

Appunti per una Psicologia del Rock

Luigi Corvaglia

L' "ineffabilità" dell'esperienza estetica (Freud¹) è il moloch con cui si confrontano e su cui si scontrano gli studi di psicologia dell'arte. Le difficoltà fra cui si dibattono gli autori in questo vasto ambito di ricerca dipendono dal numero di variabili che giocano funzioni di rilievo nella produzione e nella fruizione dell'arte le quali sono molteplici e connesse tanto all'individuo fruitore (fattori motivazionali, sensibilità estetica, acculturazione artistica, esperienze precedenti, fattori di personalità, ecc.), quanto all'opera (espressività, immediatezza, caratteristiche formali, incisività, ecc.) e all'artista (motivazione, affettività, linguaggio, ecc.), nonché dell'essere tutti questi fattori immersi in un contesto storico, sociale e culturale che è il vero "costruttore di significati".

Gli studi, pertanto, si caratterizzano per il loro privilegiare più alcuni aspetti e fattori ai danni di altri, risultando pertanto spesso monchi e riduttivi.

Si vedano, ad esempio, i classici studi della scuola gestaltica sulle "qualità formali" che portarono perfino all'elaborazione di una "formula estetica", successivamente oggetto di molte ironie, secondo la quale il valore estetico (E) risultava direttamente proporzionale all'ordine (O) e inversamente proporzionale alla complessità (C) dell'oggetto ($E = O/C$) [Birchhoff, 1933²].

Questa formula escluderebbe dal novero degli artisti Picasso (negazione della "buona forma") e Dalì (negatore della semplicità). Ciò è particolarmente vero nel campo musicale in quanto autentico crogiuolo di fattori multipli che coinvolgono autore, fruitore e cultura e ne fa la cenerentola della ricerca psicologica sull'arte, per lo più limitata allo studio di fenomeni estetici visivi.

A maggior ragione, ciò è vero per il rock, forma artistica che paga il doppio scotto di essere stata a lungo considerata "bassa" e pertanto di poco interesse³, e quello d'essere la più "socializzata", culturalizzata delle forme espressive. Non esistono, in pratica, rigorosi studi sulla psicologia del rock.

¹ S. Freud, *Il Mosè di Michelangelo*, in *Saggi Sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Boringhieri, Torino, 1969

² in G. Bartoli Bonaiuto, *Evoluzione della personalità e piacere estetico*, Edizioni Kappa, Roma, 1973

³ T. Adorno,

L'ottica gestaltica, ovvero "della forma"

Uno degli elementi di complicazione nella psicologia della musica è il "fattore tempo", dimensione non valorizzata e non essenziale nella fruizione visiva. Laddove, infatti, il rapimento estetico per l'opera pittorica comporta quasi una sospensione del tempo, un cogliersi globale in cui lo svolgersi temporale ha la sola funzione di aggiungere, affastellare elementi e significati non immediatamente colti alla prima osservazione, nella musica l'oggetto prodotto si svolge completamente nel tempo, si concretizza e si manifesta e non è se non nel suo svolgersi temporale. J. Sloboda (1987)⁴ ci fornisce però vari esempi di applicabilità dei concetti gestaltici alle "forme" musicali, quasi come se il tempo fosse un equivalente del foglio bianco su cui Koffka e gli altri studiosi dei fenomeni organizzativi della percezione realizzarono i loro classici disegni. In effetti, la musica non è altro, ridotta alla sua essenza sensoriale, se non una serie di suoni in specifici rapporti strutturalmente connessi e che comporta quindi un "udire strutturale", per usare l'espressione di Selser (1952)⁵. Già L. B. Meyer⁶ (1957) aveva stabilito, appoggiandosi ai concetti della *gestaltheorie*, l'esistenza di un certo numero di leggi costanti dell'espressione musicale. Meyer cita la legge di complementarità e di chiusura che suppone che qualunque processo melodico, armonico o ritmico può essere scomposto in una antecedente (frammento iniziale) e in un conseguente (frammento finale) e che l'antecedente "chiama", ovvero sia richiede il conseguente il quale, presentandosi, chiude il processo chiudendo contestualmente l'attesa psichica, ovvero la tensione del fruitore. Esempari a tal proposito, nell'ambito della musica "non colta", i fraseggi blues e rock e, particolarmente quel cliché noto come turn-round, un giro di prevedibili note che chiude ogni strofa. Un corollario di questa legge è che la mancata chiusura comporta un aumento di tensione, un angosciante senso di irrisoluzione che può essere utilizzato dal musicista al fine di attivare una emozione nel fruitore. La ripetizione di un antecedente senza il conseguente è stato infatti un espediente classico dei compositori romantici per le loro introduzioni sinfoniche e una simile intenzione "ansiogena" guida gli *ostinati* ed i *pedali*. L'effettistica chitarristica nella musica di consumo di derivazione blues e che costituisce l'asse portante di ciò che oggi passa sotto il nome di *rock music* è appunto basata sull'utilizzo di tali "intoppi attivatori". Si pensi agli ostinati caratterizzati dalla parossistica e veloce ripetizione di tre, due, perfino una sola nota negli assoli di chitarra il cui

