



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento di Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia
applicata**

**Corso di laurea in
SCIENZE SOCIOLOGICHE**

***Il rituale d'orchestra: apertura all'ascolto
di un dialogo muto***

Relatore:

Prof. Stefano Sbalchiero

Laureanda:

Benedetta Condini

Matricola 2053990

A.A. 2023/2024

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO PRIMO	7
1.1 ARTE E MUSICA	7
1.2 LA SPECIFICITÀ DEI CONSERVATORI: ORIGINE DEGLI ISTITUTI.....	8
1.3 PROSPETTIVA OLISTICA.....	10
CAPITOLO SECONDO.....	12
2.1 METODOLOGIA.....	12
2.2 PREFIGURAZIONE DEGLI AMBITI, STRUMENTI UTILIZZATI, PROSPETTIVA ADOTTATA.....	12
2.3 VARIABILI DI GENERE ED ETÀ	14
2.3 COSTRUZIONE DEL CAMPO	14
CAPITOLO TERZO: LA CULTURA MUSICALE	16
CAPITOLO QUARTO: L'ENERGIA DEI SUONI SUL PALCO	19
4.1 LA STRUTTURA TRIPARTITA.....	20
4.1.1 fase preliminare.....	21
4.1.2 fase post-liminare.....	23
4.2 LA TONALITÀ EMOZIONALE NELLA FASE LIMINALE	24
4.2.1 quello che avviene sul palco.....	25
4.2.2 pubblico e il suo contributo	26
CAPITOLO QUINTO: IL LINGUAGGIO DELLA MUSICA.....	30
5.1 CHE LINGUA SI PARLA SUL PALCO?	32
5.1.1 sintonia tra musicisti	32
5.1.2 cerimoniere del rito e atmosfera che crea	35
5.2 DIALOGO CON IL PUBBLICO, SINCRONIZZAZIONE RITMICA	36
5.3 IL DIALOGO E L'ASCOLTO DELLA PROPRIA INTERIORITÀ.....	38
CAPITOLO SESTO: RETROSCENA E RIBALTA.....	41
CAPITOLO SETTIMO: MUSICA IN SOCIETÀ.....	48
CAPITOLO OTTAVO: CONSIDERAZIONI FINALI	51
BIBLIOGRAFIA.....	54
SITOGRAFIA.....	55

Abstract:

Questa ricerca presenta un approfondimento sul panorama musicale, classico e odierno, portato in rilievo dal punto di vista di studenti, ed ex-studenti, dei Conservatori di musica in Italia. Ciò verrà fatto per poter comprendere meglio come i giovani musicisti si percepiscono all'interno della società. La ricerca si svilupperà seguendo la famiglia di metodi qualitativi per soddisfare gli obiettivi conoscitivi di comprensione del fenomeno musicale; la tecnica utilizzata sarà l'intervista semi-strutturata, in stile dialogico, in presenza. Gli strumenti adottati saranno quelli appartenenti alla famiglia di metodi qualitativi, ovvero le trascrizioni di interviste registrate a sei studenti che frequentano, o hanno frequentato, Conservatori italiani. L'analisi delle trascrizioni di interviste porterà ad un'interpretazione dell'esibizione orchestrale come rituale grazie alle teorie di Émile Durkheim, Randall Collins, Erving Goffman e l'uso della prospettiva olistica per approfondire alcuni aspetti della specificità di giovani musicisti italiani. I temi affrontati saranno: l'esibizione dei musicisti di fronte ad un pubblico, osservandola da un punto di vista sociologico; poi si proseguirà con il mostrare il linguaggio utilizzato in musica, sia con il pubblico sia tra musicisti, che non sembra essere fatto solo di parole ma anche di sguardi, di suoni, di emozioni e di ascolto di un "dialogo muto". In seguito, verrà presentato il "lato oscuro" dell'esibizione orchestrale, quello che c'è e non si vede, la *facciata* (Goffman) che ai musicisti è chiesta di rispettare sul palco. Poi, si cercherà di mostrare come la musica, nel momento in cui diventa un lavoro, debba interfacciarsi con realtà più superficiali. Infine, il tutto si concluderà con alcune riflessioni che porteranno ad avere una visione più globale dell'intera esperienza, quest'ultima ha permesso di poter conoscere meglio la percezione che i musicisti hanno di loro stessi all'interno della società.

INTRODUZIONE

La musica classica, all'interno della società entro la quale si è immersi, sembra non occupare un ruolo centrale nella vita quotidiana di tutti gli *attori sociali* (Goffman), questo potrebbe derivare dal carattere "misterioso" della natura musicale (Negrotti, 2016). Dato il poco interesse e la scarsa rilevanza dei Conservatori italiani, nonché dei musicisti stessi all'interno del nostro *sistema sociale* (Parsons), è necessario chiedersi: come si vedono gli stessi musicisti nella società e qual è la percezione che hanno di loro stessi? Da cosa sono spinti nel continuare ad inseguire le proprie passioni? Quanto cambia l'importanza che viene data loro all'interno di un teatro e quanto effettivamente corrisponde a quella che hanno nel panorama sociale?

Questa ricerca si impegna a rendere più chiaro il mondo musicale dei Conservatori in Italia mostrando come esso venga vissuto dai giovani, ovvero coloro che hanno deciso di seguire un percorso che, oggi, potrebbe apparire "semplice", "misterioso" e poco visibile (Negrotti, 2016). Ciò a cui si vorrebbe aspirare è arrivare alla conoscenza di come la passione per la musica classica dei giovani possa trovare piena realizzazione all'interno del *sistema sociale* entro cui si è immersi, il quale non sembrerebbe dar spazio all'arte come quanto essa ne richieda (Heinich, 2001). In questo sistema si tende sempre più a valorizzare ambiti che si pensa possano portare allo sviluppo della società, ossia quelli che seguono logiche economiche di profitto più evidenti. Ciò è noto quando si parla dei settori economico-scientifici che sembrano occupare la punta di una piramide gerarchica conoscitiva, a cui sottostanno le altre discipline considerate meno importanti per lo sviluppo (Heinich, 2001).

La sociologia offre gli strumenti di ricerca che possono essere d'aiuto per osservare più da vicino e comprendere meglio il settore musicale; anche se, dal punto di vista letterario, si trovano pochi punti di partenza (Heinich, 2001).

L'obiettivo di questa ricerca è di comprendere specifici fenomeni sociali non sempre evidenti nella quotidianità, soprattutto per gli attori che non sono soliti interfacciarsi con queste specifiche realtà. Con questo elaborato si auspica di poter far conoscere le particolarità contenute nelle storie raccontate da studenti di Conservatori italiani in prima

persona, i quali offrono uno sguardo sul mondo musicale che spesso può apparire sconosciuto e misterioso ai neofiti.

Le motivazioni che spingono la realizzazione di questa ricerca sono principalmente due: una di carattere oggettivo e un'altra più sul versante soggettivo. Il primo motivo è per rendere visibile il lato artistico dei conservatori italiani, sottolineandone la sua specificità. Il secondo, è per un forte interesse personale, della sottoscritta, verso il panorama della musica colta che, in Italia, sembrerebbe star perdendo sempre più importanza; ciò sembra essere evidente già a partire dal percorso di studi degli allievi del Conservatorio. Il sistema sociale di ogni Paese privilegia i settori che meglio ritiene essere produttivi. Nel contesto italiano gli ambiti a cui viene data maggiore importanza sembrano essere quelli che seguono logiche di mercato, svantaggiando quelli che si dedicano alla scoperta e all'ascolto di sensazioni, emozioni di cui ogni essere umano fa esperienza nella propria quotidianità. L'obiettivo di questa ricerca, quindi, non è proporre un modello per cui il settore musicale potrebbe portare ad un maggiore profitto a livello economico, ma come esso potrebbe essere un altro tipo di risorsa per gli esseri umani. Consapevoli del fatto che il mercato del lavoro oramai governa lo Stato decidendo come le sovranità e tutti i settori sociali dovrebbero funzionare seguendo la logica del profitto (Santoro, 2014); quello che si vorrebbe dimostrare è in che modo la musica potrebbe portare ad un arricchimento culturale. Quest'ultimo, si ritiene possa dare maggiori benefici a lungo termine espressi in creatività e innovazione.

La musica, come l'arte, può portare la mente umana ad una pace, simile a quella spirituale, che gli attori faticano a trovare all'interno di un sistema governato da logiche che lasciano poco spazio alla scoperta di sé stessi (Crespi, 1996).

Nell'ambito della cultura vengono espresse sensazioni ed emozioni a livello sia individuale che collettivo (Crespi 1996). La materialità del mondo è retta dall'astrattezza delle forme, dalla creatività, dall'ispirazione, dal desiderio; queste forme trovano piena espressione nella musica, nell'arte e nella cultura. L'obiettivo è quello di dare voce a specifiche figure musicali: i musicisti, spesso spersonalizzati, resi invisibili da melodie che non vengono

comprese a fondo per la mancanza di una predisposizione all'ascolto di un genere musicale diverso da quello *mainstream*¹.

L'antichità, nonché contemporaneità della musica, mostra come quest'ultima sia essenziale alla vita degli esseri umani poiché in essa possono trovare una piena espressione di lati del proprio essere.

Partendo da studi precedentemente condotti, si cercherà di riportare nei prossimi capitoli i resoconti di una piccola ricerca qualitativa, realizzata grazie ai racconti delle esperienze di sei ragazze e ragazzi con età compresa tra i ventuno e i ventotto anni. Grazie all'ascolto delle loro esperienze di vita, sarà possibile provare a portare in rilievo come i musicisti si sentono in questo periodo storico.

¹ *Mainstream*: espressione usata in ambito artistico, soprattutto in musica, cinema e letteratura per riferirsi alla corrente più in voga nel grande pubblico. Spesso può essere usato in modo dispregiativo per riferirsi agli artisti spinti da motivazioni commerciali. (Dizionario Treccani).

CAPITOLO PRIMO

All'interno di questo capitolo si cercherà di offrire un quadro teorico, proveniente dalla letteratura già esistente. Quest'ultima, accompagnerà la lettura e cercherà di porre le basi per le riflessioni che ogni lettore potrà trovarsi a fare nelle prossime pagine.

1.1 ARTE E MUSICA

Per comprendere meglio il panorama musicale, spesso definito come "colto" e riservato ad una nicchia di persone, è bene rendere visibile il ruolo che la musica classica assume all'interno della cultura di una società. Dato che l'elemento artistico musicale ha sempre occupato spazio nella produzione culturale (Santoro, 2014) di una società, è doveroso fare un riferimento alla cultura e come essa viene affrontata sociologicamente negli studi già esistenti in letteratura.

Una distinzione presente nel campo sociologico è quella tra sociologia dell'arte e sociologia della cultura, esse sono intese come due discipline diversificate e autonome (Heinich, 2001). La prima, sociologia dell'arte, è critica nei confronti della seconda, sociologia della cultura, per la sua accentuata polisemia, poiché la cultura può far intendere di trattare sia di pratiche relative alle arti sia, seguendo il filone antropologico, di: usi, costumi e comportamenti promossi da società differenti. La sociologia dell'arte, invece, si focalizza sulle creazioni e il modo in cui le diverse arti vengono riconosciute nello spazio e nel tempo (Heinich, 2001).

Il termine "cultura" fa riferimento a una molteplicità di significati, basti pensare alla differenza di come sia intesa dall'antropologia o di come invece lo sia per la sociologia e a sua volta di come, all'interno di quest'ultima, si contino circa centocinquanta significati diversi (Crespi, 1996). Le definizioni si differenziano molto spesso sulla base della dimensione soggettiva che entra in campo parlando di cultura. Si può riassumere che, nelle scienze sociali, la cultura permea due dimensioni: cognitiva-descrittiva e prescrittiva. Le due facce sono legate dal fatto che la norma si giustifica quasi sempre nelle credenze e rappresentazioni, quest'ultime sono sostenute dalla creazione della realtà degli attori sociali, rette dall'apparato normativo (Crespi, 1996).

Ciò che si cercherà di visualizzare sarà il campo musicale spesso difficile da circoscrivere. Bourdieu definisce “campo” comprendendo l’insieme di strutture, gerarchie interne e di come esso si posiziona rispetto agli altri “campi”. Becker fa riferimento a “mondo dell’arte”, concetto noto per gli integrazionisti, come l’insieme delle interazioni che etichettano un oggetto come opera d’arte. I pensieri di Bourdieu e Becker sono accomunati dal far partecipare una pluralità di categorie elaborate dagli attori che operano nel mondo dell’arte. I due autori definiscono l’oggetto in termini di esperienza reale e non di rappresentazioni intese come illusioni. (Heinich, 2001).

Dopo aver chiarito in che modo la sfera dei Conservatori non sia sempre stata approfondita dai sociologi si cercherà di mostrare un altro modo di trovare la musica in letteratura. Infatti, molto spesso la musica all’interno della sociologia, è stata utilizzata come metafora per parlare di qualcos’altro, un esempio può essere quello di Davide Sparti che scrive del modo in cui la logica musicale possa avvicinarsi a quella del linguaggio parlato (Sparti, 2005). Un altro esempio può far riferimento a Gregory Bateson che parla di relazioni tra parti del corpo paragonandole alla composizione organica di un granchio e le sue strutture interne, egli dice:

“L’anatomia del granchio è ripetitiva e ritmica; come la musica, essa è ripetitiva con modulazioni” (Bateson G., 1984, *Mente e Natura*, pag. 7)

I “campi” sono stati studiati come ambiti separati della sfera umana ma, recentemente, alcuni approcci sociologici si sono interessati a considerare l’insieme degli oggetti senza porre accento sulla divisione (Bateson, 1984). Una prospettiva che si è impegnata a studiare l’oggetto nella sua totalità è quella olistica, di cui si parlerà alla fine di questo capitolo.

1.2 LA SPECIFICITÀ DEI CONSERVATORI: ORIGINE DEGLI ISTITUTI

L’utilizzo della parola “Conservatorio”, per quanto riguarda lo Stato italiano, risale al Cinquecento; nasce all’interno di istituti religiosi aventi fini assistenziali e ospitali, che accolgono in convitti persone con delle difficoltà, per lo più persone povere e bisognose, le quali cercano di essere “conservate” dalle difficoltà esterne (Colarizi 1999:260). L’obiettivo

principale è quello rieducativo, la tipologia di educazione messa in atto in queste strutture è volta all'insegnamento di un'arte; infatti, il modello adottato è quello "artigiano", per permettere un avviamento professionale nel mondo del lavoro (Del Prete 2011: 55-56).

La formazione di questi giovani avveniva prevalentemente attraverso l'imitazione del maestro e l'esercizio che singolarmente svolgevano ogni giorno (Sennet 2008:59-70).

Queste attività, svolte all'interno delle strutture, venivano per lo più insegnate per permettere ai giovani di potersi creare una propria indipendenza. Per quanto riguarda i ragazzi, ciò che veniva insegnato gli avrebbe permesso di svolgere un mestiere attraverso il quale si sarebbero potuti inserire a pieno nella società. Alle ragazze l'insegnamento era volto all'acquisizione di una dote educativa (Casula 2018).

