

di ANSELMO CANANZI

CREAZIONE MUSICALE, PERCEZIONE E REALTÀ

Generalmente il processo di creazione viene descritto come un'azione per cui qualcosa di poco definito passa da uno stato di nulla o non esistenza ad uno stato di "essere" (in quanto esistere).

Conseguenza (ma non troppo) di ciò è l'assunzione corrente di tutta una serie di concetti fra cui appaiono emblematici "IDEA MUSICALE" e "MATERIA MUSICALE".

È convinzione di chi scrive che la formulazione rigorosa di una definizione non possa prescindere dalla conoscenza specifica dei processi che concorrono a formare l'evento. Definizioni come quelle appena citate non possono essere altro che concetti fittizi e luoghi comuni che hanno la responsabilità di spostare l'asse di osservazione del problema della comunicazione musicale sul piano dell'approssimazione. Il processo creativo, se riferito ad una attività biologica quale la musica, deve essere inquadrato in un'ottica globale che non consideri l'organismo umano come un mosaico di tasselli, ma come unità complessa.

Per quanto riguarda la musica, il processo di creazione viene comunemente definito "artistico" e tale termine ha creato una frattura storica tra la musica e le discipline scientifiche. Ribadire ancora una volta che la musica per secoli è stata a fianco dell'astronomia, la matematica e la medicina non è mai tempo sprecato. Inoltre, gli studi sulla funzione biologica della musica sono talmente numerosi che vanificano i tentativi, operati da più parti, di spostare l'attività musicale nel mondo del prodotto "artistico", inteso quest'ultimo nell'accezione di "superfluo". Si nega in tal modo che alla base del comportamento musicale esista una "motivazione" del tutto simile a quella della fame, ecc..

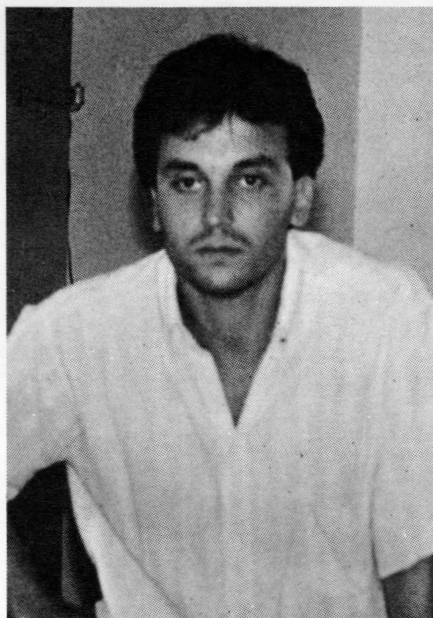
La definizione classica di creazione artistica presuppone una "materia preesistente" all'interno della quale s'innesta ed agisce un "ipotetico principio immateriale" il quale dà vita ad opere nuove, cioè: IL CREARE È RICREARE.

In un simile pensiero si possono rilevare due aspetti: il primo riguarda un *nonsense* di uso comune per il quale esisterebbe una presunta "materia musicale" difficilmente definibile.

Il secondo invece, non è altro che il principio del "rispecchiamento", termine di origine filosofica riproposto da Vygotskij con la scuola sovietica di psicologia. Il rispecchiamento è un concetto che ben si adatta al processo musicale in quanto vede tutta la conoscenza (quindi anche la musica) come una rielaborazione della realtà da parte di una struttura altamente organizzata quale il cervello umano. V.P. Zencenko, a questo proposito, ha dimostrato la caratteristica "attiva", anzi "produttiva", della percezione. La percezione non è un rispecchiamento passivo, nel cervello, della realtà, ma il risultato di una serie di processi complessi in interazione dinamica con l'ambiente.

Il problema della "realtà" acquista nella musica un triplice aspetto, ciò in interazione al duplice aspetto della realtà in relazione alla percezione. Parlare della realtà è un'impresa ardua ma, oltre ogni scetticismo o idealismo metafisico, la ricerca scientifica più rigorosa fornisce non tanto soluzioni definitive quanto delle visioni del problema cariche di sviluppi.

Esaminiamo alcuni presupposti di partenza.



