

La Musica fra dimensione sociale e dimensione vitale*

Fabrizio Manattini**

Università degli studi di Urbino Carlo Bo

Research about music has been traditionally associated with language studies and music has been usually considered as its derivation or precursor. Instead the perspective here adopted is that of Steven Mithen: music and language have an only precursor. This perspective allows to look at music and language as two features of the human being, as two unaltered biological traits that find their actualization within specific sociocultural contexts. Nevertheless, the substantial difference between music and language strictly emerges in the dialectics between biology and culture. While the language is always inextricably connected to a specific social reality, the music seems to be more independent. This is confirmed by the fact that if we want to understand a different language, we need to be taught to do it, while we may often be capable of understanding a music, that doesn't belong to us, perfectly. Music more than language is connected to our "deep vital side" and, better than any other symbolic instrument, is able to express it. The best example of this ability is, paradoxically, given by language. There is a type of language called maternese, the principal purpose of which is not to transmit information to a newborn baby, or to educate it but it serves to comfort it and to make it feel protected and loved, it serves to affectively tune in with it. Thus, perhaps music is an instrument that allows us to manage our constitutive ambivalence, making the loneliness possible in company.

Keywords: music, language, identity, socialization.

Il rapporto fra musica e linguaggio

Di solito, quando si parla di musica, delle sue origini e della sua evoluzione storica nei diversi contesti socioculturali, gli studiosi che se ne occupano partono quasi sempre col trattare l'argomento in associazione con lo studio sull'origine del linguaggio. In questo senso, molti autori pensano che la musica non rappresenti una capacità a sé stante ma sia un derivato di altre capacità, soprattutto del linguaggio. Altri pensano che le cose stiano esattamente al contrario, che sia cioè il linguaggio ad essere un derivato della musica, in particolare la parola sarebbe stata preceduta dal canto. L'autore a cui io mi riferisco, Steven Mithen, ritiene invece che le due facoltà si siano coevolute, probabilmente a partire da un unico precursore, "un sistema di comunicazione che possedeva tutte le caratteristiche oggi condivise da entrambi, ma che a un certo punto della nostra storia evolutiva si disgregò in due sistemi" (Mithen, 2005, p. 31). Questo precursore viene a volte chiamato *musilingua* (Stephen Brown) o *protolingua olistica* (Alison Wray); in riferimento a questo precursore, Mithen ha da parte sua coniato il termine acronimo di *Hmmmm*, che significa: *holistic*, fatto di messaggi non di singole parole; *manipulative*, che induce emozioni e movimento fisico; *multimodal*, fatto di gesti e vocalizzazioni;

* Articolo proposto il 12/07/2019. Articolo accettato il 15/10/2019

** fabrizio.manattini@uniurb.it

musical, basato su ritmo e melodia; *mimetic*, fondato sulla mimica, l'imitazione e la rappresentazione cosciente.

In ogni caso per lo più si concorda sul fatto che linguaggio e musica siano facoltà che caratterizzano ogni individuo della specie umana alla nascita. Cosa significa? Parlare di facoltà di linguaggio significa dire che alla nascita l'uomo è un essere potenzialmente capace di proferire dei suoni articolati, di produrre delle enunciazioni, di compiere degli atti linguistici, insomma di parlare; questo in virtù del fatto che il suo corpo vivente è dotato di un insieme di requisiti biologici e fisiologici che glielo consentono (Virno, 2002). Per dare un'idea, si può qui ricordare l'ipotesi secondo cui l'assunzione della posizione eretta, con il conseguente abbassamento e allungamento della laringe, è ciò che ha determinato in seguito l'emergere della capacità umana di parlare.

Credo che questo valga anche per la musica come facoltà di produrre o riconoscere una serie di suoni fra loro connessi. Da questo punto di vista, linguaggio e musica sono delle competenze generiche. Tuttavia, mentre la facoltà di linguaggio per potersi attualizzare ha bisogno di incarnarsi in una lingua storica specifica e ha quindi bisogno di un preciso contesto socioculturale di riferimento, non è altrettanto certo che questo valga anche per la musica, per le facoltà musicali dell'uomo. Sappiamo infatti che, per poter parlare, il neonato ha bisogno di essere da subito esposto a una lingua specifica, a un contesto linguistico fatto di altri parlanti. Se ciò non si verifica nei primi 6/7 anni è una catastrofe, dice Oliver Sacks (Sacks, 2007, p. 120). Questo non sembra altrettanto vero per la musica: anche nel caso in cui un individuo non sia mai stato esposto alla musica fin dall'età infantile, si ritiene che non ne vengano compromesse le sue facoltà musicali che possono essere recuperate anche in età adulta.