Nel Seicento, a corte, la richiesta di cantanti e strumentisti cresceva, quindi, all'interno dei Conservatori, si stava iniziando ad insegnare l'istruzione musicale. Le richieste di partecipare a questi insegnamenti iniziavano ad aumentare. Nel Settecento le attività didattiche dei Conservatori italiani cominciavano a tramontare per cause storiche e problematiche gestionali (Burney 1979, Maione 2005). La notorietà assunta dai Conservatori in Italia, nel Seicento, influirà sulla formazione laica e statale musicale professionalizzante della modernità in Occidente; l'offerta formativa di queste strutture iniziava ad acquisire uno stampo sempre meno religioso e più artigianale, ovvero basato sulla soggettività sia dell'allievo sia del maestro, questo aveva contribuito all'affievolimento del legame con il mondo religioso (Casula 2018). Ciò che veniva insegnato all'interno delle nuove strutture laiche, invece, si basava su un sapere razionale, la standardizzazione del programma e la verifica dei risultati.

Nella seconda metà dell'Ottocento, l'insegnamento si concentrava per lo più sulla trasmissione di tecniche d'esecuzione più specializzate per la realizzazione di un'esecuzione perfetta. Il Conservatorio iniziava a dimenticarsi delle sue caratteristiche originarie, diventando sempre più un istituto elitario che creava eccellenze, soprattutto per le classi di violino e pianoforte, ovvero quelle più ambite (Casula, 2018).

In Italia, a fine Ottocento, i Conservatori stavano attraversando una crisi organizzativa importante nell'ambito didattico per queste ragioni: la bassa selettività nel reclutamento, la scarsità di docenti, quella di allievi e la ricerca di strutture logistiche adatte.

Grazie all'unione del Regno d'Italia i principali Conservatori erano stati nazionalizzati e si iniziava ad assistere ad una loro riorganizzazione didattica interna, nonché degli insegnamenti, grazie alle riforme dei ministri della Pubblica Istruzione (Casula 2018).

A partire dal Novecento venivano emanate delle disposizioni che influenzavano le strutture, una di queste è il Regolamento del 1918 in cui si precisavano il numero massimo di studenti per ogni classe e la figura del docente come punto di riferimento fisso per l'intero percorso di studi. In questi anni gli studenti, avendo avuto esperienze all'interno di Conservatori al di fuori dal territorio italiano, iniziavano a chiedere un rinnovamento all'interno di queste strutture costellate da vuoti nell'offerta formativa. Le tendenze innovatrici provenivano dal confronto con altre realtà, come quella tedesca ad esempio, che integrava la formazione musicale nel sistema scolastico universitario (Casula, 2018, p.95).

Queste tendenze non sono scomparse e si respirano ancora nell'ambiente musicale dei Conservatori italiani (*ibid*, p 101). In Italia, rispetto ad altri Paesi, queste particolari strutture avevano un'articolazione autonoma, ciò è visibile dal fatto che non erano considerate fin da subito al pari dei percorsi universitari (Geraci, 2018). Infatti, seppur formalmente ritenuti parte dell'istruzione nazionale, attraverso la legge sul Nuovo Ordinamento del 1999, i Conservatori hanno mantenuto una certa autonomia per molti anni (Geraci, 2018). All'interno di questa ricerca, in uno degli ultimi capitoli, si potrà leggere come, chi ha preso parte alla ricerca, ribadisce il disagio di questa autonomia che porta ad avere difficoltà nel tutelare e riconoscere la specificità dei Conservatori all'interno del contesto italiano.

1.3 PROSPETTIVA OLISTICA

La prospettiva di cui si cercherà di dare una breve descrizione, nasce all'interno della teoria generale dei sistemi da Ludvig von Bertalanffy nel 1950. Il sistema, secondo questa teorizzazione, è visto come un'unità, una totalità di parti in interazione tra loro. Secondo Bertalanffy ci sono tre aspetti particolari che caratterizzano ogni sistema: il primo sostiene che ci siano degli aspetti comuni a tutte le scienze ed essi si dovrebbero trovare per fondere insieme le conoscenze, il secondo aspetto riconosce le interazioni che uniscono le diverse

parti dell'unità e il terzo aspetto pone l'attenzione ai vincoli imposti ai soggetti coinvolti nel sistema di relazione (Collins, 1992).

La prospettiva olistica, elaborata da Gregory Bateson (1984), prevede l'esistenza di una totalità all'interno della quale ci siano parti collegate tra di loro che si concretizzano nel momento dell'interazione, spazio e interfaccia, in cui due sistemi mettono in comune una zona del proprio sistema complesso, formato da parti diverse (La Mendola, 2007).

Attraverso queste lenti che vengono offerte dalla prospettiva olistica, osservare l'esibizione orchestrale davanti ad un pubblico, mostra come nella fase liminale (Van Gennep, 1981) del rito, i musicisti mettano in relazione parti diverse del proprio sistema contribuendo a formarne uno nuovo, che è il risultato del continuo bilanciamento tra le diverse parti. Nell'esibizione orchestrale ciò potrebbe avvenire tra i musicisti, sul palco, in interazione tra loro o con il pubblico, in platea, portando conoscenza e facendosi influenzare da quest'ultimo. Nei prossimi capitoli si approfondirà sia la metodologia sia il modo con cui i giovani musicisti italiani esprimono la propria arte, non solo attraverso parole ma attraverso suoni, armonie e danze comunicative tra di loro e con il pubblico.

La prospettiva olistica (Edgar Morin parla di approccio alla complessità), che nasce all'interno di questo filone, circa alla fine del secolo scorso, coglie le relazioni nella loro complessità. La totalità è composta da parti che sono in relazione tra di loro, esse sono molteplici, nel momento in cui il soggetto entra in interazione con *Alter*, una parte del suo sistema viene mostrata per essere messa in relazione, facendo ciò vengono nascoste le molteplici facciate del sistema che emergono in relazione con altri. In questo senso si può parlare di un continuo bilanciamento tra parti del sistema, il quale a volte pone maggior importanza su un aspetto, mentre altre può farne emergere un altro tenuto prima nascosto, dandone maggior valore in quel momento, lasciando che ognuno dia libera espressione ad ogni parte del proprio essere in momenti diversi, creando armonia e accordi (La Mendola, 2009).

CAPITOLO SECONDO

2.1 METODOLOGIA

La metodologia utilizzata per approfondire questo ambito sociale abbraccia la famiglia dei metodi qualitativi (Sbalchiero, 2021). Molti sociologi che hanno utilizzato questo metodo, già precedentemente impiegato nella disciplina dell'antropologia, soprattutto parlando di etnografia, si sono avvicinati allo studio di un *campo* (Bourdieu) escludendone altri per un interesse che si avvicinava ad un loro vissuto personale grazie al quale hanno potuto sviluppare una certa sensibilità, nonché interesse, riguardo una parte di realtà (Belzoni, Semi, 2022). La scelta di approfondire la vita di giovani musicisti classici, nel panorama sociale odierno, nasce da una curiosità personale, essendo l'intervistatrice cresciuta in una famiglia nella quale la musica classica è stata respirata fin da quando era piccola, l'interesse per questo genere non l'ha mai abbandonata. Nonostante si sia sempre meno abituati all'ascolto, sia dell'Altro che della musica classica, si è voluto mettere al centro della scena, attraverso questa ricerca, quelle persone che vivono e respirano quotidianamente questo lato della musica. All'interno del metodo qualitativo, lo strumento utilizzato è quello dell'intervista in stile dialogico (La Mendola, 2009).

2.2 PREFIGURAZIONE DEGLI AMBITI, STRUMENTI UTILIZZATI, PROSPETTIVA ADOTTATA

Gli ambiti di interesse che sono emersi durante i racconti e quelli prefigurati dall'intervistatrice non sempre si sovrappongono. Per molti versi quelli che l'intervistatrice si era immaginata di sentire raccontati dagli intervistati, non sono quelli ritenuti importanti dai *narratori*. Inizialmente, prima dell'accesso al campo, gli ambiti erano tre: il primo era la relazione tra insegnante e allievo, il secondo la sintonia che si viene a creare tra musicisti e il terzo interessava le differenze tra università e Conservatori di musica classica in Italia. La ricercatrice non è andata sul campo proiettando preconetti e distinzioni preesistenti sugli intervistati (Sbalchiero, 2021). Quello che è stato fatto, anche grazie all'approccio in stile dialogico-dialogale, è stato proporre una cornice interpretativa, il più ampia possibile, per

dar spazio all'espressione della soggettività di ogni musicista agevolando l'apertura a narrazioni che mettessero in rilievo lati del sistema.

Ciò che è emerso a partire dai racconti, congruente a comprendere il mondo dei giovani musicisti italiani, è un livello di conoscenza che hanno di sé e del loro strumento. La modalità di dialogare oltrepassa la sfera verbale, oltre a questa vengono valorizzati: sguardi, gesti e corpo.

Partendo dall'utilizzo dei metodi qualitativi, trattandosi di un obiettivo conoscitivo, lo strumento utilizzato è quello dell'intervista, in particolare in stile dialogico (La Mendola, 2009). Il fine principale della ricerca è quello di dar vita alla conoscenza di questo mondo insieme agli intervistati, ovvero i narratori, che sono messi al centro dei propri racconti e della propria storia (*ibid.*, 2009).

L'intervistatrice ha costruito una traccia che cercasse di dare importanza all'ascolto e alla relazione creata nello spazio-tempo circoscritto dell'intervista con ogni attore in gioco, accogliendone la diversità di esperienze e modi diversi di raccontarle. Le cornici hanno acquisito un senso preciso a seconda di quello dato da ogni intervistato, il quale ha scelto di raccontare situazioni specifiche riferite a cornici proposte dall'intervistata. La relazione che si è instaurata tra intervista-attore e narra-attore è "*Io-Alter*", in cui Alter è un soggetto, non oggetto, al pari di "Io". Nella relazione sono messe in gioco rappresentazioni che sono state accolte, e r-accolte, dall'intervistatrice. Durante lo spazio-tempo creatosi durante l'intervista, si è posta attenzione non solo sul discorso esposto dal *narratore*, ma anche sull'ascolto polisensoriale di un corpo che si è raccontato attraverso una molteplicità di aspetti nell'espone rappresentazioni, alcuni tra questi possono essere: modo di muoversi sulla sedia, modo di gesticolare, espressioni del viso, rigidità, silenzi ricchi di emozioni e accenni di risata (La Mendola, 2009).

Quello che si è cercato di fare durante le interviste è stato mettere in comune con ogni persona la propria sfera musicale, ossia parte della loro vita, cercando di conoscerla prendendone parte attraverso i racconti di esperienze significative, suoni ed emozioni provate in specifiche situazioni. Questo è stato possibile grazie all'ascolto di parti del sistema che si sono interfacciate nel momento dell'intervista.

2.3 VARIABILI DI GENERE ED ETÀ

I musicisti che hanno contribuito a dar vita a questa ricerca sono in totale sei: quattro ragazzi e due ragazze, i giovani intervistati sono stati contattati grazie alla sorella dell'intervistatrice, *mediatrice*, che ha studiato all'interno del Conservatorio di Bologna e che, quindi, ha facilitato l'accesso al campo. Seguendo la tabella (*Tab.1*), si può osservare meglio in che modo età e genere possono essere messi in relazione (Sbalchiero, 2021). Tutti coloro che hanno preso parte alla ricerca hanno frequentato un Conservatorio di musica classica in Italia. Nel periodo di tempo in cui si sono svolte le interviste, alcuni ragazzi (2 di loro) stavano ancora frequentando il Conservatorio, mentre la maggior parte (4 di loro) aveva concluso da poco gli studi in Conservatorio, triennio e biennio di studi.

Nonostante si stia parlando di studenti, sembrano tutti aver avuto già contatto con il mondo del lavoro in contemporanea alla loro carriera studentesca. Infatti, il confine tra mondo professionale e studi in Conservatorio non è netto ma *poroso* (Bateson). I giovani, attraverso esibizioni in orchestra o da solisti o in piccole *ensemble*, si sono interfacciati presto con il pubblico e con il mondo del lavoro.

	Maschi	Femmine	Totale
20-25	1	0	1
25-30	3	2	5
Totale	4	2	6

Tab.1

2.3 COSTRUZIONE DEL CAMPO

L'accesso al campo è stato possibile grazie ad una mediatrice, ovvero la sorella dell'intervistatrice, che ha permesso di entrare in contatto con altri studenti del Conservatorio. Le interviste si sono svolte a partire da dicembre 2023 a febbraio 2024. Quello che è stato fatto dall'intervistatrice, è stato andare nella città di studi di alcuni

intervistati, creare un ambiente che si predisponesse all'intervista, all'apertura dei giovani musicisti e della ricercatrice circa la musica all'interno della vita dei partecipanti.

Prima di ogni incontro, dopo una preparazione a parole di quella che sarebbe stata l'intervista, si è fatto compilare il modulo del consenso informato, per la tutela della privacy, poi si è cercato di creare un ambiente il più accogliente e sereno possibile. Le registrazioni delle interviste, durate all'incirca tra i 60/90 minuti, sono state trascritte e poi analizzate in un secondo momento delineando i temi principali, partendo dai racconti e dalle parole usate giovani musicisti. L'atmosfera creata con ogni intervistato è stata favorita dalla loro disponibilità al raccontarsi attraverso situazioni della propria vita esprimendosi, non solo attraverso parole di superficie, ma anche attraverso suoni malleabili che si adattavano perfettamente a situazioni vissute in prima persona in passato e raccontate nel momento dell'intervista.

Nei prossimi capitoli si procederà con la presentazione dei risultati nella modalità prevista dall'approccio dialogico, quindi, si cercherà di dare spazio a racconti di esperienze di vita, storie, ricordi impressi in memorie presenti.

CAPITOLO TERZO

LA CULTURA MUSICALE

Nelle ricerche che sono state fatte precedentemente in particolare un'indagine sociologica sui Conservatori italiani di musica, si è notato come i giovani che intraprendono una carriera musicale siano stati abituati fin da piccoli all'ascolto di musica classica. La famiglia ha contribuito alla socializzazione dei figli ad un certo tipo di musica (Casula, 2018).

Parlando di musica colta, molti musicisti affermano come la cultura musicale non possa sempre essere compresa da tutti, il modo per conoscerla è l'ascolto, soprattutto in tenera età. Infatti, molti musicisti affermano come la musica si sia respirata fin da piccoli all'interno delle loro case.