In primo luogo possiamo supporre con K.N. Kornilov che “la psiche non è qualcosa di contrapposto alla materia, ma soltanto una proprietà della materia più organizzata.” Mc Leish nel suo volume sulla psicologia sovietica offre in pochi punti una sintesi del problema secondo la visione gnoseologica di tale scuola. Si tratta, al contrario di quanto comunemente si crede, di una visione molto aperta del problema che prende in considerazione argomenti di estremo interesse per la Comunicazione musicale come: il rispecchiamento, la teoria delle catastrofi, quindi la percezione categoriale, la legge della negazione della negazione ed una visione della natura di tipo complesso. Per ciò che riguarda il rapporto uomo/realtà è utile la sintesi di Geymonat che riassume in tre punti le caratteristiche essenziali della scuola dell'Est. Esiste una prospettiva “realistica” per la quale non possiamo negare l'esistenza di una realtà esterna, irriducibile ai nostri stati di coscienza. In chiave “razionalistica”, poi, possiamo affermare che il cervello umano può, a partire da dati sensoriali, costruire teorie scientifiche che pur non avendo la pretesa di portare ad una conoscenza assoluta e totale della realtà ne diano un quadro sempre più esaustivo. Infine, abbiamo un indirizzo “pragmatico” per il quale, da una parte sono infondate le teorie che non tengono conto della verifica sperimentale dei propri risultati, dall'altra sono da ritenere sterili i processi che tentano di raggiungere una meta senza la base di una conoscenza della realtà; quest'ultima va considerata semplicemente la migliore approssimazione del reale rispetto alla situazione storica della conoscenza stessa.

In tema di rapporto tra mondo fisico e psichico la psicofisiologia della percezione ha dimostrato da anni la differenza fra lo stimolo fisico e la risposta percettiva dell'uomo. Il campo percettivo, a sua volta, influenza la percezione in quanto non è passivo, ma ha una sua propria energia.

A partire da ciò è indispensabile considerare il suono come “la risposta umana a delle sollecitazioni esterne che devono appartenere ad un determinato ‘repertorio acustico’ ” e quindi la conseguenza che non esiste il “suono” al di fuori dell'uomo. L'organizzazione strutturata di stimoli acustici nel tempo che definiamo “musica” è un'attività precipua del cervello umano.

Per evitare di cadere in riduzioni limitative, si vedrà come non sia possibile disgiungere la musica dal resto delle percezioni umane poiché i processi sensoriali interferiscono l'uno con l'altro; sappiamo inoltre quanto una forma di comunicazione molto strutturata come la musica interagisca con tutto il sistema fisiologico umano. In accordo con la psicofisica possiamo considerare la realtà composta da due aspetti: una realtà oggettiva, fisica, esterna ed una realtà soggettiva, percettiva, interna, che è relata a quella esterna da una serie di leggi. Il rapporto musica/realtà (che in questa sede verrà soltanto accennato per ragioni di spazio) è costituito dall'interazione di quest'ultima con tre soggetti musicali tipici: il compositore, l'esecutore, l'ascoltatore. Queste tre figure devono essere considerate parte “attiva” del processo comunicazionale musicale; infatti, esse svolgono un'attività di tipo “creativo” modulata e filtrata da fattori percettivi e culturali (mental set).

Il discorso della creazione musicale può essere inserito nell'ambito più generale della problematica della “creazione” e del “problem solving”; in analogia al secondo stadio di ciò che viene definito “pensiero fantastico” [(schema 1)], la creazione rappresenta il secondo livello di un processo a tre elementi [(schema 2)].



Il “Pensiero fantastico” viene considerato come una categoria che non può totalmente essere spiegata in termini di attività razionale e finalizzata. Nella musica, il pensiero fantastico ha una notevole importanza; tuttavia non possiamo delimitare il fenomeno

musicale esclusivamente in tale categoria poiché gli viene riconosciuto uno scopo biologico determinato.

P. Mc Kellar distingue fra pensiero adattato alla realtà |R| cioè razionale, teleologico e controllato da dati esterni e pensiero "autistico" |A| non logico.

Se dovessimo applicare la teoria di Mc Kellar alla musica questa apparterebbe a quella classe di eventi nei quali pensiero |R| ed |A| coesistono e collaborano. Nel pensiero fantastico si assiste ad una soluzione del problema di tipo creativo dove ad una fase di Lavoro Preparatorio (L.P.) segue un Periodo di Incubazione (P.I.) ed al termine di tale periodo la fase di soluzione (S.P.). B. Ghiselin ha più volte citato il caso di scrittori, poeti ed artisti che applicano un simile processo in tre fasi.