⁴ J. Sloboda, *La Mente Musicale*, Il Mulino, Bologna, 1988

⁵

fine è appunto la creazione di una tensione che spinge per la scarica e nel suo dilagare nella folla di spettatori in una contagiosa attivazione cui segue la gioiosa liberazione collegata alla conclusione del cliché. Non è infatti un caso che tale effetto sia (sovra)utilizzato in particolar modo nelle performance dal vivo.

Una simile attesa ansiosa è effetto di un'altra delle leggi percettive descritte da Meyer, la legge di indebolimento della forma. A produrla sarebbe la ripetitività dei ritmi, delle note, degli accordi, degli intervalli melodici con la conseguente riduzione dei contrasti di intensità. Data tale condizione di immobilità, di sfilacciamento formale, l'improvvisa variazione melodica, ritmica, armonica o tonale, viene salutata da una sensazione soggettiva di piacere estetico. Il *refrain*, il classico "ritornello" della popular music assolve appunto a questo scopo, laddove la strofa, generalmente più piatta, serve da trampolino di lancio per la variazione. Gran parte del facile appeal di questa musica sembra appunto risiedere in questa alternanza fra struttura semplice e ripetitiva e soddisfazione dell'attesa garantita dalla variazione del refrain. In realtà, questa appare più come una caratteristica della *musica pop*, ovvero della musica di facile fruizione in senso lato, riconducibile a melodie e ritmiche semplici ed "orecchiabili" e non specificatamente al rock. Per quanto questa etichetta risulti spesso una scatola in cui rientra tutto e il contrario di tutto, si può definire "rock" in senso filogenetico un genere, nella forma strettamente legato al blues, musica ripetitiva – secondo Meyer, quindi a "forma debole" – e priva di ritornello – quindi, ad attesa insoddisfatta – ma estremamente "espressiva" nel suo porgersi, concetto sul quale si ritornerà.

Ancora Meyer ci propone la classica Legge della continuità. Questa ci dice che ogni qual volta un processo melodico, armonico, ecc. viene interrotto o sostituito da un altro, non si viene a creare una "rottura" ma una continuità che, anzi, aumenta l'attivazione psichica del soggetto fruitore, attivazione che, ancora una volta, si risolve solo quando il processo iniziale è ripreso e "portato a termine". L'opera sinfonica è esattamente un concatenamento di processi interrotti e ripresi. In ambito rock, teoricamente un genere caratterizzato da melodie "rettangolari" e ritmi e armonie piuttosto stabili nello svolgimento del singolo pezzo, in ottemperanza alle sue radici blues, questo effetto dovrebbe rivestire scarsa importanza. In realtà non è così. A dimostrazione che l'etichetta "rock" non possa essere limitata ad una forma-canzone standard, stanno le varie esperienze di frammentazione e confluenza di spezzoni melodici e ritmici che hanno caratterizzato varie scuole e stagioni della produzione musicale di consumo. La musica "psichedelica" degli anni '60 è un continuo confluire e