I miei genitori me l'hanno fatto fare perché sanno che comunque portava qualcosa di buono per proprio lo sviluppo mentale del bambino però non c'è, non c'è cultura musicale [...] amano la musica però anche lì non non si ascoltava tanta musica in casa. Tipo dai racconti o da Samuele o da Ambra, invece sento, o da altri amici, comunque, sento che in casa, comunque, o qualche genitore molto appassionato, oppure si andava a teatro tutti assieme, ecco, io quella cosa non ce l'avevo, piuttosto ero più... ho più una famiglia che dice "OK, andiamo a farci l'escursione, andiamo", cioè comunque cose stupende, però distanti da quello musicale. (id002, F, 26)

Il mio percorso musicale sicuramente è iniziato ascoltando perché mio padre è sempre stato super appassionato di musica, quindi, in casa c'era musica tutto il giorno, praticamente lui l'ascolta veramente tantissimo, in macchina, mi ricordo, metteva sempre i CD. (id004, M, 27)

Io da piccolo in casa avevo musica. Mio padre poi non-non capisce nulla di musica, ma gli piace molto ascoltarla. Quindi appunto tendenzialmente un ambiente abbastanza, abbastanza musicalmente attivo. (id005, M, 28)

L'ascolto non è il solo e unico primo contatto con la musica che tutti dichiarano aver avuto. Alcuni narratori parlano esplicitamente di "bagaglio musicale" (id006, F, 26) e "bagaglio culturale" (id003, M, 21) come se si facesse riferimento ad una socializzazione

primaria, avvenuta in famiglia, e secondaria, avvenuta in altri contesti come la scuola di musica, accademie musicali e il gruppo dei pari.

In questo caso si parla di un ambiente accademico, esterno alla famiglia, che ha contribuito alla crescita di un bagaglio musicale:

Avevo già un grande bagaglio musicale nella mia vita, perché io ho cominciato a fare propedeutica in Accademia che avevo 5/6 anni e in più avevo fatto anche pianoforte a casa [...] quindi io già sapevo la musica, la conoscevo abbastanza, cioè la sapevo leggere, avevo già un buon bagaglio per-per aver 9 anni penso che a quelle a quell'età avevo già un buon bagaglio musicale, però era la prima volta che vedevo un violino da vicino. (id006, F, 26)

La cultura musicale è percepita in modo diverso dai musicisti a seconda del Paese di cui si sta parlando.

Ognuno ha il proprio bagaglio culturale, anche perché lì si parla proprio anche di cultura, secondo me, personale EE.. il pubblico che c'è in Italia è un pubblico diverso che c'è rispetto a, che ne so, in Spagna o in Germania [...] lì c'è una cultura diversa, lì c'è un bagaglio culturale di ogni singola persona diversa, un-una ricerca diversa che qui in Italia, ahimè non c'è [...] qua noi in Italia siamo sempre stati abituati alla formina no? [...] se provi a mostrare qualcosa di-di un pochino diverso... non piace tanto, co-come voglio dire, come quando Mozart fece-fece un Quartetto molto importante, il "Quartetto delle Dissonanze" venne schifato, perché era completamente diverso da-da quello che aveva fatto fino adesso, fino ad allora, era una cosa nuova no? Se ti ascolti il "Quartetto delle Dissonanze" è un coso stratosferica però all'epoca venne, venne schifato, la critica fu durissima mi ricordo, cioè ho letto (accenno di risata) e.. secondo me è un po' così: cioè nel senso, qui in Italia ormai ci siamo abituati "sì, l'opera, Verdi, Rossini.. però c'è altro!" (id003, M, 21,)

La qualità di musica che si ascolta sembra influenzare la cultura musicale che ognuno di noi possiede. Nell'estratto appena letto si può notare come un certo tipo di *cultura musicale*, in particolare in Italia, provenga dalla poca modernizzazione dei Conservatori (Casula, 2018).

Non basta solo l'ascolto superficiale, in questi casi si parla di una sensibilità che raggiunge una certa profondità. In alcuni casi si parla di mancanza di strumenti per riconoscere la qualità dei brani ascoltati:

Lei non capisce niente di quello che faccio io. Infatti, quando siamo in macchina insieme, la qualità di musica che ascoltiamo, cioè... è abbastanza... di livello molto basso. (id006, F, 26)

Non ha mai neanche provato a capire che cacchio vuol dire eh suonare uno strumento, capire cos'è la mu-, cosa sia profondamente la musica, cioè loro ascoltano veramente che so, i cantanti di adesso, cioè non è che ascolta, cioè non hanno un minimo di cultura musicale. (id004, M, 27)

Sembra esserci una distinzione tra musica ritenuta "colta" e quella *mainstream*, commerciale, quella nella quale navighiamo ogni giorno.

Nella letteratura sociologica si trovano molti studi sulla *popular music*, mentre quelli sulla "musica eurocolta" sono minori e si concentrano sulla differenza che intercorre tra leggere libri ed ascoltare musica (Geraci, 2018).

Le persone possono essere state abituate o meno all'ascolto di musica classica. Un "pubblico preparato" (id001, M, 27) sembra essere formato da coloro che sono abituati ad ascoltare:

Invece se magari hai di fronte un pubblico preparato, o comunque sia ceh si preparato, quindi che è più abituato ad ascoltare, che coglie i dettagli che conosce i brani che stai suonando no? Che non è scontato ehm... sai che verranno apprezzate, tutte ceh.. i dettagli che ci metti dentro il tuo lavoro è molto più apprezzato perché è ovvio che se una persona ascolta il brano per la prima volta, non ha punti di riferimento, non sa quello che sta succedendo. (id001, M, 27)

Coloro che sanno suonare uno strumento musicale, non sono gli unici in grado di sviluppare una sensibilità particolare nei confronti della musica classica. Anche le persone abituate ad ascoltare musica colta e contemporanea, pur non suonando uno strumento, sembrano possedere questa apertura all'ascolto.

CAPITOLO QUARTO

L'ENERGIA DEI SUONI SUL PALCO

In sociologia, spesso la musica è protagonista di metafore, le quali contribuiscono a chiarire alcuni concetti che potrebbero sembrare poco comprensibili. Nelle teorie sociologiche si parla di corpo e strumento musicale, spesso accostando il suono della voce a quello prodotto da uno strumento (Collins, 1992). Nei *rituali d'interazione*, sia micro che macro, Durkheim (rituali macro) e Goffman (rituali micro) parlano delle principali caratteristiche dei rituali, tra queste si ricordano: la compresenza fisica di persone, la condivisione dello stesso focus di attenzione, una certa tonalità emozionale trasportata sia dal celebrante sia dai partecipanti e la presenza di oggetti sacri (Collins, 1992).

Un concerto musicale, come un qualsiasi altro *rito* (Arnold Van Gennep) al quale si partecipa, racchiude una carica emotiva difficilmente esprimibile a parole ma che può accomunare molte persone presenti in un preciso spazio-tempo, le quali si riconoscono nello stesso credo. Una simile esperienza unisce le persone sia sul piano temporale, con gli antenati, sia su quello spaziale, ovvero fra popolazioni diverse provenienti da culture differenti. Ritrovandosi a contemplare le stesse forme, queste persone, si riconoscono nella melodia ascoltata che evoca in loro sensazioni specifiche. L'unione di corpi in un contesto strutturale, come il *rito*, porta le persone a sentirsi vicine senza aver bisogno di parlare. Il luogo nel quale si è immersi durante un rito, può preservare il suo carattere sacro e avere un certo significato per coloro che avendovi preso parte in passato, una volta tornati in quello spazio, ricordano emozioni e sensazioni provate durante quello specifico rito avvenuto in quel determinato luogo (Arnold Van Gennep, 1981).

L'energia di cui si parla può essere esposta in questo estratto di intervista:

Già durante le prove, i giorni precedenti, i mesi precedenti, perché con il conservatorio, fortunatamente, si fanno mesi di prove, non giorni ma mesi; quindi, già i mesi precedenti a fare delle prove, comunque questa emozione si sentiva, si caricava, c'era! Perché comunque sono temi meravigliosi che sono stati scritti 100 anni fa e... e ti emoziona suonarli, ti emoziona, cioè sapere che che puoi far parte di.. della storia, cioè ti tuffi nella storia, suoni musica meravigliosa che adesso definiscono "musica morta", perché nessuno la suona più, però... quindi già caricavamo, poi siamo arrivati il giorno del concerto, è stata una cosa non

detta, non l'abbiamo detta né prima né dopo, cioè non è che abbiamo detto "Ah, ma hai visto quanto ci siamo emozionati.." N-non, cioè, è stato un pianto di gioia, di commozione che abbiamo avuto, che ho IO ho avuto, la Sofi vabbè la vedevo, non so se poi era emozionata anche lei, anche perché aveva sto solo di triangolo per quattro pagine poverina, però è finita lì, non è che poi ci siamo detti "Oh, ma allora ho visto che piangevi", cioè no, è stata una cosa che ripeto in quel momento penso che soltanto noi abbiamo capito che cosa abbiamo provato. E sicuramente il fatto di essere in un concerto ha influenzato questo, questo modo, cioè di affrontare la sinfonia, anche se, ripeto, più che il.. più che il pubblico o il palco penso che fosse stata fosse proprio che era l'ultima volta che la suonavamo e sapevamo che sarebbe stata l'ultima, perché poi era finita la produzione e fine, basta. (id006, F,26)

In questo stralcio di intervista emergono due elementi principali: il primo è la "carica" nella fase preliminare, come una macchina o batteria sociale (Collins, 1992). I musicisti sembrano caricarsi grazie alle emozioni provate durante le ultime prove prima dell'esibizione. Un secondo elemento è quello del "non detto" ma che è sottinteso e percepito da tutti nell'aria; ciò è evidente sia nella fase liminale sia in quella post liminare del concerto. Durante il momento del post concerto, non si fa riferimento alle emozioni provate durante l'esibizione, esse preservano il loro carattere sacro, non riducendo la loro esperienza a parole.

4.1 LA STRUTTURA TRIPARTITA

Arnold Van Gennep nel suo importante libro "I riti di passaggio" (prima edizione nel 1909), distingue tre fasi nei rituali di passaggio: fase preliminare, liminale e post liminare. In tutte le società la vita dell'individuo consiste nel passare da una categoria, status sociale, all'altra. Qualsiasi cambiamento nella situazione del soggetto comporta delle azioni e relazioni che riguardano il sacro e il profano, per far sì che la società non subisca problematiche derivanti dal contatto tra il sacro e il profano, i sistemi sociali regolano e controllano questi due elementi (Van Gennep, 1981).

La vita di ogni individuo procede per tappe, l'inizio consiste nella nascita mentre la fine nella morte; nel mezzo egli passa continuamente da una situazione sociale all'altra. Questo passaggio prevede un cambiamento poiché il soggetto ha superato molteplici

frontiere per raggiungere un'altra posizione. Il fine delle cerimonie è rendere definita e chiara la nuova posizione sociale in cui un individuo si trova, ciò è fatto per sé stesso e per i membri della collettività, egli torna a prendere parte all'ordine sociale dopo una situazione di incertezza (Van Gennep, 1981). Gli esseri umani sono legati alla natura, non ne sono totalmente indipendenti, i ritmi di quest'ultima ha delle ripercussioni su quelli della vita di ogni individuo. Anche l'universo ha delle sue tappe ed esse, oltre che a scandire il tempo, sono consolidate da cerimonie collettive. Un esempio può essere il Capodanno: segna la fine e l'inizio di un anno, ciò avviene con lo stravolgimento di una routine alla quale si è abituati, in questo caso stando svegli durante la notte e dormendo durante il giorno successivo. Questo esempio mostra come durante una cerimonia, l'ordine a cui si è abituati, sia messo in discussione (Van Gennep, 1981).

In passato, si sono studiati molti riti di passaggio che includevano sacrifici o attraversamenti di confini da un territorio all'altro, essi sono stati considerati più materiali (Van Gennep, 1981).

Quello che si propone in questo elaborato è la lettura del rituale dell'esibizione orchestrale in chiave rituale. Con ciò si vorrebbero trasferire tutte le condizioni per cui un rito si verifica, nonché gli elementi che entrano in gioco durante le diverse fasi, su un piano più profondo e non sempre visibile. Quello che avviene durante l'esibizione orchestrale è un incontro, un dialogo, tra un organismo che si muove su un palco e i partecipanti alla cerimonia che non sono semplici fruitori passivi dello spettacolo ma vi partecipano, anche solo con la loro presenza, in uno specifico luogo e per un determinato periodo di tempo. Suoni, ritmi, battiti, corpi e strumenti prendono vita in una danza tra musicisti e partecipanti al rito.

4.1.1 FASE PRELIMINARE

La fase preliminare è l'attimo antecedente alla cerimonia ricca di carica ed energia emozionale. Nell'esibizione orchestrale, questa fase si può ritrovare nel momento in cui un musicista si prepara per iniziare a suonare, ovvero prima che avvenga lo scarico di energia e riempia la stanza nella fase di esibizione (liminale).

Un esempio di cosa si prova durante la fase preliminare può considerarsi pienamente espresso in queste parole:

La cosa bruttissima, almeno per me, è quando sali, tiri su la viola, è l'attimo prima che inizi a suonare, quell'attimo prima ti sembra che passi lentissimamente [...] perché una volta che parti non ti puoi fermare. E l'ansia forse deriva anche da quello, di dire, di tentare di procrastinare il momento d'inizio il più lontano possibile, no? (id003, M, 21).

Quando c'è il preconcerto o tutte le volte che uno prende lo strumento in mano oppure che banalmente ti canticchi una melodia, tu stai lì, ti ceh ti stai prendendo cura della... del frammentino lì... (id002, F, 26)

Inoltre, sembra esistere una sottile barriera tra concertisti e pubblico (ovvero sacro e profano) che diventa *porosa* (Bateson) solo nel momento in cui l'energia entra in circolo. Tra musicisti e partecipanti al rito non avviene un reale contatto, ma ciò che accade proviene dal sentirsi accomunati dall'esperienza in sé del concerto. Ogni musicista ha il proprio modo di gestire questa barriera:

Il primo minuto di ogni brano suona notevolmente più piano di quanto poi suoni quando un attimo si scalda, eccetera. Perché, appunto ha un attimo di timore di rompere quella, quella piccola barriera che si crea tra palco e pubblico, no? Ha un po' paura di forare quel velo, quindi, comprensibile; Il pianista, molto più simile a me, in realtà io, noi siamo piuttosto simile da quel punto di vista: spigliato, va tranquillo, non gliene frega niente appunto, fa un errore che sia prova che sia concerto si comporta allo stesso modo, fa morire dal ridere (ride) ma vabbè, l'espressione proprio facciale, la mimica facciale, fantastica. (id005, M, 28)

Il "velo" (id005, M, 28) che sembra separare i concertisti dal pubblico è gestito in modo diverso da ognuno di essi, utilizzando la parola "velo" si sottolinea come non esista una separazione netta tra le due parti (musicista-pubblico). Nonostante i riflettori siano puntati sui musicisti al centro della scena, essi possono percepire la presenza o meno di un pubblico. Il musicista, sul palco, è come se fosse materialmente costretto a non poter vedere il pubblico che gli sta davanti. Nonostante ciò, colui che si esibisce, sembra non possa fare a meno di avvertire la presenza di altre persone nel teatro. Dal punto di vista esteriore, nel momento delle prove e del concerto, non sembra cambiare nulla, in entrambi i casi chi sta sul palco è ugualmente intento a guardare il suo spartito. Il musicista è concentrato a creare una certa armonia con gli altri e con sé stesso, non

facendo caso al buio e a ciò che avviene oltre il palco. Quello che cambia è la consapevolezza di chi sta sul palco, di sapere cosa si trova oltre le luci che puntano sulla scena, ossia persone che respirano, hanno un ritmo, partecipano ed entrano nel vivo dell'esibizione. Tutto questo contribuisce al dialogo che avviene tra parti interagenti in un teatro.