Il processo di creazione musicale può essere paragonato al pensiero fantastico in quanto appartiene ad una classe di eventi molto simile e può essere ridotto per approssimazione ad un modello in tre fasi: IDEAZIONE, CREAZIONE, COMUNICAZIONE.



Tali fasi non devono essere considerate in un'ottica rigida poiché osserviamo che esistono dei meccanismi a feedback operati da fattori percettivi e culturali.

La prima fase è definita di "ideazione". Possiamo considerare questo stadio come il passaggio dal quid scatenante la pulsione alla fase di "lavoro preparatorio ideativo". Il termine pulsione, al di là di dispute semantiche, nella analisi dell'attività musicale può essere ricondotto ad un comportamento finalizzato, prodotto sia da uno stato interno all'uomo che da fattori esterni.

In accordo con M. Arnold possiamo quindi rilevare l'importanza che riveste la percezione negli eventi dell'emozione e quindi attraverso la sequenza:



possiamo definire l'emozione come motivazione.

Al livello di ideazione è opportuno non limitare il processo di creazione musicale ad uno stadio definito, ma considerarlo astratto e derivante da una interazione complessa MOTIVAZIONE/EMOZIONE.

La fase ideativa può essere ricondotta per analogia alla percezione nell'infanzia. Il

neonato ha una percezione della realtà esterna diversa da quella dell'adulto. L'ambiente appare al neonato come una "blooming buzzing confusion" (W. James); un mondo in continuo movimento. Ciò è dovuto all'impossibilità per il piccolo di differenziare completamente gli stimoli sensoriali e l'assenza di una stabilità percettiva. Nei primi mesi il neonato non riesce a distinguere il proprio corpo dagli oggetti che lo circondano. R.A. Spitz, per differenziare tali forme sensoriali da quelle della vita adulta, ha definito "organizzazioni cenestesiche" quelle del neonato, in quanto producono sensazioni estensive che sono vissute principalmente sotto forma di emozioni. Le qualità riguardano soprattutto la sensibilità profonda quindi: temperatura, posizione, vibrazione, tempo, ritmo, ecc.. Il mondo percettivo del bambino è di carattere plurisensoriale.

Spitz ha definito "organizzazione diacritica" quella nell'adulto in quanto è basata su processi della coscienza, culturali e della conoscenza. Nella vita adulta non si ha la scomparsa definitiva di una percezione cenestesica, ma un suo relativo mascheramento culturale. L'uomo conserva costantemente dentro di sé un'organizzazione percettiva di tipo cenestesico che in condizioni di vissuto emozionale puro (ad es. nella fase ideativa del processo creativo) può svolgere una funzione determinante.

La fase ideativa vede, sotto la spinta di una motivazione, il formarsi di un tessuto astratto dove il messaggio simbolico non viene ancora codificato in una categoria percettiva (suono, immagine, odore...). È una fase intersensoriale di carattere emozionale; pertanto non si può ancora parlare di musica o pensiero musicale. Il secondo stadio di "creazione" è occupato ancora da un processo astratto dove l'elaborato del pensiero pur non assumendo un aspetto codificato è in una fase di "attesa di assetto". Lo stadio precedente, ideativo, viene raffinato e trasmesso alla coscienza attraverso un complesso lavoro nascosto che coinvolge in maniera profonda importanti processi neuropsicologici di integrazione, confronto in memoria, autocorrelazione, inibizioni e facilitazioni basate sull'interazione costante INTERNO/ESTERNO.

Si assiste alla ricerca di un primo livello di organizzazione strutturale, quindi la creazione musicale è vista come un caso specifico di "problem solving", ma, caratteristica essenziale, la risposta che si cerca è "originale", di una "originalità valutata", come suggerisce I. Maltzman.