Questa situazione lascia pensare che la musica sia maggiormente svincolata dal contesto socioculturale rispetto a quanto accade per il linguaggio. In altre parole, sebbene in entrambe queste facoltà si trovino inestricabilmente coinvolte tanto la dimensione biopsichica individuale quanto quella socioculturale, nel caso della musica questo intreccio sembra essere meno forte. Forse allora linguaggio e musica come facoltà percorrono vie diverse: mentre il linguaggio si incarna potentemente in una lingua e trova in questo la sua realizzazione specifica, la musica, pur incarnandosi anch'essa in forme culturali specifiche, pare sempre conservare in sé quell'apertura e quella potenzialità che la caratterizzano come facoltà, come predisposizione di fondo della natura umana. Diversamente non si spiegherebbe perché noi non capiamo quando ci parlano in lingue che non conosciamo, ma capiamo, e spesso molto bene, quando sentiamo musiche di culture che non ci appartengono. È come se la musicalità non si lasciasse mai legare in maniera stabile e definitiva al contesto in cui si è di volta in volta attualizzata. Anche dove prende forme determinate, non abbandona mai la sua potenzialità.

Una ragione di questa situazione può essere la diversità delle funzioni svolte da linguaggio e musica. Se per quanto riguarda il linguaggio il suo scopo viene di solito identificato nella trasmissione delle informazioni fra conspecifici, che fu ed è utile per lo più al coordinamento e alla cooperazione sociali, rimane piuttosto vaga l'utilità della musica. Addirittura, per lo psicologo cognitivista Steven Pinker, la musica è solo un fronzolo.

In realtà ci sono parecchie smentite a questa affermazione; una fra le altre quella dello psichiatra inglese Anthony Storr, citato da Sacks, il quale sostiene che la funzione principale della musica sia da sempre, in tutte le società, collettiva e comunitaria, ovvero “quella di riunire gli individui stabilendo fra di essi un legame. In ogni cultura gli esseri umani cantano e danzano insieme ed è concepibile che lo facessero già un centinaio di migliaia di anni or sono, intorno ai primi fuochi” (p. 282). Una funzione che oggi non muove più da legami sociali cosiddetti naturali e spontanei, e in società dove ci sono degli specialisti che compongono ed eseguono musica, si può pensare che essa venga surrogata, per esempio, dai raduni musicali, dai festival, ecc. Ad ogni modo ritengo difficile sminuire la funzione della musica se, come detto, è servita a costruire e tenere insieme le società.

Tuttavia, credo che la potenza della musica vada ben al di là degli aspetti sociali e culturali, ed è esattamente questo che va evidenziato: come sostiene Mithen, la musica ha delle ragioni più profonde che vanno oltre l’educazione e l’influenza della società o della storia. La musica – dice - “è stata codificata all’interno del genoma umano nel corso della storia evolutiva della nostra specie” (Mithen, 2007, p. 3).

Si può pertanto gettare sulla musica uno sguardo duplice, quello che il filosofo Paolo Virno, definendo la dialettica biologia/cultura riguardo alle caratteristiche di fondo della natura umana, sintetizza nell’espressione “da sempre e solo ora” (Virno, 2002). Da un lato, come facoltà che affonda probabilmente le sue radici in epoche precedenti la comparsa della specie umana, la musica pare contenere in sé una sostanza generale valida in ogni tempo che potremmo definire “musicalità”, ovvero sia il “da sempre”; dall’altro, come espressione culturale delle diverse società, la musica appare sempre come musica di qualcuno, è sempre espressione particolaristica di un contesto, ovvero sia le varie forme musicali, il, di volta in volta, “solo ora”.

Per lo più noi pensiamo alla musica nel secondo senso, nella sua funzione sociale, ed è quello che ora voglio brevemente analizzare; tuttavia, come si vedrà, in misura molto più significativa rispetto al linguaggio, la musica ha anche una funzione che potremmo definire “vitale”, ciò di cui darò conto in chiusura.

