

Musica, movimento, immagine, parola

Alessandro Antonietti

In una rappresentazione teatrale gli attori sono persone che parlano. Tuttavia, in genere il loro parlare è anche accompagnato da un "supporto" di tipo visivo: in quasi tutte le circostanze gli attori indossano costumi e sul palcoscenico ci sono oggetti, fondali ecc., ossia cose e immagini di cose che vanno ad arricchire la scena. Il teatro è uno spazio in cui si ascolta, ma anche uno spazio in cui si guarda perché vengono esibite cose da vedere. È quindi, quella del teatro, una parola che viene presentata in un contesto ricco dal punto di vista visivo. È anche una parola che può venire presentata, se pensiamo all'opera lirica, in una modalità particolare che è quella della musica, una parola che viene cantata, che viene accompagnata dalla musica. Allora nello spazio del teatro vediamo coesistere tre forme di comunicazione, tre linguaggi: il linguaggio verbale, il linguaggio visivo, il linguaggio musicale. Il teatro è poi anche uno spazio in cui ci si muove, si comunica con il gesto, con il corpo. Allora sono quattro le modalità espressive che coesistono nel medesimo luogo. Talvolta queste quattro forme espressive - la parola, l'immagine, il movimento e la musica - agiscono separatamente l'una dall'altra. In altre circostanze, invece, questi canali comunicativi coesistono.

Nel passato c'è chi ha coltivato questo sogno di creare un'arte totale, un'arte globale che tenesse insieme la parola detta, la parola cantata, il movimento e gli elementi visivi, una forma di rappresentazione in cui coesistessero queste diverse modalità espressive. Questo tipo di progetto, affacciandosi ripetutamente, in parte risponde a esigenze di ordine estetico legate a certe visioni dell'arte. Esso ha però anche una radice psicologica, ravvisabile nella tendenza naturale della nostra mente a cogliere corrispondenze tra parola, immagine, musica e movimento. La nostra mente trova spontaneo mettere in collegamento la parola con l'immagine, la musica col movimento, la musica con la parola e così via. Dentro questo cerchio di rapporti tra musica, immagine, movimento e parola, per delimitare il campo

si prenderà come perno la musica e si considererà come la musica si collega al movimento, all'immagine e alla parola. Facendo riferimento a ricerche di tipo psicologico, si chiarirà in che misura la musica spontaneamente si associa e si coordina con il movimento, con l'immagine e con la parola.

Per aiutarci potremmo utilizzare alcuni paragoni un po' semplificanti ma abbastanza utili. Immaginiamo tre membrane messe vicine. Quello che possiamo ipotizzare è che, quando inizia a mettersi in vibrazione una di queste membrane, la vibrazione si trasmette all'altra membrana vicino e poi ancora all'altra membrana. Allora possiamo partire da questa idea: la musica va a attivare il nostro apparato uditivo e questo sollecita la nostra dimensione motoria (prima membrana), la nostra funzione immaginativa (seconda membrana) e il codice verbale (terza membrana). Queste tre membrane risuonano in maniera sincronizzata e il risultato che viene prodotto è quello di un'attivazione simultanea e coordinata di diverse dimensioni (registro motorio, immaginativo e verbale). Per chi ha obiettivi legati al mondo dello spettacolo questo fa subito intuire che, grazie a questa sinergia tra i tre registri, si può produrre un forte coinvolgimento dello spettatore in quanto quest'ultimo viene attivato simultaneamente su più dimensioni (nella dimensione motoria, nella dimensione visiva e nella dimensione verbale). Ma anche chi si pone in un'ottica educativa, il pensare che attraverso la musica si vada anche ad innescare la dimensione motoria, immaginativa e verbale apre delle interessanti prospettive. Si può infatti prospettare un lavoro con l'educando che non è settoriale: non sto educandoti soltanto in una dimensione della tua persona; anche se stiamo lavorando con la musica o attraverso l'immagine, grazie a queste risonanze che si propagano anche alle altre dimensioni ciò che facciamo va a interessare la globalità della tua persona).