Il periodo di incubazione ha un'affascinante storia nella musica dove da secoli assistiamo a descrizioni di "sogni di brani musicali" (Tartini) o "rivelazioni". Tuttavia, al di là di teorie romanzesche, resta evidente la necessità per l'uomo, in casi quali la musica, di ricercare delle soluzioni attraverso un lavoro non cosciente, la cui natura non è chiara, e di cui tuttavia è evidente il risultato finale. Anche in questa fase, di organizzazione strutturale di un materiale grezzo e astratto, sono di notevole importanza i meccanismi di interazione reciproca fra una percezione intermodale e le emozioni conseguenti. Nella terza fase di comunicazione si assiste alla scelta e codifica del messaggio in un sistema di segni definito e quindi alla nascita vera e propria dell'opera in termini musicali, pittorici, letterari, culinari...

Una considerazione riguarda l'astrattezza delle prime due fasi.

Al primo livello del processo abbiamo stabilito una pulsione biologica, ma sappiamo che le emozioni sono una classe di motivazioni con la caratteristica di essere provocate soprattutto da stimoli esterni. Inoltre l'esigenza della creazione musicale nasce sia dall'interno che dall'esterno. Si può chiedere a questo punto quanto un'emozione può essere razionalmente autoindotta, quindi mistificata. È comune un "comportamento musicale" quello secondo il quale si stabilisce aprioristicamente di comporre un brano per "pianoforte" o per "orchestra", ecc. Siamo in piena emozione autoindotta ed in molti casi mistificata quando siamo privi della pulsione biologica scatenante, quando ci

si affida ad un ordine razionale autoimposto che, saltando gran parte del processo, può spesso limitare, e soprattutto impoverire, le possibilità ideative e creative, canalizzando una condizione interiore, astratta per eccellenza, in rigidi schemi musico-sociali. Considerare astratte le prime due fasi del processo di creazione musicale ha un corrispettivo psicologico nella teoria dell'unità dei sensi di Von Hornbostel e nel concetto di sinestesia. Von Hornbostel ipotizza uno stato sensoriale simile a quello che si osserva nei primi anni di vita; tale stato non è limitato ad un singolo senso, ma pone in relazione vari sensi: è SUPERSENSORIALE.

Esistono una serie di dati neurofisiologici a sostegno di tale ipotesi e, senza voler entrare nei dettagli tecnici, basta ricordare che lungo il percorso del nervo uditivo esistono alcune "stazioni" di raccordo nervoso fra i vari centri. Ad esempio, il corpo genicolato mediale contrae rapporti con i nuclei del talamo che è un'importante sede cerebrale di "convergenza polimodale" (uditiva, visiva, ecc.). Ciò fa supporre che gli stimoli uditivi subiscano una elaborazione sul versante qualitativo e che tale "relay" abbia una funzione di integrazione intersensoriale e di elaborazione associativa. Siamo in pieno campo multisensoriale: l'ipotesi che, almeno ai primi livelli del processo, la creazione musicale sia di natura astratta acquista man mano sempre più valore.

Di fondamentale importanza sono i meccanismi di controllo a feedback operati sulla creazione dalla percezione. La sinestesia è un fenomeno multimodale di interazione sensoriale. Con il termine sinestesia non si indica tanto lo stato psicofisiologico di interazione sensoriale quanto l'uso di descrivere le qualità di una forma di percezione con aggettivi propri di un'altra forma. È comune infatti descrivere fenomeni visivi con aggettivi musicali: ad es. armonia di colori o ritmo di figure. La sinestesia è un fenomeno presente in maniera determinante nell'infanzia e diminuisce negli anni, soprattutto per cause socio-culturali.

A. Kircher affermava che qualsiasi cosa visibile può essere resa udibile e che tutto ciò che viene percepito dall'orecchio può essere rilevato anche dall'occhio. Al di là di tale paradosso conosciamo fenomeni per i quali la stimolazione sonora viene influenzata sul piano qualitativo da quella visiva e viceversa. L'affascinante mondo dell'interazione sensoriale è ancora tutto da studiare e le molteplici applicazioni nel mondo dello spettacolo richiedono una trattazione più ampia di quella che può essere contenuta in questo scritto.

È auspicabile che si possano ritrovare all'interno del singolo individuo le tracce nascoste di organizzazioni percettive sinestesiche, così da contribuire in maniera costruttiva alla formazione di un tessuto di interazione multimediale basato sui dati che la ricerca scientifica offre rispetto ai fenomeni plurisensoriali.