Se, per esempio, scorriamo l’elenco stilato dall’etnomusicologo statunitense Alan P. Merriam, citato dallo stesso Mithen, scopriamo che la musica assolve almeno a dieci funzioni primarie: 1) serve ad esprimere emozioni; 2) fornisce un piacere estetico; 3) serve per l’intrattenimento; 4) serve a comunicare; 5) fornisce delle rappresentazioni simboliche; 6) rappresenta una reazione fisica; 7) serve a consolidare la comunità e le sue norme sociali; 8) dà convalida alle istituzioni sociali e ai rituali religiosi; 9) contribuisce alla continuità e alla stabilità culturale; 10) contribuisce all’integrazione della società. Pur essendo chiaro che ognuna di queste funzioni si intreccia inevitabilmente con le altre, risulta abbastanza evidente la prevalenza della dimensione sociale, sei funzioni su dieci fanno infatti diretto riferimento ad essa. Proviamo allora prima di tutto a vedere sinteticamente l’aspetto sociale della musica, ovvero la musica come forma simbolica legata alla forma della società.

Musica e società

Riguardo al suo aspetto sociale, non vi è dubbio che la musica può essere vista come una delle forme più significative ed esemplari dal punto di vista dell'evoluzione della condizione umana poiché, come tutte le forme del simbolico, subisce anch'essa l'evoluzione storica delle forme di società in cui nasce e si sviluppa. Può dunque essere considerata come un testimone privilegiato e come chiave di lettura di quel percorso evolutivo che, dal pre-moderno al moderno¹, sembra sempre più evidenziare la progressiva crisi della struttura simbolica della società.

Quando si parla di dimensione socio-simbolica si fa prevalentemente riferimento alle forme tradizionali della società, a tutte quelle forme pre-moderne che solitamente e per semplicità vengono indicate con il concetto di *comunità*. Senza soffermarsi troppo su questo tema, vale qui la pena chiarire il significato del concetto di comunità utilizzato ai fini del nostro ragionamento. A tale proposito è opportuno il richiamo ad altri due concetti. Il primo, anch'esso parte importante delle analisi di P.Virno, ci svela il funzionamento di base di ogni contesto comunitario: il concetto di *pseudoambiente*. Il secondo che è parte fondamentale delle analisi socio-antropologiche di C.Tullio-Altan: il concetto di *mitopoiesi*.

Quando si parla di pseudoambiente ci si riferisce, secondo Virno, a quell'ambito dell'esperienza in cui "prevale un surrettizio equilibrio fra il percepito e l'agito" (p. 39); in altri termini, potremmo sintetizzare il significato dello pseudoambiente dicendo che esso ricalca, simulandolo, l'ambiente tipico dell'animale. Si tratta pertanto di un contesto in cui non vi sono resti o scarti, in cui non si producono vuoti, in cui la percezione dello stimolo ambientale da parte di ogni individuo appartenente trova immediata corrispondenza in un'azione individuale/collettiva appropriata. Tutto questo avviene in virtù di una socializzazione precisa, resa efficace dal riferimento di base ad un contesto fatto di differenze di valore costruite mediante un processo di mitopoiesi.

La mitopoiesi, secondo C.Tullio-Altan, è il processo attraverso cui l'uomo costruisce da sempre i propri universi simbolici (Tullio-Altan, 1995). Mediante la sottrazione di un qualsiasi elemento della realtà alla storia (destorificazione), la sua trasfigurazione in un'immagine esemplare e la definitiva identificazione in essa da parte dei membri del gruppo, la vita degli individui assume un plusvalore di senso rispetto a ciò che sarebbe stata in assenza di tale processo; inoltre si costruisce come vita differente da quella di ogni altro individuo o gruppo non appartenente. Da questo punto di vista allora è comunità ogni ambiente socioculturale che si configura come un contesto in cui, sulla base di differenze di valore fra individui/gruppi costruite mitopoieticamente, gli individui sono in grado di fornire risposte pressoché immediate a fronte di qualsiasi stimolo ambientale. Si tratta quindi di un contesto che determina il conformarsi delle menti individuali in direzione dell'"abitudine ad agire guidati da automatismi" (Fabbro, 2018, p. 134).