Vediamo di fare un passo in avanti e cercare di capire meglio in che cosa consiste questo sincronismo che può esistere tra il piano musicale, motorio, visivo e verbale. Immaginate un terreno ricoperto da ghiaia: ci sono tanti sassolini che sporgono. Immaginate di

sovrapporre al terreno un cartoncino e di premerlo ben bene, magari inumidendolo: quando il cartoncino si asciuga avrà riportato le asperità del terreno (in un punto ci sarà una protuberanza, in un altro una concavità ecc.). Il cartoncino è fatto di materiale diverso rispetto alla ghiaia, però ha dentro di sé l'impronta della ghiaia. In qualche modo le caratteristiche dei sassi si sono trasferite al cartoncino. Certi rapporti (le parti che sporgono, le parti concave) sono rimasti impressi nel cartoncino. Se poi immaginate di versare sul cartoncino del colore, verosimilmente il colore andrà a concentrarsi nelle concavità mentre scorrerà via dalle parti sporgenti; si verrà a creare quindi una distribuzione del colore che vedrà delle concentrazioni in alcune parti e un colore più tenue in altre parti. Su un terzo piano, con un terzo materiale (in questo caso il pigmento di cui è fatto il colore), abbiamo sempre rappresentato quell'insieme di rapporti, ossia gli avvallamenti e le protuberanze che ci sono sul terreno. Abbiamo tre piani differenti, tre materiali differenti: i sassi, la carta e i pigmenti colorati. Però tutti, seppur in maniera differente, rappresentano il medesimo sistema di rapporti poiché la medesima "impronta" si è impressa in questi diversi materiali.

Possiamo immaginare i rapporti tra piano motorio, immaginativo e verbale come i diversi livelli di materiale. Quando ascoltiamo la musica, questa produce in noi delle reazioni, ossia altera dei rapporti dentro di noi, sul piano motorio; queste reazioni vengono riverberate sul piano immaginativo. Le immagini che ci sorgono in mente sono ben diverse dalle sensazioni che proviamo nella nostra muscolatura, però il sistema di rapporti, la struttura della stimolazione, continua a permanere anche su un diverso piano. E così avviene per l'espressione verbale.

Le immagini delle membrane vibranti e del cartoncino sovrapposto al terreno cercano di far intuire qual è il tipo di rapporto che esiste tra le differenti dimensioni mentali che vengono attivate dallo stimolo musicale. Possiamo assumere che nel momento in cui noi facciamo esperienza della musica, in qualche maniera la musica «lascia la sua impronta» sul piano motorio, sul piano immaginativo e sul

piano verbale. E queste impronte sono in parallelo tra di loro, sono sincronizzate; quindi si crea una sinergia, un effetto di rafforzamento reciproco tra i diversi piani. Anzi, proprio questa corrispondenza può essere sfruttata per amplificare l'azione che un codice ha sugli altri. Adesso noi stiamo ragionando nella direzione secondo cui è la musica che dà la sua impronta al corpo, alla sfera immaginativa e a quella verbale. Il discorso potrebbe essere sviluppato anche in direzioni differenti: se lavoriamo attraverso un canale espressivo di tipo motorio possiamo ritenere che l'"impronta" originaria che viene data dall'attività svolta con/sul corpo si riverbererà sulla sfera immaginativa, sulla sfera musicale, su quella verbale. Se operassimo attraverso il canale verbale, l'impronta che le parole imprimono all'interno della mente si riverbererebbe sul piano motorio e così via.

Proviamo adesso a fornire qualche elemento di supporto a questa idea del riverbero tra un piano e gli altri. Iniziamo a concentrarci sul rapporto tra la musica e il movimento. Quello che innanzi tutto possiamo cogliere dalla ricerca psicologica è che i bambini molto precocemente, e al di fuori di qualunque tipo di istruzione intenzionale, riescono a cogliere delle corrispondenze tra musica e movimento. Ad esempio in alcuni esperimenti recentemente pubblicati su una rivista prestigiosa (*Science*), è stato mostrato che se dei bambini molto piccoli vengono inizialmente cullati a un certo ritmo (a un ritmo binario oppure secondo un ritmo ternario) successivamente, quando hanno la possibilità di ascoltare o un ritmo binario o un ritmo ternario, preferiscono ascoltare il ritmo al quale erano stati cullati. Essi sono quindi in grado di associare spontaneamente i tipi di movimento a cui erano stati sottoposti (il ritmo del dondolamento, un'esperienza che avevano fatto nel corpo) a un'esperienza sonora (il ritmo, binario o ternario). Questo, come altri esperimenti, ci dice che i bambini molto precocemente sanno cogliere le corrispondenze tra certe caratteristiche della musica e certe caratteristiche motorie.

