ultimo libro di semiotica musicale dal titolo «Competenza musicale e cultura della pace». Cosa ci dici?

Questo testo documenta una storia, che è personale, ma anche tipica del nostro tempo. Dieci anni fa lavoravo come adesso alla ricerca, all'insegnamento, all'animazione musicale, e mi sforzavo di farlo nella direzione di una pedagogia creativa e di una cultura democratica. Ma il percorso per liberare la creatività della gente e il senso della musica ha incontrato certe barriere ideologiche. Nello stesso tempo, e di



conseguenza, constatando che il sapere musicologico corrente era ed è un supporto inadeguato all'esperienza musicale effettiva della gente, ho cominciato a proporre una «nuova teoria della competenza musicale» e una nuova grammatica.

Di fronte al fatto nuovo e di eccezionale gravità della rapida e crescente radicalizzazione del problema guerrapace, mi sembra sempre più evidente e stringente il coinvolgimento, sia pure parziale, della scuola e della cultura musicale nella cultura del dominio e della guerra; e, di riscontro, vedo la solidarietà di una concezione creativa e democratica della musica e della scuola con un progetto di cultura della pace, quale quello presentato nei saggi «Edu-

cazione musicale nonviolenta» e «Autoeducazione popolare».

MC: Concludendo, quali consigli daresti ad un prete che vuol fare cantare la gente?

Non c'è una risposta sola, perché, a mio avviso, andrebbe messo in gioco tutto. Innanzitutto: perché vuol fare cantare la gente? Può essere che la gente canti già troppo. E poi si dovrebbe porre all'assemblea questo problema, e chiedere alla gente di prendere la parola sulla musica, come sul resto della celebrazione. Il problema canto può essere un falso problema, e non c'è l'esperto che possa risolverlo; nella comunità che funziona bene questo problema non c'è, e quelle che non sono comunità il problema lo avranno sempre.

Contro la vecchia piccola borghesia musicale

di ALESSANDRO CASADIO

I profeti con la chitarra: quando il testo cambia la musica per tentare di cambiare la vita

Alessandro Casadio ci introduce, senza pretese sociologiche, nel mondo del cantautore anni '70.

Note o bombe... proletarie?

«Tu sei bello, tu sei forte, tu sei giusto, tu sei un cantautore». Sono parole di una canzone di Edoardo Bennato, che ritrae con brillante sintesi il ruolo assunto dai cantautori degli anni '70 quando i profeti con la chitarra avevano coperto quasi tutta l'area di vendita discografica e occupata praticamente l'intera «audience» di ascolto della musica leggera italiana. Non è il caso di addentrarsi in analisi sociologiche di questo fenomeno quanto mai complesso; ma è forse opportuno cercare di rilevare come le esigenze estetiche dei fruitori di musica spostassero l'ago della bilancia dal melodico accoppiamento di musica e canto alla

concettuosità di un testo che, in molte occasioni, diventava elemento centrale di valutazione di una canzone.

L'idea di cantare diventava esigenza di trasmissione di un messaggio a cui la musica faceva da supporto, creando il contesto nel quale inserirsi. In contemporanea a questo fenomeno, si svolgevano le numerose manifestazioni di protesta in quasi tutte le città italiane, i cui fragorosi cortei erano spesso accompagnati da slogan forgiati quasi su misura per essere poi trasposti nel testo di qualche canzone. Il rapporto, infatti, tra la realtà che i cantautori rappresentavano e la politica era quanto mai vivace, anche se ristretto — nella quasi totalità dei casi

— all'ambiente di sinistra più o meno extra-parlamentare. Direi, anzi, che spesso l'efficacia, e in qualche modo la bellezza di una canzone, era legata alla forza con la quale veicolava un preciso contenuto politico o sociale.

Si pensi semplicemente a una canzone come «La locomotiva» di Francesco Guccini, che sembra quasi un manifesto politico, in cui anche una certa retorica di immagini viene sfruttata per caricare al massimo una trasmissione emozionale in cui il militante politico si identifica con l'eroe romantico: «La bomba proletaria illuminava l'aria, la fiaccola dell'anarchia»; o ancora «fratello, non temere, che corro al mio dovere: trionfi la giustizia proletaria». Questo forte legame con la politica fu da molti interpretato come un decadimento della musica italiana, destinato a scomparire con il superamento delle mode del momento.

Del resto tutti abbiamo tentato

A queste voci si aggiungevano gli esegeti del contrappunto, che lamentavano il modo semplicistico di comporre e fare musica. Ma, forse, proprio in questi limiti, sussisteva la sua originalità e la sua spinta creativa, che non poteva non dare fastidio a quella