⁶ L. B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, 1957

defluire di suoni, ritmi ed armonie che formano, proprio in conformità della legge di continuità, un tutto congruente. Lo stesso si può dire, tralasciando i giudizi di carattere critico sulla “qualità”, di altre proposte di simile matrice come il progressive rock degli anni '70 o il rock sinfonico dello stesso periodo. Gli apporti della psicologia della percezione di matrice gestaltica sembrano quindi piuttosto pregnanti anche per la comprensione della musica, incluso la produzione di consumo generalmente definita rock. Sloboda, oltre alle leggi sopra elencate, si dilunga, probabilmente scontentamente, anche nel descrivere le altre note leggi dell'organizzazione percettiva come il “destino comune”, che afferma che gli elementi che si muovono nella stessa direzione vengono percepiti insieme, o quello di “vicinanza” che sostiene che suoni di simile “altezza” vengono percepiti come uniti in una stessa forma (nonché prodotti da una stessa sorgente sonora), insomma di tutto ciò che concorre a delineare le melodie che ascoltiamo evidenziando la figura dallo sfondo e le sotto-figure di cui lo sfondo è costituito. Varie pedanti ricerche sono state realizzate per descrivere quello che era già noto. Sloboda sottolinea però l'inadeguatezza delle situazioni sperimentali in campo musicale in quanto artificiali, lontane dal ricreare le condizioni reali di ascolto della vita quotidiana, basate come sono sulla somministrazione di brevi sequenze di note che formano organizzazioni non conosciute dai soggetti nell'illusione di evitare gli inquinamenti prodotti dalla conoscenza delle melodie. In verità, soprattutto nell'ambito della musica “non colta”, l'elemento “ripetizione”, cioè l'organizzazione strutturale nota, gioca un ruolo determinante nell'esperienza estetica. Si prenda il blues. Questa forma musicale, si è detto, è appunto caratterizzata dalla ripetizione “circolare” di alcuni cliché, quali le dodici battute, la scala pentatonica “di cinque note”, la legge dei tre accordi, la scarsa variabilità melodica, i fill-in (ovvero i brevi inserti melodici a sottolineatura delle frasi cantate), e il turn-round (giro di accordi che chiude ogni strofa), che fa sì che i blues si assomiglino tutti. Buona parte del piacere estetico del blues deriva proprio dalla conoscenza dello svolgimento del pezzo e dal prevederne i suoni seguenti, vero esempio sonoro di “buona forma” caratterizzata da “giuste conclusioni”, “destino comune”, ecc. a cui sembra realmente applicabile la formula estetica di Birchhoff. Il blues è il vero padre del rock. L'effetto della ripetizione, in realtà, è stato anche questo indagato nel campo delle arti visive ma sembra potersi estendere a tutte le forme di produzione umana. In particolare, Bonaiuto (1970)⁷ nota come “la ripetizione e la seriazione di un elemento risultano (finché non si pervengono a superare i limiti di saturazione) dei fattori di potenziamento dell'azione di tale elemento”.

⁷ P. Bonaiuto, *Creatività, produttività, percezione*, Edizioni Kappa, 1970, pag. 162

I singoli quadri (e i singoli pezzi musicali) possono presentare alcune caratteristiche comuni (*permanenze*) ed alcuni aspetti differenziali, per cui possono venire colti dei mutamenti e proprio questi mutamenti finiscono per divenire i principali motivi di interesse dell'oggetto prodotto. Ciò non contraddice, anzi rafforza il concetto espresso dalla legge dell'indebolimento della forma. In quest'ottica il musicista "non colto" (qualunque cosa ciò significhi) si concretizzerebbe in un utilizzatore di pacchetti sonori noti, semplici e riconoscibili il cui interesse risiederebbe tutto nelle variazioni, ovverosia negli scarti fra il nuovo che egli propone ed il noto che risiede nella memoria del fruitore (sotto che forma?), ovverosia nella accorta rottura delle leggi universali della forma (chiusura, indebolimento, ecc.) quel tanto che basta, ma non di più, per ottenere una attivazione emozionale. Il vero problema si presenta quindi a questo punto ed è presto detto: nell'ipotesi che una strutturazione di suoni non soddisfacesse nessuna delle leggi sopra riportate non si potrebbe parlare di musica? Certa musica "ambientale" (Brian Eno, ma anche "classici" come Satie) è costituita dalla costante ripetitività di suoni semplici e completamente mancanti di contrasti (si veda la legge dell'indebolimento della forma). E' ancora musica? Se sì, è ancora musica rock? Se le emozioni prodotte da un pacchetto sonoro superano una certa soglia di attivazione al punto da divenire sgradevoli, potremo parlare ancora di musica, rock o quant'altro?

Quanto conserva la musica d'avanguardia del rispetto per le leggi gestaltiche? E quanto rock si situa, su una ipotetica retta ai cui estremi ci sono il blues ed appunto l'avanguardia, più vicino a quest'ultimo estremo (Ad esempio, Sonic Youth)? E' ancora rock? Se sì, cosa significa quindi rock?