Un esempio di questa situazione ci è fornito da una delle forme di suicidio analizzate da E.Durkheim (Durkheim, 1897): il *suicidio altruistico*. In questo caso, dice Durkheim, il

suicidio configura non un diritto ma un dovere: gli individui sono qui guidati da un universo simbolico, ad esempio un codice di guerra, in riferimento al quale sanno esattamente e immediatamente quale risposta dare allo stimolo ambientale. Qualora si determinasse una situazione di minaccia per il gruppo (*stimolo*), gli individui sanno subito quale azione attivare (*risposta*) per scongiurare la minaccia: il suicidio. E lo fanno in virtù di un universo simbolico che li ha a tal punto predisposti all'azione che essi non hanno bisogno di riflettere per prendere decisioni, non hanno incertezze sul da farsi.

Lo pseudoambiente comunitario costruito mitopoieticamente è dunque l'ambito dell'esperienza in cui gli individui possono fra loro riconoscersi immediatamente distinguendosi in maniera netta da altri. Tant'è che la distinzione che guida questi contesti è a ragione indicata attraverso l'onnicomprensiva distinzione Noi/Loro. Naturalmente le differenze di valore che fanno da sfondo continuo alla vita della comunità hanno sempre un valore formativo sugli individui, consentono cioè la formazione graduale e relativamente armoniosa del rapporto corpo/mente.

Se così stanno le cose, è facile immaginare come la musica, quale parte significativa del simbolico, abbia svolto un ruolo determinante nella vita sociale e formativa della comunità. Come mettevamo in rilievo in uno scritto di alcuni anni fa (Bridda e Manattini, 2003), non vi è dubbio che la musica ha sempre rappresentato uno strumento potente per esporre gli individui all'universo simbolico della comunità e, dunque, per trasmettere loro quell'*imprinting* necessario a costruire dei percorsi formativi differenti ed esclusivi; ovvero sia uno strumento capace di tracciare delle differenze in grado di dare il senso dei confini pseudoambientali, all'interno dei quali è possibile sentirsi a proprio agio, muoversi "a occhi chiusi" e senza bisogno di troppe riflessioni. In questo senso, sottolineavamo che si può raccontare la storia della musica più recente proprio attraverso una successione di contrapposizioni che delineano di volta in volta differenze di valore fondate ora sulla classe sociale di appartenenza (musica colta e musica popolare), ora sull'etnia (musica bianca e musica nera), ora sulla fascia di età (musica adulta e musica giovanile). Tuttavia, in questa successione notavamo anche una progressione verso l'indebolimento delle differenze, in cui i confini che venivano tracciati erano sempre più deboli, ovvero sempre meno esclusivi e incapaci di delimitare degli spazi pseudoambientali. Fino all'arrivo di generi musicali come il *rave*, un mondo sonoro che si configura come sempre più slegato da qualsiasi universo simbolico, se non quello genericamente giovanile, e nel quale sembra determinarsi una sorta di cortocircuito in cui la musica, incapace ormai sul piano simbolico di trasmettere delle differenze di valore, per "fare" la differenza ha bisogno di un supporto esterno, di essere affiancata da sostanze chimiche che hanno a che fare soprattutto con la differenza radicale fra vita e non vita (Piazzi, 1995). Ed è proprio questo circuito che, sebbene inizialmente in termini negativi, porta a mio avviso inevitabilmente all'emersione di quella dimensione vitale che da sempre innerva ogni tipo di musica e che riguarda la generica capacità umana, la musicalità.

Arriviamo così alla seconda funzione della musica, alla sua funzione vitale.

La musicalità come forma vitale

Secondo il neuroscienziato Antonio Damasio, la musica, come le arti in genere, è emersa in virtù del medesimo imperativo omeostatico che secondo lui ha plasmato anche i miti e le religioni; la musica e la danza sono servite per far fronte all'esigenza di gestire e regolare i processi vitali, hanno prodotto una compensazione omeostatica. Per questo secondo Damasio esse devono avere avuto "un valore in termini di sopravvivenza e di benessere" (Damasio, 2010, pp. 366-369). Sia indirettamente, quindi come supporto alla vita sociale al fine di cementare il gruppo e favorire l'organizzazione sociale, la comunicazione, e, quindi, ai fini della sopravvivenza e del benessere; ma anche direttamente, per compensare "gli squilibri causati da emozioni quali la paura, la rabbia, il desiderio e il dolore" (p. 369). Insomma, musica e danza hanno sempre avuto un valore terapeutico. Possiamo farci un'idea della funzione vitale della musica andando a vedere brevemente il rapporto fra il bambino e il suo ambiente materno.