4.1.2 FASE POST-LIMINARE

Come nel rito religioso, anche in quello orchestrale, il momento di unione tra le parti ha una carica tale da rimanere nel cuore delle persone creando un ricordo pregno di emozioni legate a quell'esperienza (Collins, 1992).

Non appunto, non tutte le produzioni orchestrali che si fanno hanno la stessa energia e ci sono alcune produzioni che sono particolarmente speciali e che ti lasciano, cioè, un segno tu ti ricordi. (id002, F, 26)

Poi vabbè un po' di stanchezza perché è una giornata pesante, insomma, ritornare a casa però con-con il cuore, diciamo pieno di-di cose belle. (id004, M, 27)

*Proprio a fine concerto con tutto il pubblico ehm... quello quasi insopportabile emotivamente, di quanto è stato bello. Lo so che sembra strano "insopportabile", però cioè capito troppo forte... emotivamente, poi ricordo la sera dopo e... siamo tornati a F***** (città del centro Italia) e tutti ce ne siamo andati. Io avevo il treno il giorno dopo, quindi sono dovuto rimanere lì a F***** in un in un bed and breakfast e ho pianto tutta la notte, veramente, cioè non riuscivo, ma disperatamente non riuscivo a fermarmi. (id004, M, 27)*

Nella fase post-liminale sacro (orchestra) e profano (pubblico) possono rientrare in contatto e ciò si può leggere in queste parole:

*Venne da me una signora, a fine concerto, coi capelli bianchi, lunghi, occhi azzurri, un'insegnante di pianoforte del conservatorio di B***** (nome di una città del nord Italia), anche violista. E venne da me in particolare e mi disse, in orchestra, quindi, non è che non poteva sentirmi singolarmente, però mi disse: "Tu sei bravissimo, tu hai veramente*

un'anima bellissima, quando suoni esprimi tanto, continua così", cioè abbiamo parlato, poi ci siamo conosciuti e, e questa e questa signora mi disse: "E' stato veramente un piacere vedere il vostro concerto stasera. E mi avete dato delle-delle sensazioni bellissime." Anche se tecnicamente lì non era perfetto e questa è la cosa assurda, con con l'ultima l'ultima volta era perfetto tecnicamente, le note c'erano tutte, lì invece no. Però capito cos'è arrivato? Cioè questo è il mistero della musica, le note non c'erano tutte, cioè s-sì, il programma stava in piedi eh, però c'erano degli errori, c'erano delle cose, però capito cos'è arrivato alla gente? È arrivato questo.[...] mi ha dato un'istituzione incredibile di quelle che sono le mie sensazioni. (id004, M, 27)

Durante un'esibizione quello che sembra essere importante è il modo con cui il pubblico esce dal teatro, le emozioni che si porta dentro nonostante il rito si sia concluso.

Le conversazioni tra persone, che avvengono durante la vita quotidiana, non sono sempre cognitive. Quando si è in interazione spesso ciò che è messo in primo piano è il flusso energetico entrato in circolo, il fine non è comunicare delle informazioni o ritenere che quello detto sia: vero, giusto o espresso bene. Nel momento in cui si parla con una persona è importante che l'altro si senta a suo agio, ciò avviene quando entrambe le parti partecipano rispondendo e lasciando scorrere il flusso del discorso. Questo comporta che, una volta terminata la conversazione, nelle persone rimanga un caldo sentimento di soddisfazione ed esse sentano il legame sociale più intenso (Collins, 2992). I riti di passaggio possono servire per rafforzare un "noi" collettivo. Anche se le esibizioni orchestrali non sono citate come riti negli scritti di Van Gennep, il "noi" del gruppo creato sul palco si rafforza all'interno di un'esibizione concertistica. Lo stato emotivo con cui si entra in un teatro per ascoltare un concerto, può essere alterato nel momento in cui si esce, modificando nei partecipanti il proprio modo di sentirsi.

4.2 LA TONALITÀ EMOZIONALE NELLA FASE LIMINALE

La fase liminale è una condizione di margine in cui si trova il soggetto che compie un passaggio da uno stato in cui vive una situazione magico-religiosa ad un altro (Van Gennep, 1981).

I giovani musicisti, parlando dell'atmosfera percepita durante un concerto, hanno evocato immagini simili che potrebbero ricordare il rito nel senso in cui viene inteso da Randall Collins. L'energia trasportata da corpi produce un forte calore ed entra in circolo.

Senti proprio come uno scarico di.. adrenalina no? Cioè nel senso proprio ti senti super.. anche al di là che lo dici, ci son delle luci così, però senti veramente il tanto caldo no? Proprio come se avessi uno scarico, come uno shock subito dopo e senti proprio tutti i muscoli che si rilassano ee.... Che piano piano si lasciano andare. (Id001, M, 27)

Gente per alla fine di ogni era lì, proprio c'era.. sprigionavano un'energia e c'era anche un calore nel.. nell'ambiente, perché poi fa anche questo la differenza nei concerti, il calore, il calore, diviene dalle persone, cioè se io suonassi qui da sola ehm.. c'è una certo tipo di tessitura della dell'aria, poi se io invece venissero dentro anche Ambra, Samuele (due ragazzi che erano nella stanza accanto) e altre 5 persone, l'aria cambia perché c'è anche la temperatura corporea nostra no? E quindi il suono, anche perché si riempie, lo spazio ha un atteggiamento diverso, ha un suono diverso. (id002, F, 26)

In questi estratti di intervista è chiaramente espresso come la compresenza fisica, durante un rito, sia fondamentale. Essa si respira nell'aria, viene percepita dal corpo attraverso tutte le sue aperture al mondo con le quali conosce la realtà.

4.2.1 QUELLO CHE AVVIENE SUL PALCO

L'energia trasportata tra partecipanti è il tipo di energia che proviene dalle catene di rituali. Questa energia può essere molto forte come molto debole e la relazione tra musicisti, realizzata durante un'esibizione, può influenzare la tonalità emotiva creata (Collins, 1992) che avvolge il pubblico in una danza comunicativa (Bateson, 1984).

Nelle parole che seguono, un musicista racconta di come abbia sentito alcune emozioni provate da un suo amico che in quel momento si stava esibendo con lui:

E sapere che insomma lui stava vivendo un momento del genere, questa cosa qua veramente mi ha.. mi ha scatenato delle emozioni dentro no? Come se fossimo tutti insieme, e a provare le stesse... come immaginare le stesse emozioni che potesse

*provare**** (nome del musicista che si sta esibendo con l'intervistato) in quello stesso momento, questa cosa qua mi ha fatto veramente sentire,...ehm... un'unione d-d-di tutti e tre.. (id001, M, 27)*

Alle volte appunto ti capita che tu sei un po' più carico e poi ti capita che vedi che quello là non non ha mezza voglia di stare lì in quel momento per i fatti suoi.. per... i problemi suoi non so e quindi ti spegni anche tu con lui e... (id002, F, 26)

L'energia che ogni musicista esprime stando sul palco viene percepita in modo diverso da ogni attore presente sulla scena, essa viene continuamente rimodulata.

4.2.2 PUBBLICO E IL SUO CONTRIBUTO

Le catene di energia (Collins, 1992) non hanno luogo solo sul palco, anche il pubblico trasmette energia:

Era un pubblico molto caloroso devo dire [...] un pubblico, cioè, ha dato dell'energia molto positiva ecco, la chiesa era molto piena. (id004, M, 27)

Goffman parla della distanza che spesso viene a crearsi tra attore principale e pubblico, il primo viene considerato un oggetto "sacro", il secondo viene inteso come "profano". Per questo motivo si creano delle distanze volte al mantenimento della sacralità del soggetto. Anche Simmel prevede l'esistenza di una sfera che circonda ogni essere umano e per questo si cerca di prendere le distanze da esso. In ultima analisi, non per importanza, anche Durkheim parla di sacralità del soggetto richiamando l'immagine di un'aureola che circonda ogni essere umano (Goffman, 1969).

Quando ci si trova in un teatro se si considera l'orchestra come un'unica persona, intorno ad essa si potrebbe immaginare un'aurea di sacralità che emerge nella distanza fisica, e visibile, creata con il pubblico. Essa sembra essere colmata da un'unione emozionale più profonda, meno visibile poiché percepita come sacra, creata nel momento dell'esibizione.

Ceh sssse tu sbagli in generale in un concerto, tendenzialmente il pubblico si avvicina emotivamente a te okay? Ti comincia magari ad applaudire, cose simili. Per cui, perché mostri un po' un lato umano no? [...] si sente f-f-forse un po' meno coinvolto in quello che suoni dopo come se perdesse la concentrazione. Per cui si avvicina a te maaa... l'hai distolto dal focus giusto che dovrebbe avere una persona quando vuole ascoltarti. (id001, M, 27)

La vicinanza di cui si parla in questo estratto di intervista, è una vicinanza non fisica ma emotiva. Il pubblico, avendo notato l'errore dei musicisti, si presume abbia svelato il segreto del sacro e si sia avvicinato al palco, lacerando il velo che separa le due parti. Stando in platea, le persone possono dare un certo valore a quello che sta avvenendo sul palco durante un'esibizione musicale. Il "velo" (id005, M, 28), di cui si parlava prima, tra pubblico e orchestra può assumere spessori diversi.

L'aver pubblico, l'aver altri musicisti attorno quando stai suonando, (sorride) dà un... dà un po' di profondità in più alla musica senza mettere ch- mmm.. C'è qualcuno che la sta ascoltando, no? C'è qualcuno che sta ascoltando la musica, il che significa che (pausa) cambia il valore che ha. Se io sto suonando da solo, la musica ha un valore che è tutto quanto per me praticamente, tengo io tutto quanto il valore della produzione che sto facendo, sto producendo appunto un'informazione di cui fruisco praticamente solamente io, i miei vicini, le mie coinquiline al massimo quindi buona, però bella, quando ci sono altre persone attorno questa informazione ehm.. ha... assume significato, un significato personale per ciascuna delle persone che sta attorno ha.. appunto una serie di filtri diversi ma... all'improvviso un... è come se fosse una forza che da un Newton uguale un Newton diventa un Newton uguale "X", (ride) dipende dalla reazione che hai attorno.. e... un Newton, appunto, viene moltiplicata, cambiata però un pochettino no? Ehhh... viene filtrata se hai un po' di entropia nella cosa, in questo sistema, viene di sicuro disperso un sacco di cose. Solamente che hai una moltiplicazione incredibile di quello che sta facendo una sola persona, più persone stanno facendo una cosa, più cresce... no, non è lineare purtroppo è... logaritmico... più gente c'è meno cresce la cosa si crea un'unità sonora essenzialmente no? Quindi hai quel tipo di problema [...] il pubblico sta attivamente contribuendo. Sì, semplicemente partecipando, sta contribuendo al... all'espressione di quello che sta succedendo sul palco. Il essenzial.. semplicemente essendo presente, sta arricchendo la performance, sta dando uno spessore diverso alla performance, se io sono su un palcoscenico e davanti ho persone di una certa età, la maggior parte del pubblico è gente sopra i sessanta, settant'anni. Quello che suono

all'improvviso lo sono in maniera diversa, in realtà. Non ho intenzione di fare uno spettacolo che sia... "noioso". Ho intenzione di fare uno spettacolo che sia un po' più di intrattenimento, quindi... all'improvviso... ed è una cosa che magari in maniera minore, ma tutti quanti... facciamo. All'improvviso sono più espressivo con i gesti come fisici sono, il suono è un attimino più spavaldo, semplicemente perché ho intenzione che tornino a casa con un sorriso e son persone di una certa età, li coinvolgo in un certo modo, un po' più teatrale, un po' più scenico. Pubblico un attimino più giovane, invece, rispetto al fatto che abbiamo un udito perfettamente funzionante e abbiano una testa più che altro estremamente attiva nel... cogliere quello che stiamo facendo, quindi cerca di comunicare di più. Pubblico di persone più colte musicalmente, comunico in maniera un pochettino più sottile, pubblico di neofiti musicali, comunico in un altro tipo di maniera. (id005, M, 28)

Seguendo la distinzione tra sacro e profano, si può notare come in un rito essi si incontrino. Per Durkheim in ogni rito è presente il sacro, infatti egli sostiene che all'interno di questo spazio-tempo: "il rito, certe espressioni, movimenti e gesti possono essere svolti solo da certe persone" (Durkheim, 2005, p.87). Quindi, se noi consideriamo il sacro come l'orchestra e il profano come il pubblico (Durkheim, 2005, cap. 1), troviamo questa unione espressa nelle seguenti parole:

Io penso che ognuno di noi quando ascolta qualcosa, mm, qualcosa dentro di noi avviene, secondo me, ehm... Può essere anche di no, può essere che sono un pazzo e (ride) quindi no. Però magari almeno, quando io suono un qualcosa che mi piace e provo delle emozioni, mi renderebbe molto felice sapere che queste emozioni vengono condivise anche dalle altre persone quindi praticamente tentare di essere un po' da tramite, capito? Dire: "guardate io vi porto questo, sentite che bello!" Un po' come se fosse un dialogo, capito? [...] Perché voglio condividere qualcosa, voglio far vedere che cos'è questa Sonata, che voglio far vedere quant'è bella e ricordarsi che effettivamente, forse non sei del tutto da solo, no? Hai una pianista che sta suonando con te e.. hai persone che ti ascoltano, alcune volentieri, altre no, alcune stanno al cellulare e vabbè, quelle... sono cavoli loro e... (id003, M, 21)

Tra sacro e profano non c'è sempre una separazione netta, quello che avviene sul palco ha una conseguenza su ciò che avviene tra il pubblico che, con la semplice presenza, influenza a sua volta l'orchestra.