Denotazione e Connotazione, ovvero "oltre la forma"

Le risposte a queste domande richiederebbero moltissimo spazio. Possiamo provare ad avvicinarci ad una attuando un parallelismo, quello con la letteratura. La produzione letteraria risponde da secoli al bisogno espressivo umano tramite un ampio ventaglio di metodiche e di sollecitazioni emozionali legate fundamentalmente all'humus culturale ed emotivo del proprio tempo e, talvolta, generandolo. La produzione romantica è, ad esempio, differente da quella verista, senza che si possa definire l'una come "vera letteratura" e l'altra no. Una soddisferà meglio alcune esigenze, descriverà meglio alcune sfaccettature dell'esperienza

umana, magari maggioritarie in un dato ambito storico-culturale, un'altra svolgerà una analoga funzione in altro ambito. Ciò avviene anche in campo musicale. Si ha infatti una musica "barocca" (Bach), una musica "romantica" (Shumann, Chopin), ecc. Sembra, insomma che la produzione artistica, in qualunque ambito, "risuoni" alle stesse frequenze emozionali universali. Alla produzione artistica, quindi, compete ogni faccia dell'esperienza umana, incluse quelle sgradevoli. Molta letteratura e molto cinema agganciano il fruitore proprio dal suo lato più oscuro, scatenando emozioni violente e "sgradevoli" di angoscia. Non si capisce per quale motivo la musica non dovrebbe più essere considerata tale quando agisce nello stesso modo.

Anche nell'ambito della odierna musica di consumo è possibile individuare delle affinità culturali con delle "scuole" artistiche. E' difficile non definire romantico certo rock sanguigno, enfatico e stradaiole di cui fu massimo esponente il primo Springsteen, impossibile non definire barocche e manieristiche certe produzioni del progressive inglese (Genesis, Gentle Giant), è invalso l'uso dell'aggettivo "decadente" per certe scuole rock dalle tematiche gotiche (Cure, Bauhaus), neo-romantiche e dandy (Smiths) o veristico-crepuscolari (Lou Reed), similmente invalsa la definizione di crepuscolarismo per il cantautorato ritirato ed intimista di certa West Coast (James Taylor, C. King). Ora, il "senso" della comunicazione portata dalla musica, qualunque sia il genere, è strettamente collegata con un significato condiviso col fruitore. Esiste, in pratica, una "risonanza" fra lo stimolo, ovvero il suono organizzato, e la struttura cognitivo-emotiva del fruitore.

Stupisce, a tal proposito, nell'interesse generale per la psicologia della forma, lo scarso interesse per quello che era stato uno dei temi focali degli studi di questa scuola sulla percezione, ovvero la "risonanza percettiva". E' infatti noto in psicologia della percezione il concetto di "isomorfismo", ovvero di rispondenza fra elementi percettivi ed eventi psichici, tali, ad esempio, a far definire "triste" un paesaggio o "allegro" un colore. In realtà, per ciò che riguarda gli elementi semplici, questa conoscenza è stata data per scontata. E' noto che un suono grave è "caldo", "cupo", "triste", "cattivo", ecc. I musicisti utilizzano accordi gravi per generare, ad esempio, paura, attesa del peggio, ecc. e gli autori di colonne sonore sfruttano da sempre questa conoscenza immediata. In ambito rock questo effetto è utilizzato dagli autori di hard rock, ovvero "rock duro" – un isomorfismo quindi fra qualità formali di un suono e una sensazione percepita di "durezza" e, estendendo, di "cattiveria" - la cui struttura dei pezzi è caratterizzata da semplici sequenze di accordi gravi e distorti su cui si staglia come "figura" una chitarra acuta e stridente, generalmente definita, con un'altra connotazione "isomorfa",

dal suono “tagliente” (i critici usano spesso espressioni impressionistiche come “un assolo affilato” o “una chitarra lancinante”). Una particolare evoluzione dell’Hard Rock è comunemente nota come Heavy Metal (Metallo Pesante). Tutto ciò è attribuibile alle qualità sensoriali semplici dei suoni.

Lo studio, invece, su quelli che sono gli elementi fondamentali espressivi, cioè di strutturazione del significato, ad esempio le qualità strutturali complessive, non è molto praticato. K. Hevner⁸, nel lontano 1936, presentava a due gruppi di soggetti, uno di acculturati alla musica, l’altro no, 5 frammenti di compositori classici di epoca e strumentazione diversa, che aveva suddiviso in 4 gruppi in base agli elementi formali: ritmo (“ritmi incisivi e martellanti” e “ritmi scorrevoli e flessibili”), armonia (“armonie semplici” e “armonie complesse”), melodia (“ascendente” o “discendente”), e modo (“maggiore” o “minore”). Egli presentava poi una lista di 66 aggettivi in ordine sparso fra i quali i soggetti dovevano scegliere quelli che ritenevano più adatti ad ogni frammento ascoltato. Questi i suoi risultati: a ritmi incisivi e marcati corrispondevano aggettivi che indicano un atteggiamento attivo e comportante una tensione muscolare (vigoroso, marziale, maestoso, esaltante) e una certa tensione spirituale (degno, sacro, solenne, serio, nobile, religioso, ispirato);