Lo psichiatra L.Sander parla di "ontogenesi dell'autoregolazione" a proposito del modo progressivo di far fronte, da parte del neonato prima e del bambino poi, al trauma della nascita che lo ha sconvolto e destabilizzato. Nel rapporto con l'ambiente materno si determina una sequenza di livelli di autoregolazione sempre più raffinati e complessi in cui la madre e il bambino si aggiustano reciprocamente e progressivamente in modo tale che il bambino possa trovare di volta in volta un suo proprio specifico equilibrio. Daniel Stern parla in proposito di *sintonizzazione affettiva* fra madre e bambino, resa possibile da ciò che C.Trevarthen chiama "musicalità comunicativa", ovvero quel "duetto di movimenti e suoni che diffonde motivazioni e stati intenzionali fra due persone – alla sincronia che si crea fra i loro comportamenti" (Stern, 2010, p. 44). Questa musicalità, dice D.Stern, non si riferisce all'espressione di emozioni tradizionali, come la rabbia, la tristezza o altre, ma agli affetti o forme vitali dinamiche che stanno a monte delle emozioni tradizionali. Insomma qualcosa di universale che di più non si può!

Come si possono definire le forme vitali? In sostanza, esse sono il nostro modo implicito di elaborare il mondo sin dai primi istanti dell'esistenza. Non appartengono a nessun senso in particolare ma riguardano la qualità delle esperienze e delle emozioni, ovvero non il *cosa* ma il *come*. Potremmo dire che riguardano la nostra generica sensibilità, sono una sorta di sesto senso, sono amodali perché riguardano proprietà come *intensità*, *durata*, il *crescere*, il *calare*, la *forza*, la *tensione*, sono cioè generiche e danno un'idea complessiva, olistica, di ciò che il bambino percepisce della relazione con l'ambiente materno. Dice infatti D.Stern che "Vi sono mille sorrisi possibili, mille modi di alzarsi dalla sedia, mille variazioni possibili di qualsiasi comportamento, e ciascuno si accompagna a un diverso affetto vitale" (D.Stern, 1985, p. 71).

Per dare un'idea di che cosa debba intendersi con il concetto di affetti vitali, Stern porta il caso dei burattini, per sottolineare come essi siano privi generalmente di affetti

tradizionali ma, nello stesso tempo, riescano a dare la sensazione di una complessiva qualità affettiva grazie ad un affetto vitale caratteristico che li contraddistingue. Il burattino può, ad esempio, evidenziare una serie di caratteristiche che lo fanno percepire come uno pieno di vigore. Un altro esempio può essere tratto secondo l'autore dalla danza. Nella danza non si manifestano in maniera esplicita degli affetti tradizionali, tuttavia in essa è presente un modo affettivo complessivo capace di suscitare e rivelare in chi guarda una molteplicità di affetti vitali. Secondo Stern questi esempi raffigurano al meglio la situazione in cui il bambino si trova nei confronti dei genitori: al pari dello spettatore della danza, anche il bambino è spesso di fronte ad un comportamento, quello genitoriale, che può non esprimere alcun affetto tradizionale in particolare, non gioia o tristezza, bensì un generico affetto vitale (Manattini, 2000).

C'è una situazione esemplare nel rapporto fra il bambino e il suo ambiente materno che ci parla della musica e ci ricollega al linguaggio, ma soprattutto ci dice di come la musica sia in grado di produrre benessere e regolazione dei processi vitali. Si tratta dell'uso universale di quello che viene chiamato il *maternese* (*motherese*), il *baby-talk* o, più recentemente IDS (*Infant-directed Speech*), ovvero quel modo peculiare che abbiamo di rivolgerci ai neonati e ai bambini fino a circa 3 anni che non hanno ancora acquisito una competenza linguistica. Il maternese è caratterizzato da "un'intonazione complessiva più acuta, una gamma di altezze più ampia, vocali prolungate e "iperarticolate", pause più lunghe, espressioni più brevi e un maggior numero di ripetizioni" (Mithen, 2005, p. 79). Questo, che è un linguaggio, ci dice tuttavia molto sulla funzione vitale della musica, ovvero sulle caratteristiche che fanno della musica un elemento primario della regolazione vitale, prima e meglio del linguaggio parlato. Infatti, pur essendo un linguaggio, l'importanza per i neonati dell'uso del maternese non è dato dalle parole bensì dalla loro musicalità. Secondo Mithen, noi "Parliamo così perché i bambini dimostrano interesse e sensibilità nei confronti degli aspetti ritmici, metrici e melodici del parlato molto prima di essere in grado di comprendere il significato delle parole" (p. 79). In sostanza, il ritmo e la melodia che utilizziamo nella normale lingua parlata (la cosiddetta *prosodia*) "vengono esagerate in modo tale che le nostre enunciazioni assumano un esplicito carattere musicale" (pp. 79-80).