Capita spesso che non... che ci sia, appunto, separazione tra palco e platea ehm... capita molto, molto spesso quello che cerco io di fare è di far sì che non ci sia, che ci sia un'aria estremamente pesante, che ci sia praticamente tutti quanti sott'acqua; se mi muovo io in qualche modo il mio moto porta una piccola onda anche su di te no? (id005, M, 28)

Il pubblico entra in un'unione mistica con i musicisti e questo è espresso in queste parole:

Senti, con l'ascolto del pubblico, senti quello che stanno facendo. Semplicemente dall'esperienza pregressa, avendo parlato con persone appartenenti al pubblico in vari concerti del passato, ti crei anche un'aspettativa e ti crei un pubblico fittizio nella testa, no? Adesso sto dicendo esplicitamente il pubblico, ma quello che ho io in testa in realtà non è praticamente pubblico, sono persone (l: Persone diverse, differenti tra di loro.) Sì, non ho, non tanto solamente quello, ma include in pubblico anche gli altri musicisti. (id005, M, 28)

Anche in questo racconto ritorna l'importanza dell'ascolto non solo a livello uditivo ma soprattutto polisensoriale, il narratore sembra esprimere cosa sente stia accadendo intorno nel momento in cui lui stesso è l'oggetto (soggetto) sacro. Grazie all'ascolto di ciò che circonda si può essere partecipi di una trasformazione, essa è percepita nell'aria che si respira, nell'odore che riempie una stanza, nella salivazione, nella presa del proprio strumento e tutto questo cambiamento, sentito sul proprio corpo, potrebbe provenire da una serie di stimoli esterni che non sempre si è abituati a riconoscere, ascoltare, accogliere e gestire.

Vedere un'intera sezione di violini di non so 40 persone che si muovono all'unisono perfettamente all'unisono vuol dire fa-fa-la fa-la sua impressione? Sono 40 persone, quante volte vediamo 40 persone che fanno la stessa identica cosa? Però la fanno insieme, no? Uniti. E.....Questa cosa mi-mi-mi colpì [...] qualcosa, qualcosa era arrivato, c'erano i miei genitori dici, i miei genitori sulla balconata che-che erano felici, insomma eh.. sapere di averli resi fieri, sì! Ma comunque sì, c'è di di-di-di riuscire, di essere riuscito insieme, è questa la cosa per me importante, cioè in-non da solo capito? Insieme a 120 persone, riuscire a comunicare qualcosa, che... un messaggio. (id003, M, 21)

CAPITOLO QUINTO

IL LINGUAGGIO DELLA MUSICA

La comunicazione utilizzata in diversi ambiti della società, fondata prevalentemente sul linguaggio verbale, può essere spesso ricca di fraintendimenti. Un esempio si può trovare in politica, soprattutto nella figura del *leader carismatico* (Max Weber), acclamato da *masse* (Karl Marx) composte da possibili elettori; l'obiettivo del leader diventa convincere le persone che la propria idea è quella giusta.

In un concerto di musica classica non si valorizza una persona, posta al centro, la quale veicola un messaggio chiaro, definito ed espresso a parole; il fine non è neppure guadagnarsi i voti. Durante un'esibizione sembra alimentarsi un "noi collettivo", composto da ogni singolo individuo e dall'esperienza che sta provando. Il messaggio veicolato può andare in diverse direzioni; nel momento in cui viene espresso approda in coscienze diverse, aventi un proprio passato, le quali interpretano la stessa informazione in sensazioni plurime e diversificate tra loro. Un'opera musicale sembrerebbe essere un insieme di sensazioni in circolo, senza un fine. Quest'ultime derivano dall'esperienza provata durante la partecipazione collettiva al *rito*, con un alto carico emotivo. Una volta concluso, le persone non sempre sentono il bisogno di tradurre a parole ciò che hanno provato.

Sudnow (1979), un ex studente di Goffman e seguace di Garfinkel, parla di "discorso incarnato"; egli scrive della propria esperienza di ricerca nell'ambito jazzista. I musicisti jazz seguono delle note, come delle linee guida, per poi lasciare un margine di spazio all'improvvisazione. Lo stesso viene fatto in una comunicazione tra due persone, o nella scrittura. Infatti, Sudnow paragona il suonare la tastiera, con la scrittura di un libro. I pensieri, prima di essere trasformati in una frase dotata di senso, vengono paragonati al momento che precede l'esibizione, ovvero quando il musicista abbraccia il suo strumento e si prepara a suonarlo, in questo istante si sta preparando ad uno scambio comunicativo. Inoltre, lo studioso parla del ritmo che, oltre ad essere chiaramente espresso nella musica jazz, è una componente fondamentale nel momento in cui parliamo. Nel dialogare non sono solo le parole ad essere partecipi ma anche *self* (Goffman) che si muovono attraverso gesti (Collins, 1992).

“Per parlare noi dobbiamo gettare il nostro self nel discorso, in questo linguaggio mediano i gesti, esattamente nello stesso modo in cui il pianista di jazz getta se stesso nella musica che vuole produrre. In entrambi i casi il significato emerge man mano che andiamo avanti. Sudnow descrive entrambi i casi come si trattasse di entrate nel flusso di un ritmo. Dal momento che questo ritmo può essere condiviso le altre persone possono ascoltare e comprendere. Gli ascoltatori vi riescono quando sono capaci di entrare nello stesso ritmo del parlante, di anticipare dove il discorso sta andando.” (Collins, 1992, cap. 4, pp 412-413)

Sudnow procede il suo discorso facendo riferimento all’ascolto, non solo come un esercizio che riguarda l’organo di senso dell’udito, ma rimandando ad un modo di usare il proprio corpo che, muovendosi, entra in sintonia con l’altro, seguendone lo stesso ritmo (Collins, 1992).

In un concerto di musica classica il linguaggio utilizzato è quello musicale e non sempre la sua profondità viene raggiunta da tutti; per questo motivo solo attraverso l’allenamento all’ascolto di musica classica si può riuscire a cogliere ciò che vorrebbe essere espresso. Lo strumento può avere un suo “timbro” e un suo tono, come la voce:

La viola ha un ha un timbro delle vibrazioni, ma anche come carattere è uno strumento che.... non sta al centro dell'attenzione, non è uno strumento che emerge, non è una cosa che senti subito però se manca lo senti, come il basso elettrico in una band, io dico sempre così. La viola è uno strumento che se manca lo senti e non e se invece c'è non lo senti, non te ne accorgi e.. ha un timbro [...] Cioè è come parlare, il tono di voce che sto usando mi piace oppure no? Cioè, anche quando si parla con gli amici no? Perché quando parli con gli amici usi un tono, quando sei arrabbiato usi un altro tono, quando sei felice hai un altro tono ancora, quando piangi hai un altro tono ancora è la stessa cosa con uno strumento. Però quando parli non ci pensi, lo fai in automatico, con lo strumento molte volte ci devi pensare, perché è lui che parla, non sei tu e lui ha quasi un cervello suo e quindi tu devi entrare in sintonia con il tuo strumento. (id006, F, 26)

In queste parole è pienamente espresso come il tono della voce che usiamo quando parliamo con una persona, va oltre il “vero” significato che si vuole esprimere con quelle stesse parole.

Seguendo alcuni studi precedentemente condotti, è emerso come spesso ciò che viene detto a parole non sempre sia ciò che si vorrebbe esprimere. Il linguaggio verbale e quello corporeo non sempre coincidono (Sclavi, 2000). In questo estratto di intervista più che il corpo sembra essere il tono l'elemento a cui si cerca di dare importanza, esso può essere considerato un buon indicatore di interpretazione per comprendere ciò che vuole essere comunicato.

5.1 CHE LINGUA SI PARLA SUL PALCO?

5.1.1 SINTONIA TRA MUSICISTI

Nel rito orchestrale dalla parte dei musicisti, sul palco, tutti sembrano partecipare alla creazione di più messaggi provenienti da soggettività differenti. Ognuno sembra percepire e interpretare in modo diverso i suoni provenienti da strumenti manipolati dai corpi dei musicisti. La specificità di ogni strumentista sembra arricchire l'intero organismo orchestrale, la carica deriva da sguardi e dalla percezione di *Alter* sul palco.

È arrivato il momento del concerto e tu proprio sentivi che l'orchestra era unico strumento proprio, cioè guardavi tutte le persone che avevi intorno e ognuna aveva una-una-un'aura, un'anima particolare che tu conoscevi, con cui eri, affine capito? Cioè non c'era nessuno che... ti-ti come si dice? Di insignificante in quel momento, o di o di neutro ecco, tutti quelli che guardavi ti davano qualcosa e quindi m... mi ricordo il momento più bello era il secondo tempo che c'era questo tema. Pazzesco. Super emotivo ee.. lì proprio lì lo fai a memoria diciamo non leggi più la parte, mi sono messo lì a guardare gli altri, a cercare gli sguardi degli altri. (id004, M, 27)

In questa parte di intervista appena letta, viene ripreso il concetto di distanza a cui fa riferimento Goffman, per cui ogni attore è circondato da una certa aurea che lo rende sacro, ciò fa sì che si crei uno spazio tra persone (Goffman, 1969).

Ritornando alla sintonia creata tra musicisti, l'importanza dello sguardo, senza bisogno dell'aggiunta di parole, emerge nel racconto di esperienze di esibizioni:

C'era soltanto "Bello guardiamoci, suoniamo insieme, sorridiamoci. Cerchiamo di-di fare della bella musica insieme e andiamo. (id004, M, 27)

E alla fine del tema dei corni, parte il triangolo e fa tipo quattro pagine di-di-di trillo di triangolo e quindi io, io lì ho guardato la Sofi e lei era lì che suonava, io ero lì che suonavo e ci siamo messe a piangere tutte e due, ma eravamo a 20 m di distanza, eravamo tutte e due emozionatissime perché era... lo sapevamo solo noi che cosa stavamo vivendo in quel momento, cioè anche parlarne ora... mm non rende non rende l'intensità di quello che abbiamo vissuto in quel momento. (id006, F, 26)

Nella comunicazione tra musicisti c'è un codice comune a cui fanno riferimento, questo lascia spazio all'improvvisazione libera che può venire solo avendo in mente uno specifico linguaggio condiviso (La Mendola, 2007).

Partendo dalle parole qui sopra riportate, si può far riferimento al discorso incarnato di Sudnow, di cui si faceva cenno prima. Ogni musicista dialoga sulla base di un codice comune, il quale permette lo sviluppo dell'improvvisazione. Ognuno ha il proprio modo di fare, unico nel suo genere, questo viene messo in atto partendo da un linguaggio condiviso. Con il tempo si impara a conoscere come le diverse parti delle persone possono essere espresse nel loro modo di suonare. Questo sembra essere possibile lasciando spazio all'ascolto dell'altro e di sé.

E tutti quanti stanno zitti, ceh tu lo pensi e nella realtà tutti quanti lo capiscono e stanno zitti e la chitarra fa sta cosa percussiva che stavo facendo che era bellissimo. Questo tipo di cose succedono essenzialmente si si è tramite l'ascolto e il fatto di appunto conoscersi, avere affinato appunto una unità di gruppo, una coesione dell'interpretazione musicale di un certo tipo relativa a questa cosa specifica, eccetera eccetera, si creano dei brani con... con questo tipo di... ceh stai creando dei brani in questo modo ceh è semplicemente pura sintonia trasformata in musica, irripetibile in quanto, appunto, estemporanea. (id005, M, 28)

Che siano dei momenti subito prima delle prove magari, nel quale nei quali c'è una persona che sta suonando, persona vicino a me magari che sia.. o emotivamente o proprio fisicamente, sta suonando una cosina così, io ascolto e mi metto a suonare, mmm rifaccio

la stessa cosa, magari appunto, getto quasi un attimo l'amo e se quest'altra persona abbozza poi ci troviamo a suonare assieme così a caso, capita estremamente spesso con l'oboista, con la quale ho fatto quest'ultimo concerto, c'è lei che inizia a fare dei passaggi che sta studiando per qualche concerto con qualche orchestra, allora io, così per ridere e scherzare la copio e lei inizia e mi re.. con una faccia tipo "ah mi vuoi rompere le scatole? Okay dai, andiamo, andiamo, andiamo", inizia a fare così e ci troviamo a suonare per 10 minuti un quarto d'ora e facciamo delle piccole cose di natura mm, praticamente completamente improvvisate da parte mia. Lei magari si affida a delle cose che ha studiato nel passato, ma anche lei improvvisa moltissimo su sta cosa, e a volte appunto per magari anche un quarto d'ora tranquillamente a suonarci uno sopra l'altro ma suonare assieme alla fine no? Ee.. creiamo delle cose che sono anche carine da ascoltare, fu-funziona bene, tendenzialmente e stiamo effettivamente comunicando insomma. (id005, M,28)

Gregory Bateson spesso parla di danze comunicative, intendendo la musica come una delle poche strutture che non vengono percepite come fisse. Egli propone un altro modo per parlare di struttura, essa è il risultato di una danza di parti che interagiscono tra di loro, i vincoli fisici entrano in gioco in un secondo momento (Bateson, 1984).

*Poi il direttore*** (nome del direttore), mi piace tantissimo perché quando dirige sembra che danzi ed è proprio una gioia stare dietro al suo gesto e suonare e poi avevo tanti altri amici nell'orchestra però appunto sta orchestra era gigante, quindi non ho fatto in tempo a... avevo comunque il mio gruppo di amici, una violoncellista, due violinisti, poi cornisti, cioè e poi quindi ogni tanto mi giravo così e ci si ci si guardava, cioè c'era dell'intesa. (id002, F, 26)*

In queste righe viene espressa a pieno la danza comunicativa a cui potrebbe far riferimento Gregory Bateson, inoltre sembra ritornare l'elemento dello sguardo come parte della comunicazione. Anche in questo caso, il linguaggio corporeo sembra fondamentale per poter danzare insieme agli altri.

5.1.2 CERIMONIERE DEL RITO E ATMOSFERA CHE CREA

Il direttore d'orchestra, e il clima che genera, può influenzare la tonalità emozionale durante le prove. In questi primi due casi l'atmosfera che si crea è di tensione:

Prende chiude lo strumento se ne va casa, perché non ce la faceva più ok, parte completamente nuova, parte estremamente complicata, persona anche un po' particolare, chiude e va a casa e noi siamo lì, vabbè dai, continuiamo a suonare questo insegnante si arrabbia in una maniera incredibile, però dobbiamo continuare a suonare quindi quello che succede è appunto il fatto che l'ambiente di prove è costantemente, è completamente rotto da questa, da questo evento e di lì in poi non c'è stato un momento nel quale non si fosse tutti quanti sulle spine, già era parecchia tesa la situazione, ma, appunto, di lì in poi errori a manetta perché si è tutti quanti concentrati ma concentrati nella via completamente sbagliata, non erano concentrati per il "fare musica bene" erano concentrati sul "oh, cavolo, non posso permettermi di sbagliare, perché sennò.." che è l'atteggiamento completamente eee.. completamente sbagliato come atteggiamento nella vita in generale, non... n...(l: Sì, tutto è stato rotto da questo...) rotto da questo evento e da lì in poi, appunto, non c'è stato un momento nel quale suonare fosse una cosa che facevamo assieme, ciascuno suonava la sua parte e cercava di fare bene la sua parte e basta. Anzi, se io faccio bene la mia parte e sbaglia lui, è meglio perché è lui quello che viene preso di mira, no? C'era questo tipo di atteggiamento completamente odioso, idiota, ma era l'atteggiamento che questo insegnante ha creato nell'ambiente di prova. È una cosa che si creava generalmente. (id005, M, 28)

Il direttore, nostro, di quel di quella produzione lì che è un grande direttore, ehm.. si è innervosito e le ha proprio detto: "Io adesso non ho tempo di provare questa roba qui, o la fai giusta, sennò non so cosa dirti." Gli ha detto proprio così davanti a tutti. E io lì sono rimasta, ho detto: "OK, bene," e lei poverina era tutta, insomma, si sentiva a disagio, perché davanti a tutta l'orchestra, davanti a tutto il coro. Quindi immagina 40, 50 persone, l'orchestra, 50 persone nel coro, 100 persone in totale. Il direttore ha detto, questa cosa alla solista davanti a tutti. Quindi già lì, vabbè. (id006, F, 26)

Nei racconti riportati, sembra chiaro come la tensione inibisca il flusso di energia in grado di far emergere una certa tonalità emozionale positiva, un sentimento di "paura

dell'errore" governa la sala prove. Ognuno sembra seguire la propria strada, totalmente sconnesso dall'intero organismo orchestrale che si trova a dover rincorrere gli organi fuggenti dalla paura.