A tal proposito è interessante notare come, riportando questo risultato all’odierno rock, la cui principale cifra stilistica è proprio un ritmo marcato, questi aggettivi ben si confacciano all’esperienza estetica dell’amante di rock e, in particolare, a quello dell’hard rock, più classicamente connotato da ritmi “marziali” e portatore di un senso di maestosità e di potenza, di tensione muscolare (si pensi pure a certa iconografia “muscolare” dell’Hard Rock e dell’Heavy Metal). Sempre in tale ambito, è notevole come certe tematiche spirituali sono spesso legate a ritmiche marcate e suoni gravi, solenni (si vedano ad esempio, i Blue Oyster Cult e certo misticismo mitologico del Metal nord-europeo).

A tutto ciò sarebbe estremamente interessante collegare altre caratteristiche psicologiche individuali, ad esempio, a carattere politico (il Metal è spesso considerato “di destra”), cioè di isomorfismi particolari il cui studio non rientra fra gli obiettivi del presente lavoro preliminare. Torniamo quindi a Hevner. Egli trova che a ritmi flessibili corrispondono aggettivi che indicano una certa leggerezza, un umore gioioso e un qualcosa di sentimentale. Sono gli ingredienti della pop song. Similmente il modo maggiore è correlato alla gaiezza e quello minore alla tristezza. Il rock è fondamentalmente improntato su accordi maggiori. Le armonie semplici comportano risposte gioiose e leggere, mentre quelle complesse risposte più

meditative ed appassionante. Questo tipo di studi è senz'altro interessante ma presenta molte limitazioni. Innanzitutto l'induzione guidata dovuta agli aggettivi prestabiliti, in secondo luogo il considerare questi risultati come isomorfismi universali e non, ad esempio, prodotti storico-culturali e individuali.

Michel Imberty (1986)⁹ racconta che in una delle sue esperienze un soggetto ha associato all'inizio del *Preludio* per pianoforte di Debussy, *Des pas sur la neige*, i seguenti aggettivi (per induzione libera): dolce, depresso, oscuro, mingherlino, malato, difficile, sofferente, stanco. Ora, mentre l'aggettivo "dolce" può ben essere espressione delle qualità di base dello stimolo (un suono "dolce"), è ben difficile definire cosa porti un individuo a definire una musica, cioè una organizzazione di stimoli sonori, come "malata", "mingherlina". Eppure, se è possibile esprimere queste definizioni è evidente che quella strutturazione sonora "tocca" un referente interno "indeterminato, vago, ma reale nell'esperienza musicale dell'ascoltatore, esperienza che le parole cercano di nominare"¹⁰. Questo ci porta alla differenziazione, già nota in letteratura, fra significato e significante e fra denotazione e connotazione. In linguistica, il "significante" è l'unità dotata di senso, ovvero quella strutturazione di suoni che è la parola (ad esempio, la struttura sonora "sedia") e che sta a definire un "significato" (appunto l'oggetto "sedia"). Il significato, però, può essere analizzato su due piani diversi, ossia della *denotazione* e della *connotazione*.

Per denotazione si intende il significato primario della parola, quello comune a tutti i parlanti la stessa lingua. Per connotazione si intende invece il significato supplementare profondo che è connesso al contesto, agli altri elementi della frase, alle idee espresse nel testo in generale e al messaggio generale dell'opera. Dire di qualcuno che è "una vecchia volpe" significa, sul piano denotativo, che è un mammifero quadrupede attempato, ma dal punto di vista connotativo, in relazione al messaggio implicito, alla conoscenza precedente del soggetto, nonché di ciò che si dice delle volpi, ecc., vuol dire dargli del furbo. Ora, in campo musicale la cosa si ripropone.

E' assurdo immaginare che il senso della musica sia espresso solo dai suoni e dal loro arrangiamento (denotazione) quando il messaggio profondo è espresso da un linguaggio connotativo difficilmente esprimibile verbalmente. Ciò necessita di un quadro entro il quale lo stimolo (significante) acquista significato, sia nel senso del contesto strutturale degli altri suoni, motivo per il quale un accordo di settima diminuita comporta un senso di tensione in

⁸ in M. Imberty, *Suoni, Emozioni, Significati*, Clueb, Bologna, 1986

⁹ op. cit.