Secondo Mithen il ruolo dell'IDS nello sviluppo infantile fornisce prove convincenti che le reti neurali deputate al linguaggio siano costruite sopra o replicano quelle adibite alla musica e che, dunque, l'IDS serva nell'acquisizione stessa del linguaggio. In ogni caso, è sorprendente che uomini, donne e bambini anche in età prescolare, sebbene in modi diversi, adottino l'IDS nel parlare coi neonati. Non solo. A riprova quantomeno dell'indipendenza della musica dal linguaggio, un fattore importante è rappresentato dall'universalità degli elementi musicali del maternese: "Qualunque sia il nostro paese d'origine e la lingua che parliamo, nel rivolgerci ai bambini alteriamo tutti il nostro linguaggio essenzialmente allo stesso modo" (p. 82). Come dimostrato in numerosi esperimenti, i bambini piccoli del parlato ascoltano le melodie, il tono approvante/disapprovante, ecc., indipendentemente da quale sia la lingua usata nelle frasi a loro indirizzate e, addirittura, indipendentemente dal fatto che si tratti di frasi sensate oppure no. Pertanto, il fatto che l'IDS sia pressoché lo stesso in lingue molto diverse fra

loro ci dice che “il meccanismo mentale dell’IDS abbia prima di tutto a che fare con un’abilità musicale concernente la regolazione dei rapporti sociali e degli stati emozionali” (p. 84).

Ritroviamo dunque qui intrecciati l’aspetto sociale e quello individuale: la autoregolazione del Sé del bambino passa attraverso la regolazione del rapporto con il suo ambiente materno. Per questo – dice D.Stern – “Le arti temporali - musica, danza, teatro e cinema (...) – ci coinvolgono grazie alle manifestazioni vitali che risuonano in noi” (Stern, 2010, p. 5) fin dall’infanzia e forse prima.

Conclusioni

Anche se rappresenta prevalentemente uno spazio collettivo condiviso con gli altri, la musica consente un minimo di estraniamento. Ha forse questo di straordinario: anche se fruita in luogo collettivo, ha la capacità di farti sentire il piacere dell’interiorità, il piacere d’essere solo, senza esserlo veramente. Forse la musica, come spazio collettivo e come regolatore dei processi vitali, assomma in sé le caratteristiche ambivalenti della nostra condizione di specie: sia in generale, perché riproduce quella dialettica biologia/cultura vista con Virno, sia in particolare per ciò che riguarda la nostra condizione odierna. Da un lato, infatti, come sostiene A.Ehrenberg, noi siamo chiamati ad essere continuamente noi stessi ma senza supporti sociali esterni (universi simbolici), e siamo quindi gravati da un peso che a volte si fa insopportabile (Ehrenberg, 2010). Dall’altro, proprio per questo, cerchiamo sempre di più degli spazi di fuga che ci aiutino ad allentare questo vincolo pressante e continuo.

In questo senso, la musica assomiglia al cammino solitario su di un sentiero di cui parla D.Le Breton, può rappresentare “quello stato di assenza, più o meno intenso, quel prendere congedo da sé” (D.Le Breton, 2015, p. 15), inteso qui (io credo) come congedo dal sé sociale. È quello che Le Breton definisce “biancore”, ovvero una risposta dell’individuo “alla sensazione di essere saturo, troppo carico”, “la ricerca di un rapporto attenuato con gli altri” (p. 15); insomma una sorta di territorio intermedio fra il legame sociale e il nulla in cui fare, per un breve tempo, il morto e in cui essere tranquillamente passivi. Una specie di volontà di impotenza, di abbandono rigenerante!, “una volontà di cancellazione a fronte dell’obbligo di individualità” (p. 17). La musica questo sicuramente lo consente, in modo particolare laddove essa possa essere intesa come esperienza “di essere soli in compagnia” (J.Blacking, 1973, p. 80).