Ora, invece, verrà riportato il racconto di un direttore d'orchestra che cerca di avvicinarsi il più possibile agli orchestrali, ciò permette all'organismo di potersi nutrire dell'armonia prodotta sul palco.

*Lui è un direttore particolare, cioè dico soltanto, brevemente, due parole per far capire eh.. che insomma, a lui piace stare in mezzo ai giovani, gli piace scherzare, non è quel tipo di direttore tipo **** (nome di un direttore famoso) che boh, sale sul podio, dirige, poi si fa i cavoli suoi ed esce e va via. Quello è un ambiente professionale, Leo, il nostro direttore d'orchestra a ***** (città di studi) era fatto per stare in modo giovane. (id005, F, 26)*

Un direttore in grado di entrare in sintonia con i musicisti sembra essere una persona che non percorre la sua strada da solo, cerca di farlo insieme all'intera orchestra.

5.2 DIALOGO CON IL PUBBLICO, SINCRONIZZAZIONE RITMICA

Se il linguaggio tra musicisti non è fatto tanto di parole, quanto più di sguardi, il dialogo con il pubblico fatica ad allontanarsi dalla parola, come principale modalità di scambio. Soprattutto nel momento in cui si vuole avere un riscontro, si cerca rassicurazione e conferma da parte di persone esterne all'orchestra, le quali hanno partecipato al concerto.

Quando è andato male, in generale, quando è andato male eh, e sai che è andato male, lì invece n-n-non sai proprio come comportarti, per lo meno io, ti dico io, non so come comportarmi perché eh, quando è andato male, hai sempre la voglia di.. avere delle... op, ceh, mentre quando è andato bene, alla fine, non ti importa più di tanto, quando è andato male tu hai voglia delle opinioni, di un riscontro, hai voglia di un confronto con qualcuno che è venuto a sentirti no? Per cui "ma tu dici che si è sentito tanto che in questo pezzo qua che ho sbagliato?" Oppure "ma cosa dici di questo pezzo qua?" Capito? Hai sempre bisogno di un confronto, per cui ripeto: IO ho bisogno di un confronto, eeee, quindi quando va male in realtà, non sai se comportarti tra virgolette in maniera "professionale" quindi far finta di niente come se tutto fosse andato bene. [...] Se è un pubblico preparato sì l-lo percepisce,

che non vuol dire nulla, n-n-n-on vuol dire che un pubblico che suona o ha fatto un conservatorio, è un pubblico che è abituato ad ascoltare. (id001, M,27)

Andando oltre il linguaggio verbale, abbiamo un'altra modalità di comunicazione, essa prevede più un'intonazione tra corpi. Randall Collins parla di sincronizzazione ritmica all'interno dei rituali politici, questa può essere inconscia. (Collins 1992).

“Le azioni umane sono esse stesse ritmiche, basti pensare alle loro componenti che vanno dal flusso molto rapido delle onde cerebrali e delle vibrazioni muscolari ai battiti cardiaci e al ritmo della respirazione.” (Collins, 1992, Cap. VI, P. 256)

In merito a queste parole, si può ascoltare la voce di un musicista che racconta quello avvenuto durante un'esibizione:

Una dal pubblico inizia a fare praticamente una piccola eco di quello che sto facendo io, in un momento quasi rumoristico col piede, perché era coinvolta da questa cosa alche io ci parlo un pochettino no? Con questa persona qua, questa persona, appunto, io ri- rifaccio l'eco suo e non so se si era veramente resa conto questa persona o meno, però ha continuato a fare questa cosa qui, no? Eh... al termine dell'intero brano, non era l'unica persona a farlo. (id005, M, 28)

Parlando di ritmo, e di interazione musicale, sembra venga messo in gioco l'intero corpo, il quale contribuisce al dialogo creato. Il contenuto di quest'ultimo può essere diverso per ogni persona. Un estratto di intervista significativo, in merito a quanto appena detto, può essere quello ora riportato:

La musica, per quanto sbagliata, è comunque forma di comunicazione. Non è una forma di comunicazione oggettiva, non è una forma di comunicazione diretta, non è espressiva in maniera piena, ma è espressiva, sentire suonare soprattutto una volta che sei un musicista che ha suonato per una serie di anni e quindi ha un... ha affinato i sensi essenzialmente di ascolto, di interpretazione fine-muscolare il fatto che tu ti muova in piccolissimi modi mi fa già capire una cosa.. mm.. certe volte il tempo per iniziare lo si dà neanche respirando, semplicemente guardandosi. E con un piccolissimo cenno del capo, capisci tutto quanto

quello che sarà nei prossimi 5 minuti dal punto di vista di: intenzione sonora ehmmm, colori, ehmmm, intenzioni dinamiche, forte, piano, il tempo, il... la velocità con la quale si farà tutto da un piccolissimo segno del capo per dirti no? Ehm... Appunto, questo tipo di conoscenza la fai nel tempo e, una volta che collabori con un altro musicista, impari il suo modo di comportarsi fisicamente, il suo suono, quindi il suo modo di esprimere anche questo tipo di.... capisci qualcosa di lui che non è triviale, non è superficiale e non è accessibile dalla maggior parte delle altre persone, sempre quelli che appartengono alla tua professione. (id005, M, 28)

È il significato del nostro lavoro, ovvero di tentare di portare emozioni e... sì, un-un dialogo muto diciamo, un dialogo muto tra tra il musicista e chi ascolta e sarebbe bello, come se noi dovessimo piantare un seme, no? Gli fai vedere questa cosa, gliela mostri e poi magari la gente a casa dopo il concerto un po' ci pensa e...(id003, M, 21)

Tra pubblico e musicisti ci può essere unione, la separazione tra le due parti non sembra esserci, ciò emerge chiaramente in queste parole:

Non c'è essenzialmente.. (I: dislivello?) ehm... non tanto dislivello quanto proprio separazione. Separazione del appunto delle due parti. [...] Quello che vedo io è più un... qualcosa di covalente no? Hai due direzioni, un ascoltatore, io guardo tantissimo verso il pubblico quando suono, quindi boh vabbè, ceh, lo spartito c'è, ce l'ho davanti, però dopo un po' te lo impari anche a memoria quindi a posto "amen". Oppure non so, sei in pausa, ti metti a guardare le persone, ehm... in generale l'aver pubblico, l'aver altri musicisti attorno quando stai suonando, (sorride). (id005, M, 28)

5.3 IL DIALOGO E L'ASCOLTO DELLA PROPRIA INTERIORITÀ

Quello che viene chiesto ai musicisti è anche un dialogo con la propria interiorità, il quale sembra poter avvenire attraverso l'ascolto e la gestione delle proprie emozioni.

Questo tipo di emozioni per far sì che non prevalgano, per far sì che non ti riempiano la testa, ciascuno ha il suo modo di avere a che fare con la cosa ovviamente, c'è chi magari si isola da solo, chi continua a suonare come un ossesso per... perché sì, perché così si scalda lo

strumento, si scalda le dita, rimane concentrato, chi semplicemente si mette a parlare con gli altri. (id005, M, 28)

Ognuno ha il proprio modo di gestione emozionale, ciò che avviene sul palco è un costante dialogo interiore nel modo in cui ne parla la corrente dell'interazionismo simbolico, un esempio può essere espresso in queste parole:

“Sto tirando l'arco in maniera giusta, l'arco è dritto, l'intonazione com'è? Sono a tempo con il pianoforte?” Sono un bel po' di cose effettivamente elencate così da.. da da gestire ehm.. però sì, cioè dopo che ho iniziato a suonare son riuscito a calmar... il cuore che mi batteva all'impazzata si è un attimino calmato (ride) e sì, devo dire effettivamente che quest'ultima cosa sono riuscita a godermela. [...] Ognuno di noi penso abbia il proprio modo di gestire.. di gestire l'ansia e soprattutto, sai quando ti dicono: “eh, prova a fare questo, prova a fare quest'altro” molte volte non funziona, no, non molte volte, sempre, no.. è impossibile che funzioni per tutti perché siamo siamo tutti macchie un pochino diverse che funzionano in maniera anche minima, un pochino diversa, quindi sì, ci deve essere un'auto consapevolezza, insomma acquisita e secondo me l'acquisisci facendo più cose possibili, cioè nel senso... riuscendoti a mettere in queste situazioni più volte [...] deve essere tutto un po' bilanciato, è tutto un casino, me ne rendo conto, però è... deve essere... bisogna tentare fino alla fine di bilanciare tutto, avere una buona dose di... eccitazione, diciamo per quello che stai facendo, per per la musica, che bello avere sempre... sai quel quell'essere un po' bimbi no? (id003, M, 21)

La conoscenza dell'altro non avviene solo attraverso la conversazione ma la musica sembra essere utilizzata come un ulteriore modo per conoscere meglio sé stessi e l'altro. Una volta colti i modi diversi di suonare delle persone con cui si è su un palco, si cerca di metterli in relazione con la propria unicità e creare un'unione tra parti del sistema.

Ceh suonando tanto insieme poi uno capisce l'altro, le caratteristiche dell'altro, i pezzi dell'altro dove può sbagliare, dove non può sbagliare e quindi, diciamo che, mentalmente ti tieni già pronto no? (id001, M, 27)

*Cioè siamo tutte personalità molto diverse, ma ti potrei fare anche altri nomi, *** ***(nomina altre persone), tutta gente... siamo fortemente diverse, però siamo accumulati da*

uno sensibilità assoluta, diciamo, ho-ho tratto questa conclusione ehm... siamo accomunati da una sensibilità un po' particolare, forse anche dal fatto che suoniamo uno strumento che è sempre stato un po' visto come al-al sempre all'ombra del violino. (id002, F, 26)

La figura del maestro sembra essere centrale nella scoperta di sé stessi:

Sono lezioni singole, cioè sono lezioni individuali. Tu pensa che ogni settimana, certe volte anche due volte a settimana, tu vai da questa persona che non ti forma solo musicalmente, ma ti-ti forma come persona perché diventa-diventa il tuo il tuo mentore a 360 ° per poi, specialmente se la musica è la tua vita, se fai della musica come professione. Diventa il tuo mentore a 360 ° e tu in lui vedi un modello che può essere, appunto, positivo o negativo. Tu vedi in lui un po' una sicurezza qualcuno a cui ispirarsi perché lui già ha fatto tutto quello che hai fatto tu e te lo stai insegnando, ti sta insegnando a vivere nel mondo della musica, nel mondo del lavoro ehm... quindi diventa veramente il tuo faro. (id004, M, 27)

Certo, certo, si si si e i gli atteggiamenti, i comportamenti, appunto, sono diversi da persona a persona, il modo è diverso da persona a persona, l'insieme delle cose, però è quello, tu puoi dire di stare attento alle persone con cui suoni, ma non puoi dire: "lui muove la spalla, lui muove gli occhi, lui muove i piedi", non ha senso, l'unica cosa che puoi fare è, da insegnante, suonare col tuo studente e magari, se sei veramente così bravo (ride), gli... adotti vari modus operandi diversi adotti varie fisicità emotive e se così possiamo... che non so come chiamarle propriamente, ma appunto vari modi di comportamento diversi per quanto riguarda appunto questo tipo di espressione corporea. Non ho ancora conosciuto nessuno che faccia questo tipo di cose qui e... è "un po' complicato" (detto sotto voce) a essere onesti ed è anche molto più lavoro... mmmm cioè, è molto lavoro per pochissimo frutto, ecco, non non ha troppo senso, è molto meglio che uno studente, questo tipo di cose, appunto, le impari sul campo, impari suonando, le impari più o meno da solo, anche perchè non c'è tanta alternativa e soprattutto: gli fa un bene dell'anima (sorride), il fatto di avere possibilità, appunto, di muoversi completamente da solo, creiamo solamente autonomia, ma crea anche interesse ehm... te ne rendi conto di questo tipo di cose, chi prima, chi dopo, chi più, chi meno, ma ce ne si rende tutti quanti conto. (id005, M, 28)

Sembra che il maestro sia una figura che non sempre obblighi l'allievo a seguire delle idee e dei gusti musicali che preferisce il professore. Quest' ultimo, lascia spazio allo studente di interessarsi a ciò che più sente appartenere a sé.

CAPITOLO SESTO

RETROSCENA E RIBALTA

Il comportamento da usare in orchestra non sembra essere sciolto, ci sono dei lati "oscuri" che spesso, chi si trova nel pubblico, non nota direttamente. Molto spesso la musica diventa "rappresentazione teatrale" nel momento in cui entrano in gioco i soldi.

In nessuno vedevo qualcosa che che mi che mi interessasse capito? Dal punto di vista né musicale né né emotivo, cioè vedevo, 50 persone che vanno lì, per guadagnarsi quei 50 € al giorno, quella quella paga giornaliera, mettere su il concerto, le note c'erano tutte eh, non mancava niente. Non ci sono stati i momenti di di note sbagliate, tu-tu-tutto giusto, ma non c'era quella roba in più, non c'era, la voglia di suonare insieme, quell'aura, appunto che si crea quando quando vedi che tutti stanno facendo cose insieme gliene frega niente, questo dentro l'orchestra e fuori e... infatti io lì, parlo con poche persone. [...] E' un'orchestra che sta in piedi veramente dando lavoro in maniera incredibile, egregia, però non c'è, manca il nucleo, quindi l'amore per la musica e il fare musica proprio per per lo stare insieme e per fare veramente musica insieme, ma cioè, sono degli impiegati, diciamo gli impiegati statali, come una persona che si sveglia la mattina, va dietro la sua scrivania con le sue cose al computer. Poi se ne va a casa e tutto a posto. (id004, M, 27)

Quando si suona per dimostrare qualcosa a qualcuno subentra una facciata, una tensione, che si può sentire in queste parole:

Questo tipo qua è il è la tipologia, insomma di mood che porta alla tota... totale discrepanza, totale assenza di sintonia tra musicisti, secondo me. Quando si crea della paura di sbagliare senza ragione, semplicemente perché si ha davanti a delle persone che non sono lì per fare musica, sono lì per dimostrare qualcosa. (id005, M, 28)

Parlando di facciata principale, essa può avere dei risvolti negativi per la musicista. La definizione della situazione, di cui parla Goffman, implica un'intesa circa le pretese e gli argomenti che verranno presi in considerazione in un determinato momento. A seconda del luogo in cui ci si trova, ovvero dell'ambientazione, gli attori si creano delle aspettative circa ciò che saranno i comportamenti degli altri. I partecipanti alla scena vi contribuiscono attraverso il consenso operativo, ovvero un accordo fra le diverse definizioni della situazione. Quest'ultima è data da un individuo, il quale tende ad offrire un programma per l'attività operativa che segue, essa ha anche un carattere morale. Quando un soggetto dà una certa definizione della situazione fa sì che gli altri lo trattino in un certo modo, mette in atto una richiesta morale nei loro confronti, obbligati a valutarlo in una maniera precisa (Goffman, 1969). Le caratteristiche della ribalta sono:

1. L' "ambientazione" (Goffman, 1969, p.34) sarebbe il modo di costruire il luogo entro cui avviene la scena. In alcuni spazi è nota la distinzione tra sacro e profano, Goffman prende come esempio i cortei funebri, in cui è evidente la parte sacra, essa deve essere protetta rispetto agli altri attori in scena. Parlando degli attori ritenuti essere sacri essi devono essere distinti dai profani.
2. La "facciata personale" comprende il modo con cui gli attori si presentano nella scena, il loro vestiario, l'abbigliamento. Queste caratteristiche seguono l'individuo sempre, esse possono comprendere: sesso, taglia, aspetto, modo di parlare. Alcuni faranno sempre parte dell'individuo, altri possono cambiare nel tempo.