Bach e invece di distensione in Wagner, sia nel senso del contesto culturale di una data era e di un tale spazio, per cui un pezzo punk negli anni '70 aveva una carica aggressiva che oggi, a parità di caratteristiche sensoriali semplici e di caratteristiche strutturali, assume una coloritura più gioiosa che aggressiva. E', in altri termini, "connotato" diversamente.

A questo punto il discorso gestaltico basato su rigide regole percettive e sulla chiara e stabile delimitazione di ciò che è musica e ciò che non lo è, di quale musica abbia le carte in regola per essere esteticamente "gradevole" – in pratica quella caratterizzata da lievi e momentanei allontanamenti dalle strutture note – cade inesorabilmente. Jean Piaget¹¹, con il suo concetto di "schema", è l'uomo che può venirci in soccorso. Uno *schema* è fondamentalmente un canovaccio di condotta che orienta tanto la percezione (inclusa quindi quella uditiva), quanto l'intelligenza e l'emotività del soggetto.

Tale canovaccio non è però statico ma dinamico, autoregolantesi mediante la sua doppia attività di *accomodamento* e di *assimilazione*. Su queste basi il discorso cambia radicalmente e si arricchisce. Se infatti l'assimilazione dà significato a ciò che si percepisce in funzione di specifici schemi di condotta, allora lo stesso oggetto da assimilare è funzione del soggetto. D'altro canto, l'accomodamento permette l'adeguamento del significante al significato modificando lo schema stesso in relazione ai dati esteriori. L'implicazione primaria della funzione assimilatrice è quindi quella di strutturare il reale, nella fattispecie i pacchetti sonori, e i rapporti fra questo ed il soggetto.

Quando il rock'n'roll primigenio irruppe sulla scena nella prima metà degli anni '50, apparve ad una moltitudine di bianchi middle-class, avvezza ai *crooners* e al *tin pan alley sound*, una vera e propria negazione della "buona forma" fino allora vigente, pertanto una pericolosa forma di "degenerazione". I neri riconoscevano invece nella nuova musica nient'altro che il rhythm'n'blues delle loro classifiche razziali e non dovettero fare troppi sforzi accomodatori mentre la capacità di fruire del rock'n'roll fu opera dell'accomodamento dei precedenti schemi percettivi della borghesia bianca e tutta la storia della musica di consumo non rappresenta altro che un'ininterrotta serie di assimilazioni (si pensi alla contestata "elettrificazione" del folk di B. Dylan o al *country-rock*) e accomodamenti che hanno portato l'etichetta stessa ad assumere connotati sempre più ampi fino al totale sganciamento da ogni presunto tratto distintivo di carattere "formale".

¹⁰ M. Imberty, op. cit., pag. 69

¹¹ J. Piaget, *La formazione del simbolo nel bambino*, La nuova Italia, Firenze, 1972

Oggi, a quest'ultimo proposito, è stata coniata perfino la nuova etichetta di *post-rock* (Tortoise).

Il rock fra integrazione e disintegrazione

A proposito di schemi, Frances (1977)¹², un autore che si muove nell'ottica della teoria piagetiana, ha creduto di poterne individuare un certo numero, al punto che è arrivato a definire uno spazio semantico musicale costituito da tre assi. Il primo asse è relativo agli *schemi di tensione e distensione*. Si tratterebbe di schemi di origine corporea, ovvero del coordinamento di schemi psicomotori mediati dagli aspetti denotativi e connotativi della musica. Dal punto di vista più denotativo, la tensione (indicata con aggettivi riferiti alla musica come “forte”, “tumultuoso”, “scatenato”, ecc.) è collegata ad una velocità (numero medio di note nell'unità di tempo) elevata, la distensione con i tempi lenti (aggettivi: “calmo”, “triste”, “stanco”, “dolce”, ecc.).

Più interessante il secondo asse, ovvero quello degli *schemi di risonanza emotiva*. Il concetto postovi alla base è mutuato da Cattell (1950)¹³. Secondo questo autore il grado di *integrazione* della personalità può essere definito come il grado di unità e forza dell'Io percepita. L'integrazione, in altri termini, ha a che fare con il sentire che l'intera personalità è un tutto armonioso in univoco movimento verso uno scopo definito. A questa integrazione corrisponde un senso di dinamismo vitale. Al contrario, la disintegrazione dell'Io determina comportamenti disordinati e contraddittori e senso di ansietà.