Questo può essere indagato in maniera più sofisticata, negli adulti mettendo in luce che gli individui riescono a cogliere delle corrispondenze tra certe caratteristiche dello stimolo musicale e certe caratteristiche che possono vivere all'interno del loro corpo. Innanzi tutto è facile mostrare che, quando ascoltiamo musica, spontaneamente alcune nostre reazioni fisiologiche (ritmo respiratorio, battito cardiaco, sudorazione, temperatura della pelle, erezione dei peli) si sintonizzano con le caratteristiche della musica. Una serie di reazioni che noi non controlliamo volontariamente, ma che s'innescano automaticamente sulla base di meccanismi fisiologici, si modificano e si sintonizzano con le caratteristiche della musica. Quindi a livello fisiologico il nostro organismo si «mette in parallelo» con le caratteristiche della musica.

Con un particolare apparecchio Clynes chiedeva ai soggetti di premere un pulsante e così poteva rilevare l'andamento della tensione muscolare così come era trasmessa dalla persona al pulsante. Invitando la persona a immaginare di provare certe emozioni, aveva rilevato che a emozioni specifiche corrispondevano specifiche modalità di pressione del pulsante. Ad esempio, nel caso della rabbia il soggetto compie una forte pressione, cui segue un calo drastico della pressione e poi di nuovo il tono muscolare torna ad essere elevato. La nostra tensione muscolare ha degli andamenti specifici a seconda dello stato emotivo in cui ci troviamo. È possibile rilevare l'andamento della tensione muscolare non soltanto quando l'emozione è immaginata ma anche quando è suscitata dalla musica, ossia quando il compito di premere il pulsante viene svolto non in relazione a un'emozione che si sta immaginando ma alla musica che si sta ascoltando («Ti faccio ascoltare questo brano di musica; premi il pulsante a seconda di quanta tensione senti nel tuo corpo»). È così possibile mettere in luce che brani di musica specifici sono collegati a andamenti della tensione muscolare specifici. Anche in questo caso la persona non ha conoscenze tecniche sulle caratteristiche del brano musicale; intuitivamente coglie la tensione e il rilassamento che il brano musicale comunica. Le persone sono in grado di percepire gli

andamenti di rilassamento e aumento della tensione che la musica ha in sé vivendoli all'interno del proprio corpo, sentendoli sulla «propria pelle», nei propri muscoli. Allora quando noi ascoltiamo la musica, spontaneamente l'«impronta» della musica si imprime nel nostro corpo in termini di dinamiche di tensione e rilassamento.

La musica in qualche maniera si «trascrive» nel nostro corpo anche nelle espressioni del volto. Gli studi mostrano che i bambini molto piccoli sanno associare in maniera corretta le caratteristiche di una musica triste o allegra con le corrispondenti espressioni di un volto: per esempio, mostrate le immagini di un volto allegro e di un volto triste, quando ascoltano una musica allegra guardano il volto allegro, quando ascoltano una musica triste guardano il volto triste. Spontaneamente associano le caratteristiche della musica a caratteristiche dell'espressione del volto.

Infine sono di esperienza comune le situazioni in cui rileviamo corrispondenze tra caratteristiche della musica e movimenti. In certe situazioni ci viene spontaneo compiere certi movimenti mentre ascoltiamo la musica. I nostri movimenti non sono casuali ma sono sincronizzati con le caratteristiche della musica. Come spiegare queste corrispondenze?

Un modello teorico che cerca di dare una giustificazione parte da questa distinzione. Noi diciamo che qualcosa è triste o è allegro. Con affermazioni di tal genere noi possiamo intendere due cose diverse. Si può dire che qualche cosa - nel nostro caso la musica - è *espressione di un'emozione o sentimento* (la musica è espressione di tristezza, di gioia ecc.) oppure si può dire che la musica è *espressiva di tristezza, gioia ecc.* Dove sta la differenza? Quando noi diciamo che qualcosa è *espressione di* uno stato emotivo assumiamo che la persona provi quello stato emotivo; il segnale che ci invia è l'espressione, appunto, del suo stato emotivo. Ad esempio, possiamo dire che è un volto triste perché è *espressione della* tristezza in quanto la persona che ha quel volto è effettivamente triste. Diverso è invece il caso in cui qualche cosa è *espressivo di*. Ad esempio

diciamo che il muso di un cane San Bernardo è triste nel senso che è *espressivo della tristezza*. Non sappiamo se quel cane sia triste o allegro. Quando diciamo che il muso del San Bernardo è triste non vogliamo dire che il cane che ha quel muso è triste, ma che quel muso ha delle caratteristiche simili a quelle che ha il volto di una persona triste. E così può accadere per i volti umani: quando diciamo che un volto è triste possiamo intendere che l'individuo che ha quel volto è triste (il volto è *espressione della tristezza*) o che il soggetto che ha quell'aspetto non è triste ma che il suo volto ha caratteristiche simili a quelle che ha una persona quando è triste (il volto è *espressivo della tristezza*).