Ora verrà presentata la storia di una ragazza intervistata in cui racconta di un forte disagio, il quale sembra derivare dal sentirsi costantemente impegnata a recitare la parte di "soldatino" (id006, F, 26). In questo momento sta raccontando una situazione in cui, prima di un concerto, viene sgridata da un uomo che appartiene al direttivo dell'orchestra, tutti devono ascoltarlo stando in silenzio. Questo è ciò che viene narrato:

C'era molta confusione, non si capiva niente e lui stava dicendo: "entriamo in ordine, facciamo così, facciamo colà, prima entra lui, poi entra lui, poi c'è quello che parla, poi c'è il

*direttore, poi ci alziamo, poi ci sediamo.” Tutte queste cose che il pubblico vede in realtà sono tutte calcolate, c’è un ordine prestabilito no? Di tutta questa roba e quindi lui stava semplicemente dicendo quell’ordine delle cose però il problema è che questa qua mi si è messa a parlare, continuava a parlarci diretta “Ambra ma dai facciamo delle foto, facciamo delle foto, facciamo delle foto.” A un certo punto le ho detto: “Va bene dai, va bene, facciamo ste foto!” Nel risponderle, quello del direttivo che stava dando gli avvisi davanti a tutti, ha detto: “***** (cognome dell’intervistata), adesso ripeti tutto davanti a tutti!” (pausa) ... E io mi sono sentita sprofondare, cioè in quel momento ho proprio detto... volevo piangere come una bambina, come a scuola, volevo piangere perché, cioè poi lui l’ha detto sicuramente per scherzare, perché siamo tutti adulti, cioè non è che adesso e.. però mi ha dato fastidio sia l’atteggiamento di lui che l’atteggiamento di lei, di questa collega che mi continuava a parlare all’orecchio e ancora una volta io, che sono buona e gentile, l’ho preso in quel posto no? Lo so che è una cavolata, però l’ho preso in quel posto, io in quel momento mi sono sentita a “disagissimo”, mi sono proprio arrabbiata, infatti ho detto: “Eh,” gli ho detto “dai, state dicendo insomma dell’ordine di come si entra” e loro: “Eh sì ciao certo, sei rimasta indietro,” no? Mi han detto, “HA-HA-HA-HA”, tutti sono messi a ridere, io penso di essere diventata bordeaux, ha iniziato a tremarmi la voce e come una bambina ho proprio detto: “Sì, però non è colpa mia, io stavo ascoltando qualcuno mi ha distratta, no?” Ovviamente nessuno mi ha considerata e io lì ho iniziato, mi sono chiusa dentro di me, non volevo, non volevo essere lì, quindi ripeto, facciamo l’elenco: vestito che non mi non mi sentivo a mio agio, viaggio lungo, ero stanca, questa figuraccia, io volevo sprofondare. Ciliegina sulla torta, arriva il momento di salire sul palco, dovevamo salire in ordine perché lui l’aveva appena detto “dobbiamo salire in ordine e quando si sale sul palco stiamo statue: zitti, muti e sorridenti,” OK, entriamo, in ordine, quindi: prima contrabbasso, poi violoncelli, poi le viole. Di viole io ero la prima perché ero l’ultima, cioè esternamente ero l’ultima, quindi per entrare, ero la prima viola, poi dietro di me tutte le viole no? (pausa) Quella in ultima fila ecco, non mi veniva la parola ehm... quindi entro, davanti a me avevo quello che avevo appena dato gli avvisi che è diretti- quello del direttivo, cioè il capo dell’orchestra, quello dell’Associazione, Gianni. Quindi avevo davanti lui, che è un violoncellista, entro e lo seguo perché lui è il capo dell’orchestra, lo seguo, gente che... ap- scroscio di applausi, gente che applaudiva e.. noi entriamo eleganti vestiti bene e..(l: Questo all’inizio?) Sì, all’inizio del concerto, entriamo per suonare, sul palco, ehm a un certo punto, non so come mai, tutti andavano in una direzione, Gianni, che era in fila, ha deciso di cambiare direzione e di passare da DAVANTI e io in quel momento ho detto: “Bene e ora io cosa faccio? Cioè: seguo il capo dell’orchestra o seguo tutti gli altri?” Ceh, e io lì ero nel panico, si tratta veramente*

*di un millesimo di secondo, non ci ho pensato due volte ho detto: "Devo seguire il capo dell'orchestra per far bella figura" e quindi ho seguito lui, il problema è che dietro di me tutti gli altri non mi hanno seguita, quindi sono stata l'unica ad aver seguito lui e quindi, dato che mi sono sentita a disagio, sono tornata indietro, quindi c'è questa cosa, cioè il capo dell'orchestra mi ha guardato non male di più, perché io non soltanto non avevo ascoltato per colpa di quella là, ma ho fatto una figuraccia perché ho diciamo, rotto le righe, rotto l'ordine, no? Dell'esercito, che è l'orchestra, ho rotto le... ho sbagliato. Quindi niente sono andata a mettermi al mio posto e io ho chiesto: "scusa" a Corrado e ho detto: "Scusa, non sapevo dove entrare!" Corrado, il mio compagno di leggio e lui mi ha detto: "Eh, se segui le persone sbagliate", come per dire: "non ascoltarlo quello lì", e io lì, gli ho, ho risposto male, gli ho detto: "Corrado, non mi devi parlare, cioè proprio lasciami stare, io sto per mettermi a piangere, lasciami stare." Perché in quel momento ho proprio pensato, ripeto, "abito che non mi andava un po' ero nervosa, viaggio lungo questa qua che mi ha fatto fare una figura di m**** davanti a tutti, in più sono entrata sbagliata." Cioè mi sono seduta sulla sedia che ho proprio pensato: "non voglio essere qua", anche perché mentre io dicevo questa cosa a Corrado dicevo: "Non mi parlare perché sono nervosa, perché voglio, voglio morire, voglio, in questo momento, voglio sotterrarmi." Nel momento in cui dico questa cosa, il direttore, il capo dell'Orchestra, si gira verso di me e mi fa: "SH!" Come per dire: "Ho detto prima di stare zitti quando si sale sul palco bisogna stare zitti sorridenti e fare l'inchino, punto." Ha fatto proprio "SH!" così. In quel momento ho proprio pensato: "Io non lo voglio più fare, io non lo voglio più fare, non voglio più salire su un palco, non voglio più essere un soldatino, non voglio più essere questa roba, non voglio più farne parte." Che schifo, perché la gente fuori che applaude, che applaude che è felice, "eh, che bello, che bravi e che meraviglia." Vabbè.. dietro c'è questa roba qui, c'è questa roba qui. C'è uno sfruttamento, cioè essere malpagati, essere trattati male, perché io sono stata trattata male, non mi umili davanti a tutti, non mi umili davanti a tutti. E per finire, arriviamo in concerto, il concerto comincia io ero in uno stato veramente scollegata dalla musica, scollegata da tutto ciò che era intorno a me, facevo le note perché lo dovevo fare, ma non ero sicuro, sicuramente contenta di essere lì, anzi continuavo a dire: "Ma chi me l'ha fatto fare? Chi me l'ha fatto fare?" [...]. Cioè la musica è questo. La musica non è soltanto ehm, emozioni, "Ah, la musica mi rappresenta, la musica aiuta a sentire dentro certe cose", cioè no, la musica è questa roba qui la musica è sofferenza anche e far finta che vada tutto bene quando in realtà sta andando tutto male. E, quando in realtà vieni trattata male, tu devi sorridere, non puoi permetterti di crollare, non puoi. Perché se io mi fossi messa a piangere davanti a tutti o se mi fossi alzata, fossi andata via perché mi rifiuto di fare una cosa. Cioè, non è che sarei stata licenziata, peggio*

sarei stata bandita, bandita, e quindi ne v'è anche il mio lavoro, non sono tutelata, son dovuta star zitta seduta, stare agli ordini, alzarmi, sorridere, fare l'inchino e uscire basta.
(id006, F, 26)

In queste parole appena lette, si sottolinea il fatto di dover recitare una parte nel momento in cui si entra in scena, sul palco, durante l'esibizione.

Nella rappresentazione di noi stessi, all'interno di una situazione sociale, è fondamentale far sì che tutto sia coerente e sia riportato nell'ordine della realtà. Anche una piccola imperfezione, infatti, potrebbe far cadere la faccia all'attore e di conseguenza diventare poco credibile rispetto al pubblico (Goffman, 1969).

“una sola nota stonata può distruggere l'armonia di tutta l'intera rappresentazione.”
(Goffman, 1969, Cap. 1, P.64)

In alcune situazioni della vita è richiesto di mantenere una certa coerenza, gli attori devono mantenere un comportamento coerente per non mostrarsi fragili, vulnerabili. Spesso ciò che viene richiesto è una rappresentazione omogenea del sé, coerente con l'ambientazione di cui prendiamo parte, per non far cadere la faccia (Goffman, 1969).

“Come esseri umani siamo principalmente creature dagli impulsi variabili, con umori ed energie che cambiano da un momento all'altro: come personaggi davanti ad un pubblico, tuttavia, non possiamo permetterci alti e bassi.” (Goffman, 1969, Cap. 1, P. 68)

Quando un attore mostra una sua falsa facciata, si pensa ci sia una contraddizione fra apparenza e realtà, nel corso della rappresentazione può accadere che avvengano contraddizioni causando negli stessi attori una sorta di umiliazione (Goffman, 1969).

Quando ci sono appunto in realtà altri concerti che invece mi sviscerano, mi chiedo ogni tanto se sia il caso di continuare, non che poi me lo chiedo seriamente, però alle volte proprio, cioè mi viene talmente male a pensare che si tratti la musica o come potrebbe essere qualsiasi altra cosa al pari comunque come tipo di emozioni, e... chiedo se abbia senso di essere, non sarebbe meglio non farlo perché poi anche psicologicamente ha un peso molto influente. (id002, F, 26)

Però sì, mi è sembrata una persona superficiale che-c-che si concentra- si è concentrata solo sulle cose per me inutili, più sulla forma che su effettivamente la sostanza ecco, su... sulla forma esterna per rendersi bellino, poi in realtà vai e trovi nulla. Quindi sì m... quella è stata una cosa che non mi è piaciuta tanto. (id003, M, 21)

“Fare musica” significa anche cercare di soddisfare le aspettative di un pubblico che si reca a teatro con delle “pretese” sull’ordine rispettato dai musicisti. La “forma” (id003, M, 21) di cui si parla sembra essere il corpo che, con il proprio strumento, deve cercare di creare un equilibrio per poter apparire conforme all’intera rappresentazione. I costi messi in atto dai musicisti possono essere elevati e spesi in termini di “sofferenza” (id003, M, 21), poiché devono sottostare a determinate regole per mantenere l’ordine richiesto dalla rappresentazione.

Nell’estratto di intervista che segue, si può leggere come in alcune situazioni subentrino delle figure di “supporto” all’orchestra per aiutare a mantenere l’ordine. In questo caso il ruolo è interpretato da un insegnante di violino:

Ad aiutare diciamo la sessione dei violini, per dare un po’ una dritta, comunque anche se è un insegnante di violino, comunque è uno che è stato in orchestra e dà le dritte anche ai fiati, anche a tutti gli altri strumenti per dare “manforte” anche diciamo al direttore, a tenere comunque un gruppo di ragazzini eh... E niente, mi ricordo di questa... mi è rimasto impresso perché lui aveva tirato fuori, o con le parole, o anche con il modo aveva cercato di spiegare questa cosa che in orchestra si doveva avere un certo comportamento. (id002, F, 26)

La facciata non sempre viene vissuta come sofferenza; se intesa come esperienza può anche essere percepita come divertente:

Finché non siamo dovuti scendere, e come siamo scesi dal palco, stavamo male sia io che la flautista, io avevo 38 di febbre, lei era reduce da un po’ di malanni pure lei, quindi scendiamo dal palco, andiamo giusto un attimo dietro, chiudiamo la porta, iniziamo a tossire come dei deficienti che ci eravamo tenuti i colpi di tosse per tutto il brano... tutto il brano, tutto il concerto e finiti sti colpi di tosse ci guardiamo, tutti e due con le lacrime dalla tosse, iniziamo

a ridere talmente tanto che le lacrime triplicano eee appunto questo tipo di cosa no? Poi tornati sul palco, inchini, quindi di nuovo: seri, presentabili, carini e coccolosi e poi di nuovo giù e di nuovo a ridere come degli ossessi eccetera no? Quindi appunto, il momento del.. del concerto è dove c'è il massimo e i massimi picchi di appunto di discrepanza in queste dualità, appunto, si dimostra in maniera più forte, più piena, più vera. (id005, M, 28)

In questo caso, parlando di separazione tra retroscena e ribalta, il cambiamento di comportamento da tenere sul palco non sembra essere fonte di disagio. Anzi, sembra contribuire a far diventare l'esibizione un momento di divertimento, seppur preservandone la sua sacralità.