La musica è in grado, secondo Frances, di “risuonare”, di entrare in relazione con tali esperienze vitali. Tempi rapidi o moderati, ad esempio, facilitano la percezione di unità organiche e, in base a quanto detto intorno agli schemi di tensione e distensione, sono anche collegati ad un senso di vitalismo. Ciò comporta una assimilazione allo stato di integrazione della vita interiore. Il rock “classico”, essendo appunto caratterizzato in tal modo, rappresenterebbe una delle massime esperienze estetiche di vitalismo. Il grande appeal che esso da sempre dimostra nei confronti della fascia adolescenziale ne è la prova. A produrre invece un “isomorfismo” di segno opposto, ovvero con la disintegrazione della vita interiore, sono due elementi, il primo dei quali è la rottura di continuità (insomma la “non chiusura” gestaltica), con frequenti contrasti, dissonanze (cioè cattive gestalten), antagonismi armonici,

¹² In Imberty, op. cit.

¹³

melodici o ritmici. Il secondo elemento disintegratore sono i ritmi eccessivamente lenti. Ora bisogna dire che buona parte del rock post-classico su tali elementi disintegrativi ha fondato l'incisività del proprio messaggio (*musica industriale, punk hard core*). Già in epoca "classica", al confine fra la "psichedelia" ed il "progressive", gli elementi di questo genere hanno giocato un ruolo fondamentale. Le interminabili e lente gig strumentali delle band di "acid rock" californiano (Grateful Dead su tutti), ad esempio, mimavano un universo appunto disintegrato, alterato e laterale come quello prodotto dall'utilizzo dell'acido lisergico. L'utilizzo invece di frequenti rotture ritmiche e melodiche da parte di gruppi posteriori come i Pink Floyd è stato un efficace simbolizzazione della disintegrazione prodotta dalla follia (*The Dark Side of the Moon*) e dell'alienazione dell'uomo (*Animals*), prima di divenire un cliché autocaricaturale.

Al giorno d'oggi, fra *post-rock* e *neo-depressionismo*, i tempi ultradilatati assurgono a simbolo di fine della storia, sconforto, spaesamento, immobilismo pre-rigor-mortis. Insomma di tutto ciò che non è vitale ed integro (Codeine, Yo La Tengo, Low, Black Heart Procession, Songs:Ohia). Ne deriva l'evidenza che il rock, lungi dall'essere un fenomeno organico e facilmente connotabile, finisce col modellarsi come cangiante forma espressiva totale, strettamente in rapporto ai tempi e assimilabile ad ogni esperienza del ventaglio delle possibilità umane, lontanissima dal configurarsi come semplice musica "da intrattenimento".

Il terzo asse messo in evidenza da Frances è poi quello degli *schemi di spazialità*. E' relativo alla trasposizione visiva delle forme sonore. Gli arpeggi, i dispiegamenti sonori di tutta l'estensione della tastiera, ecc. creano rappresentazioni iconiche di apertura, spazio, acqua, e così via. Si consideri a tal proposito l'odierna musica *new age*.

In definitiva, mediante successive assimilazioni ed accomodamenti, varie organizzazioni dello spazio sonoro assumono il significato di rappresentazioni simboliche dello della vita affettiva del fruitore. A questo punto, un interessante indirizzo di ricerca sarebbe quello sui rapporti fra personalità e gusti musicali, sul reciproco influenzarsi di questi elementi, nonché sulle capacità discriminative delle scelte musicali.

Rock e cultura di massa

La risonanza fra il vissuto psicologico del fruitore e le strutture formali della musica sono dunque motivate da fattori formali semplici e complessi ma anche da dati come la complessità e la novità. E' comunque ovvio come l'apprezzamento estetico dipende in gran parte da

riferimenti a modelli appresi e alla cultura o sub-cultura a cui il fruitore stesso appartiene. Se questo punto è fondamentale per la musica in generale (si pensi all'ambiente tonale occidentale considerato come "naturale" o al significato della "musica romantica") diviene centrale nel rock. Qui il rock si gioca la sua carta principale, ovvero quella di essere un movimento non solo musicale ma anche (contro e/o sub-)culturale generato in un ambiente di *mass-culture* e di mercato. Quello che ne ha fatto spesso sottovalutare l'importanza è in realtà uno dei tratti che gli regala maggiore incisività. I sociologi se ne sono accorti da tempo (ad esempio, Frith)¹⁴ ed hanno studiato la relazione fra "mode" musicali e vissuto collettivo dei fruitori. Ad esempio, fra la musica dei "mods" (Who), anfetaminica ed edonista, e quella dei "rockers" (Rolling Stones), vitalistica e stradaiola, o ancora quella degli hippies (Grateful Dead, Jefferson Airplane, Beatles seconda maniera), lisergica e sognante.