Così accade anche per la musica. Quando diciamo che una musica è triste, allegra, eccitante, calma ecc. non vogliamo dire che chi l'ha composta, chi la sta eseguendo, chi la sta ascoltando sia o sia stato necessariamente in quello stato mentale, ma vogliamo dire che la musica ha caratteristiche analoghe a quelle che ha una persona che prova un certo stato mentale.

Allora possiamo sostenere, come fanno Johnson e Lakoff, che nella nostra interazione con la realtà ci formiamo degli schemi senso-motori che sono tipici del rapporto corporeo che si stabilisce con quella certa realtà. Quando siamo frustrati o subiamo una delusione, facciamo esperienza nel nostro corpo di una serie di reazioni fisiologiche (ci sentiamo deboli, la nostra voce tende ad essere monotona ecc.); queste espressioni corporee vanno a costituire il nostro schema di reazione a una situazione di frustrazione. Ci formiamo così dei cosiddetti «schemi incorporati». Il nostro originario modo di rappresentarci la realtà consisterebbe nel costituirci degli schemi incorporati fatti di reazioni fisiologiche, posture, atti ecc. tipici per certe situazioni. Abbiamo però la possibilità di applicare questi schemi di natura corporea anche a realtà differenti rispetto a quelle originarie. Per esempio, il nostro schema corporeo della tristezza - fatto di sentire le lacrime che stanno per sgorgare dagli occhi, percepirci deboli, avere le spalle ricurve, il tono della voce bassa ecc. - può essere attribuito a qualcosa che ci fa venire in mente la tristezza anche se

in quel momento non sta producendo in noi tristezza. Io posso per esempio essere contento perché ho appena appreso delle notizie per me felici e tuttavia, se ho di fronte un dipinto particolarmente cupo che rappresenta un personaggio al freddo con abiti laceri, percepirlo come un quadro triste. Ma io non sono triste; io sono felice. Trovo però quel quadro triste perché proietto su di esso lo schema corporeo della tristezza, ossia perché trovo in quel quadro rappresentate reazioni analoghe a quelle che io provo quando sono triste.

Anche con la musica si avrebbe l'applicazione di schemi incorporati. Quando io ascolto una musica triste non sono triste io, non è triste l'esecutore, non sarà stato triste il compositore; però trovo nella musica delle somiglianze con lo stato corporeo di una persona triste. Le strutture musicali hanno caratteristiche simili a quelle che ha il mio corpo quando sono triste: il volume dei suoni è basso, le linee melodiche sono discendenti, il ritmo è lento, il timbro è cupo ecc. Questo può spiegare perché nella musica riusciamo a cogliere emozioni: nella musica ritroviamo le reazioni corporee che noi abitualmente viviamo quando ci troviamo in quello stato emotivo. Si comprende così perché la musica va a «sintonizzare» il nostro corpo (quando ascoltiamo la musica viviamo nel nostro corpo reazioni analoghe a quelle proprie dell'emozione di cui la musica è espressiva) e a livello mentale possiamo apprezzare quella particolare emozione. Grazie a questo riverbero le caratteristiche fisiologiche di un'esperienza musicale diventano esperienza psicologica.

Passiamo ai rapporti tra la musica e l'immagine. Anche qui possiamo raccogliere varie suggestioni che ci dicono che, indipendentemente dalla formazione musicale che una persona ha, la musica in certe circostanze spontaneamente induce la creazione di immagini nella nostra mente. Vi sono casi eccezionali in cui un deficit neurologico particolare porta la persona a non poter fare a meno di vedere delle immagini quando ascolta suoni musicali. Anche noi, pur non costretti - come accade in queste sindromi - a vedere mentalmente delle immagini quando ascoltiamo la musica, in certe circostanze

viviamo l'esperienza della musica che spontaneamente si traduce nella nostra testa in configurazioni visive (colori, linee, forme ecc.). Anzi, pare che quella figurale sia anche una delle modalità privilegiate che noi sviluppiamo quando cerchiamo di ricordarci un motivo musicale: non memorizziamo tanto le singole note ma cerchiamo di memorizzare piuttosto l'andamento, in su o in giù, della linea melodica.