CAPITOLO SETTIMO

MUSICA IN SOCIETÀ

Com'è percepita l'arte da molte persone? A volte può essere intesa come qualcosa che non porta da nessuna parte. Eppure, per alcuni sociologi, è vista come una forma culturale che può permettere all'essere umano di resistere alla velocità e all'accelerazione dei tempi moderni (Rosa, 2015). Quello che sembra circolare nell'opinione pubblica è una visione un po' diversa; in queste parole la situazione raccontata è di un viaggio in macchina, la musicista sta tornando da una giornata di sci e racconta di una conversazione avuta con un signore della sua città:

E fa: "Ma fai anche l'università", "no, no, non faccio l'università, faccio il Conservatorio" e fa: "sì, beh comunque... comunque è un po' l'arte, insomma si potrebbe fare a meno, cioè fare una cosa però non-non è essenziale." Al che io, cioè, ero un po' non piccina, ma non sapevo rispondere nemmeno adesso non so se, cioè, a posteriori, adesso c'ho quella... quell'avvenimento e mi ha veramente molto offesa perché mi sono detta: "ma allora viene vista veramente così," cioè ero abituata in casa mia che lo sport, l'arte, la musica comunque sono tempi.. templi sacri che non.. che sono importantissimi tanto quanto il ragioniere, l'avvocato e qualsiasi altra carica lavorativa tua abbia e... solo che, appunto, è del mondo artistico. (id002, F, 21)

Fare i concorsi può aiutare ad entrare in delle graduatorie. Si può parlare ancora di musica parlando di concorsi? Questi, sembrano essere fonte di "ansia" (id003, M, 21) per molti. Forse è l'elemento della competizione ad essere visto come sorgente di paura. Eppure, l'ossessione per questa, è il motore sociale di un ciclo costante di accelerazione, iniziata con l'età moderna e in continua crescita (Rosa, 2015).

L'aspetto dei concorsi, secondo me che... secondo me è molto... è molto importante sottolineare perché, e... io adesso ho smesso di farli (i concorsi) eee... al momento non ho intenzione di riprenderli a farli e però per anni sono stati il motivo per il quale studiavo, il motivo per il quale mi sono rilanciato con lo strumento, il motivo per il quale adesso suonando in un concerto, come ci siamo detti prima, che in generale io riesco a godermela tantissimo, è proprio perché provi e sai cosa vuol dire fare un concorso, perché un concorso

si deve competere ad alto livello, la competizione, lo stress emotivo, una giuria preparata di docenti che ti ascoltano, che ti valutano, che ti mettono in graduatoria con gli altri.. eh.. provare quel tipo di stress, riuscire ad affrontarlo, controllarlo. (id001, M, 27)

Allora effettivamente l'altro giorno, al concorso, alla fine del concorso, di sicuro le, la, l'emozione principale è l'ansia [...] col fatto che si trattava anche di-di un concorso, anche lì era una situazione un pochino più particolare, non era un concerto. Però sì, c'è, cioè tentare di di dire: "cavolo insomma, ci hai lavorato adesso, perché rovinare tutto per colpa dell'ansia?" C'è anche, è un mix di cose, è un po'... è un po' un casino spiegarle. (id003, M, 21)

I concorsi sono praticamente un concentrato di difficoltà in pochi, alle volte in 10 secondi, alle volte qualche minuto di musica e..(intanto in sottofondo ci sono musiche natalizie che vengono messe dagli altri nella stanza accanto, la cucina) e lì, cioè tu sai che quello bravissimo può "cannare" come te, che magari sei.. sei neofita della cosa e quindi cioè sì, ti può capitare che tu stai eravamo lì e anche se c'era quella bravissima, cioè anche loro hanno lo stesso margine di errore di chi invece è più nuovo nell'ambiente. (Id002, F, 26)

I soldi come vengono visti? A volte i musicisti dichiarano di come, la strada verso i soldi, non sempre sia la miglior scelta da prendere.

Impegnarsi un pochino di più, mantenendo sempre quella volontà di fare musica e di vedere la musica come qualcosa di-di spettacolare e lo vedo ancora e lo vedrò per sempre però aggiungere a questo, dato che insomma, deve diventare anche il tuo lavoro, va fatta con in un certo modo ecco perché altrimenti ce ne sono purtroppo tantissime di persone che dicono di far musica e la fanno un po' così... seguono i soldi o quello che vogliono seguire non lo so. Però io penso che i veri musicisti siano delleee persone, appunto che... ci lavorano si si impegnano e non danno nulla per scontato. (id003, M, 21)

Ogni tanto scendiamo a compromessi, perché abbiamo bisogno anche noi degli spiccioli per pagarci le bollette, pagarci... [...], alle volte, io in primis, ho accettato delle produzioni perché avevo bisogno economicamente. (id002, F, 26)

O è un desiderio che io che io spesso ho, del fatto di suonare con gli altri solo per il gusto di farlo, eh, del divertimento. Ma è una cosa che spesso non capita, perché in questo mondo siamo tutti, passami il termine, un po' dei "mercenari", okay, è un termine brutto che però ti fa capire un po' il fatto che noi dobbiamo vivere un po' di questo dobbiamo lavorare quindi, cioè, io vengo a suonare, se se mi paghi okay? (id004, M, 27)

Per una volta che ci sei dentro, io penso che da controllare sia veramente molto difficile, soprattutto in questi anni dove non sai, veramente, se la musica, ti darà qualcosa o no. Perché negli anni '80 ti diplomavi e finivi subito in orchestra e.. adesso non è più così, ti diplomavi e boh, chissà... insegni un po' di qua, insegni un po' di là, suoni un po' con queste orchestre qua che ti tratta male, ti tiri su quei boh, 500, 600 € al mese, se riesci, questo mese io non prendo niente. E fai musica di bassissima qualità, però ti tiri il collo e io quante volte mi sono tirata il collo? Soprattutto quando ho problemi di salute, tipo adesso (ride) ho mal di gola. (id006, F, 26)

Alcuni musicisti sostengono che, soprattutto per chi è già uscito dal Conservatorio, al di fuori dell'aurea in cui ci si trova quando si studia, c'è ad aspettarli un mondo difficile.

Corazza nel senso di sapere qual è lo standard musicale, come come devi essere per interfacciarti, cioè una cosa in cui il mio maestro pecca, in cui (nome dell'insegnante) pecca purtroppo, è che, cioè, ha tutti i pregi del mondo. L'unico difetto che ha è che ci tiene in un mondo un po' "fatato" ok? Cioè, per per così dire, un mondo bello in cui noi possiamo essere noi stessi. La verità è che nel mondo della musica questo non non può essere, cioè tu devi avere anche la capacità di es- di essere sul pezzo, cioè non non è giusto dire "essere sul pezzo", però devi essere sul pezzo, nel senso che devi sapere che domani qualcuno ti può insultare e tu devi essere, cioè devi essere pronto e continuare a suonare, devi reagire in un certo modo, capito? Quindi avere la forza di affrontare il mondo fuori. (id004, M, 27)

Come sul palco bisognerebbe essere istruiti a mantenere un ordine ed una facciata; anche al di fuori dell'ambito musicale, seguendo queste parole, sarebbe opportuno essere preparati ad assumere un certo comportamento.

Il mondo in cui viviamo non sembra dar spazio alle cose che richiedono tempo, tutto sembra velocizzarsi e ciò viene chiesto anche dagli individui (Rosa, 2015). "Il mondo fatato" (id004, M, 27) è un mondo in cui forse si nascondono la tranquillità e la pace che

siamo costantemente impegnati a cercare. Secondo Hartmut Rosa (1965), potremmo chiamare questo spazio di decelerazione come un'oasi in cui la modernità non ha ancora messo piede.

CAPITOLO OTTAVO

CONSIDERAZIONI FINALI

Giunti alla conclusione di questa esperienza di lettura, si spera di aver offerto diversi quadri nei quali sono rappresentati attori e suoni. Le domande di ricerca, alle quali si è cercato di rispondere, riguardano la percezione che i musicisti hanno di sé stessi nella società, quanto cambia l'importanza che viene data loro all'interno di un teatro e se corrisponde a quella che effettivamente hanno nel panorama sociale.

Avendo presentato la storia di particolari esperienze di ognuno dei sei musicisti intervistati, si è cercato di far emergere sensazioni ed emozioni conservate in ogni persona nel corso della sua biografia individuale. Grazie all'apertura di narrazione da parte di ognuna delle persone incontrate, si sono potute esplorare situazioni di vita che hanno significato qualcosa per loro.

La sottoscritta, per rispondere alla domanda: "Quale percezione hanno di sé i musicisti nel nostro sistema sociale?", ha cercato di riconoscere le emozioni provate e trasmesse nel momento dell'intervista. Dopo averle ascoltate, ha tentato di conferirgli la stessa importanza data dagli intervistati nel momento del racconto. Con queste parole non si vuole dare l'idea che l'intervistatrice abbia saputo vedere dentro ognuno di loro allo stesso modo. Ciò che si è cercato di fare è stato comprendere modi diversi di rappresentarsi nel campo sociale musicale, cogliendo sia la peculiarità conservata in ogni storia raccontata sia l'importanza data a determinati aspetti che ogni intervistato ha voluto portare in rilievo.

Ognuna delle ragazze e dei ragazzi, con cui si ha avuto modo di dialogare, ha evocato un proprio modo di sentirsi all'interno del panorama musicale e in quello societario, senza distinguere i due mondi.

Alcuni musicisti e musiciste sembrano sentire il sistema sociale come un mondo che fatica ad accogliere la musica e l'arte, questo è emerso soprattutto parlando delle situazioni di disagio in cui i vari attori si sono trovati.

Un primo elemento comune emerso potrebbe essere l'intensità con cui vengono vissute certe situazioni. Soprattutto nella fase liminale dell'esibizione orchestrale, molti musicisti hanno parlato di "energia" e di "comunicazione". Nonostante la parola venga messa in secondo piano, quello che sembra entrare in scena sono sensazioni non sempre espresse in maniera semplice a parole. Da qui deriva la decisione della ricercatrice di aver riportato nell'analisi molti estratti di intervista, conservandone la loro autenticità.

Ci sono ovviamente certi concetti che vanno espressi a parole e certi che vanno espressi in musica. (id005, M, 25)

Non ti so spiegare perché razza di emozione c'era lì sul palco [...] Crea un rapporto che, cioè, musicale, ma va oltre un po' la sfera musicale, mm è troppo difficile spiegare. Lo sto spiegando. M, non riesco neanche a... (id004, M, 27)

La sottoscritta ha creduto fosse più opportuno fossero le storie a parlare, le situazioni vissute in prima persona dai musicisti. Leggere racconti di stralci di vita vissuta, carichi di emozioni e sensazioni tramutati in ricordi, si spera contribuisca a dare un'idea di cosa viene provato dai musicisti stando sul palco.

Un altro elemento comune a tutte le narrazioni è stato il disagio provato quando qualcosa viene rotto, sia sul palco sia al di fuori di esso. In molti racconti non sono mancati sconforto e frustrazione creati nel momento in cui ci si trova di fronte ad un sistema, il quale non accoglie la sfera musicale come parte integrante della società. Su questo ultimo punto, un quesito che potrebbe nascere è "Perché viene dato sempre meno spazio alla musica colta nella società alla quale partecipiamo?" Questa domanda potrebbe essere approfondita in una ricerca futura intervistando non solo musicisti, ma anche cittadini italiani, o persone neofite della musica classica, provando a comprendere perché si partecipi sempre meno a concerti di musica colta e contemporanea. Durante un'esibizione di musica, non per forza si deve avere un bagaglio culturale specifico alle spalle. Infatti, la sola predisposizione all'ascolto di ciò che è diverso dalla musica commerciale in cui si è immersi, basterebbe per poter provare a comprendere le profonde emozioni sprigionate in un concerto di musica classica e contemporanea.

L'ascolto di sonorità che l'orecchio accoglie in un concerto di musica prodotta da strumenti reali, suonati da persone, diventa un momento di sospensione (liminale) nel quale la parola è messa da parte per dare spazio ad altro. Quest'esperienza non è compresa solo da una fetta di popolazione. Se venisse data la possibilità di vivere più spesso momenti come questi, forse l'animo umano potrebbe ritrovare la pace. L'energia sprigionata in un concerto di musica colta basterebbe per rimanere nella memoria delle persone che, aprendosi a sonorità alle quali l'orecchio dell'essere umano è predisposto, ritroverebbero una parte di ascolto interiore ormai dimenticato.

Infine, l'aver utilizzato uno sguardo sociologico proveniente dai classici, ha permesso di poter osservare l'esibizione orchestrale come uno dei rituali quotidiani nei quali siamo continuamente immersi. Le peculiarità di questo rito sembrano essere la tonalità emozionale ed energia messa in circolo tra persone.

Riuscire a trovare uno spazio di ascolto profondo, sembra difficile nella realtà in cui si è immersi. I momenti dedicati al silenzio sembrano essere sempre più soffocati da parole e immagini superficiali. Attraverso questa ricerca, si vorrebbe dar spazio alla comprensione di ciò che significa aprirsi all'ascolto di un dialogo muto, silenziando per un momento la razionalità del pensiero.

BIBLIOGRAFIA

Bateson, G., (1984), *Mente e Natura. Un'unità necessaria*, Adelphi Edizioni, Milano.

Casula C., *Diventare musicista: indagine sociologica sui Conservatori di musica in Italia*. Universitas Studiorum, 2018.

Collins, R., (1992), *Teorie sociologiche*, Il mulino, Bologna.

Crespi, F., (1996), *Manuale di sociologia della cultura*, La Terza, Roma.

Durkheim, É., (2013) *Le forme elementari della vita religiosa. Il sistema totemico in Australia*, Introduzione, Cap. 1, Mimesis Edizioni, Milano-Udine.

Geraci T., C. Casula, *Diventare musicista. Indagine sociologica sui Conservatori di musica in Italia*, Mantova, Universitas Studiorum, 2018 [Toni Geraci], in "Studi culturali, Rivista quadrimestrale" 3/2018, pp. 474-478, doi: 10.1405/92837

Goffman, E., (1969), *La vita quotidiana come rappresentazione*, Società editrice Il Mulino Bologna.

Hartmut, R., (2015), *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, Torino: Einaudi.

Heinich, N., (2004), *La sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna

La Mendola S., (2007), *Comunicare interagendo. I rituali della vita quotidiana: un compendio*, UTET

La Mendola, S., (2009), *Centrato e aperto: dare vita a interviste dialogiche*, UTET

Negrotti, M., *Sociologia della musica*. "Quaderni di sociologia" 2016, pp. 203–07

Santoro, Presentazione, in "Rassegna Italiana di Sociologia, Rivista trimestrale fondata da Camillo Pellizzi" 2/2000, pp. 163-164, doi: 10.1423/2536

Santoro, E., (2010), *Diritto come questione sociale*, G. Giappichelli editore, Torino

Sbalchiero, S. (2021). *Dal metodo all'esperienza: fare ricerca con la sociologia comprendente*. Padova UP.

Sclavi, M., (2000), *Arte di ascoltare e mondi possibili*, Le Vespe s. r. l.

Van Gennep, A., Remotti, F., (1981), *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri.

SITOGRAFIA

Dizionario Treccani, (2013). Istituto della enciclopedia italiana fondata da Giovanni Treccani S. p. a. Disponibile al link: [https://www.treccani.it/enciclopedia/mainstream_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mainstream_(Lessico-del-XXI-Secolo)/) [accesso il 26 maggio 2024]