Nota Biografica

Fabrizio Manattini è ricercatore in Sociologia dei Processi Culturali e Comunicativi (Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali: Storia, Culture, Lingue, Letterature, Arti, Media). Insegna *Sociologia dei processi formativi* e *Principi e fondamenti del servizio sociale*. La sua principale area di interesse scientifico è lo studio del rapporto fra costruzione del Sé individuale e processi socioculturali. Tra le più

recenti pubblicazioni: *Inconscio o inconfessabile? Introduzione agli scritti di Antonietta Bernardoni* (in A. Bernardoni, *La vita quotidiana come storia*, ETS, Pisa 2018); *Formare o regolare. Educare alla consapevolezza e al rispetto di sé* (*Cooperazione Educativa*, Trento 2018); *Il disagio in corpo* (con P. Stauder, QuattroVenti, Urbino 2014).

Bibliografia

- Blacking J. (1973). *How musical is man?*. Seattle-London: University of Washington Press; trad. it. (1986) *Come è musicale l'uomo?*. Milano: Unicopli.
- Bridda e Manattini (2003). Musica e giovani. Tempi sociali e tempi vitali, in G. Ardrizzo (a cura di), *L'esilio del tempo. Mondo giovanile e dilatazione del presente* (299-333). Roma: Meltemi.
- Damasio A. (2010). *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. Toronto: Pantheon Books; trad. it. (2012) *Il Sé viene alla mente. La costruzione del cervello cosciente*. Milano: Adelphi.
- Durkheim E. (1897). *Le Suicide : Étude de sociologie*. Paris: Félix Alcan; trad. it. (1969) *Il suicidio. L'educazione morale*. Torino: UTET.
- Ehrenberg A. (1998). *La fatigue d'être soi : dépression et société*. Paris: Odile Jacob; trad. it. (1999) *La fatica di essere se stessi. Depressione e società*. Torino: Einaudi.
- Ehrenberg A. (2010). *The Uneasy Society*. Paris: Odile Jacob; trad. it. (2010) *La società del disagio. Il mentale e il sociale*. Torino: Einaudi.
- Fabbro F. (2018). *Identità culturale e violenza. Neuropsicologia delle lingue e delle religioni*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Fubini E. (2004). *La musica: natura e storia*. Torino: Einaudi.
- Le Breton D. (2015). *Disparaître de soi*. Paris: [Métailié](#); trad. it. (2016) *Fuggire da sé. Una tentazione contemporanea*. Milano: Raffaello Cortina.
- Luhmann N. (1992). *Beobachtungen der modern*. Opladen: Westdeutscher Verlag; trad. it. (1995) *Osservazioni sul moderno*. Roma: Armando.
- Manattini F. (2000). *La costruzione sociale dell'alienazione*. Urbino: QuattroVenti.
- Mithen S. (2005). *The singing Neanderthals. The origins of music, language, mind and body*. London: Weidenfeld & Nicolson; trad. it. (2007) *Il canto degli antenati. Le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo*. Torino: Codice Edizioni.
- Piazzini G. (1995). *La ragazza e il direttore*. Milano: Angeli.
- Sacks O. (2007). *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*. New York: Alfred A. Knopf; trad. it. (2008) *Musicofilia*. Milano: Adelphi.
- Stern D. (1985). *The interpersonal world of the infant*. London: Karnac Books; trad. it. (1995) *Il mondo interpersonale del bambino*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Stern D. (2010). *Forms of Vitality: Exploring Dynamic Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy, and Development*. Oxford: Oxford University Press; trad. it. (2011) *Le forme vitali. L'esperienza dinamica in psicologia, nell'arte, in psicoterapia e nello sviluppo*. Milano: Raffaello Cortina.
- Tullio-Altan C. (1995). *Ethnos e civiltà*. Milano: Feltrinelli.
- Virno P. (2003). *Scienze sociali e 'natura umana'. Facoltà di linguaggio, invariante biologico, rapporti di produzione*, Soveria Mannelli: Rubbettino Editore.

Note

¹ Per il concetto di moderno qui utilizzato, cfr. N.Luhmann, *Osservazioni sul moderno*, Armando, Roma, 1995.