Possiamo trovare dei dati a conferma di questa naturale corrispondenza tra musica e immagini. È stato mostrato che i musicisti hanno una memoria visuo-spaziale superiore a quella di soggetti con analoghe caratteristiche intellettive che però svolgono un'altra professione. È stato anche mostrato che una struttura cerebrale responsabile della memoria visiva, l'ippocampo, è più sviluppata nei musicisti rispetto ai non musicisti. I musicisti hanno a che fare fundamentalmente con suoni, ma la lunga attività che questi compiono con i suoni porta in loro a sviluppare la memoria visiva. Che i pittori abbiano una memoria visiva sviluppata non ci sorprende perché hanno a che fare continuamente con immagini; meno scontato che siano invece i musicisti ad avere una memoria visiva più pronunciata. La conclusione che possiamo trarre è che il pensiero musicale, anche se fatto di note, va a sviluppare una forma di pensiero visivo.

Le immagini che vengono associate alla musica non sono immagini casuali, ma sono immagini che mantengono l' "impronta" delle caratteristiche della musica. Si è scoperto che i bambini molto presto sono in grado di abbinare musica e immagini. In un esperimento ai bambini veniva mostrato un pupazzetto che saltava e, quando atterrava, produceva un rumore. Variando la presentazione si potevano avere due situazioni: una situazione in cui il rumore era sincronizzato con la caduta del pupazzetto oppure la situazione desincronizzata, in cui il rumore non veniva prodotto in corrispondenza della caduta del pupazzetto ma poco prima o poco dopo. Che cosa si è rilevato? Che i bambini preferiscono guardare la scena in cui c'è sincronizzazione tra movimento visivo e

andamento musicale rispetto alla situazione di desincronizzazione. I bambini spontaneamente riconoscono la situazione in cui il suono e l'immagine sono coordinati tra di loro.

In un altro esperimento si fanno udire ai bambini tre suoni. I bambini hanno davanti a sé un'immagine in cui sono rappresentati due oggetti e una in cui sono rappresentati tre oggetti. I bambini fissano l'immagine in cui ci sono tanti oggetti quanti sono i suoni che hanno udito. Questo mostrerebbe non soltanto che una certa capacità di "contare" sia già presente mesi di vita, ma anche che da piccoli si sanno spontaneamente cogliere corrispondenze tra quantità di suoni e quantità di immagini.

Studiando bambini più grandi si mostra che essi sono in grado di associare una nota bassa con una linea bassa e una nota alta con una linea alta, una nota debole con un simbolo visivo piccolo e una nota forte con uno grande e così via. Se viene fatto ascoltare un suono intermittente e il bambino ha di fronte una linea punteggiata o una linea continua, il bambino guarda la linea tratteggiata se il suono è intermittente mentre guarda la linea continua se il suono è continuo. Quindi dei rapporti topologici elementari (alto-basso, continuo-spezzato) vengono colti dal bambino sia nello stimolo visivo che nello stimolo uditivo. Al di fuori di qualunque istruzione specifica si colgono queste corrispondenze tra immagini e suoni.

Se i bambini spontaneamente sanno cogliere questi parallelismi tra il suono e l'immagine, non si può sfruttare l'immagine come strumento per potenziare la comprensione della musica? Stefania Bonesini ha condotto un esperimento utilizzando strumenti didattici che vengono comunemente impiegati nella scuola dell'infanzia, ossia brevi video che abbinano delle immagini in movimento a dei brani musicali. Ha provato a fare ascoltare ai bambini i brani musicali senza far vedere le immagini oppure fare ascoltare i brani con le immagini in movimento sincronizzate con l'andamento della musica. A distanza di una settimana ha chiesto ai bambini se si ricordavano i brani musicali che avevano ascoltato sette giorni prima. Ha fatto ascoltare dei brani (alcuni erano quelli ascoltati

in precedenza, altri erano nuovi) chiedendo al bambino: «Questo brano l’hai già ascoltato o non l’hai mai ascoltato?». La percentuale dei riconoscimenti corretti è stata maggiore nella situazione con presentazione di immagini: i bambini che hanno ascoltato i brani musicali vedendo anche le immagini sincronizzate si ricordavano meglio di aver ascoltato quel brano musicale rispetto a chi invece lo aveva ascoltato senza vedere le immagini.

Da questi accenni si intuisce come la musica sia costitutivamente motoria e iconica (e linguistica, ma non c’è stato tempo per considerare anche la dimensione verbale della musica) in quanto gesti, immagini e parole sono già presenti nell’intimo del tessuto musicale. I molteplici “media” che esprimono la musica (movimento, figura, parola) non si “attaccano” alla musica dall’esterno, ma sono embricati, hanno già le proprie radici nel profondo del pensiero musicale. È proprio perché sussiste un tale embricamento che la musica è tanto coinvolgente.