A livello basilare, c'è da dire che tutti siamo abituati ad una strutturazione di suoni e di toni che consideriamo familiare e, pertanto, gradevole (buona forma). Questo spiega perché troviamo dissonanti e sgradevoli altre musiche basate su modelli differenti, come quelle arabe o dell'estremo oriente. Si tratta di modelli appresi. Quando i Beatles introdussero sonorità e scale indiane nella loro musica ne derivò un accomodamento del nostro concetto di pop. Ora, per usare i termini della teoria dell'informazione, una debole *entropia* dei patterns melodici, ritmici o armonici aumenta l'attivazione e l'emozione del fruitore. L'abilità beatlesiana è appunto consistita nella continua iniezione di dosi di innovazione sonora coniugata ad una ridondanza dei patterns melodici occidentali. Werbik (1969)¹⁵, in una interessante ricerca, ha dimostrato che, chiamati a giudicare il livello di impressività di alcune sequenze melodiche e ritmiche, i soggetti considerano poco impresse ed interessanti le sequenze ad alta entropia (massima indeterminazione) e quelle a bassa entropia (Minima indeterminazione). Il Beatles, con il loro centrismo, la loro "entropia moderata" sono stati uno dei fenomeni musicali più interessanti ed innovativi. Ma chi ha deciso che l'arte debba ricercare il bello? L'arte è un grande "risuonatore" affettivo dell'esperienza umana. Ciò vale anche per la musica e non solo rock (si vedano Cage, Varese o Stockhausen). Spesso proprio la sgradevolezza o la noia sono gli effetti ricercati. A volte perfino l'angoscia. L'arte sottolinea ciò che la vita offre, compreso la nevrosi urbana "descritta" dai freddi e ripetitivi ritmi metallici dei Talking Heads e l'angoscia "dissonante ed ossessiva dei Nine Inch Nails, modelli improntati sulla "forma debole" descritta dai gestaltisti. Soprattutto l'adolescente, che vive nella sua crisi spesso un

¹⁴ R. Frith, *Sociologia del rock*,

¹⁵ In Imberty, Op. cit

senso di diversità e non integrazione dell'Io può “risuonare” facilmente con musica “destrutturata”.

L' *ambient music* di Brian Eno è quanto di più ridondante e scarsamente entropico e vitalistico che esista. Da un punto di vista denotativo c'è poco. E' musica “discreta”, secondo la sua stessa definizione, tappezzeria sonora. E' connotativamente che diviene paradigmatica del nostro scivolare quotidiano in flussi d'azioni automatici. Ma qui subentra un aspetto “concettuale”, cioè il libretto delle istruzioni conosciuto da artista e fruitore. E questa è cultura. Allo stesso modo, l'utilizzo di un'alta ridondanza pop e una bassa entropia (piano denotativo) possono assumere aspetti caricaturali ed anti-pop (piano connotativo) e risultare pertanto estremamente interessanti – in barba all'assunto formale - laddove sia chiara la meta-comunicazione dell'autore che ci fornisce la chiave per la giusta lettura dell'opera. E' il caso delle *stupid songs* prodotte da una delle più geniali menti della musica del novecento: Frank Zappa.

All'opposto, il rumorismo di “Trout Mask Replica” (Captain Beefheart), la sua elevatissima miscela anarco-freak ad elevata entropia non ha impedito a più di un critico di elevarlo a miglior album di rock di sempre. Qui l'aspetto innovativo e di rottura di quegli stilemi psichedelici ormai divenuti cliché stantii diviene la chiave di lettura dell'opera ed il valore aggiunto della stessa. Per lo stesso motivo non si può valutare un disco punk del 1977 se non inquadrandolo storicamente dopo il lezioso periodo progressive dell'art-rock, ovvero se non come arrabbiato conato di primitivismo anti-intellettuale. A questo livello si situa l'aspetto distintivo del rock quale musica “mercificata” e “mass-culturalizzata”.

La mercificazione della creazione artistica, generalmente considerata responsabile del decadimento qualitativo della stessa, è però anche l'elemento che dà valore e potenza all'incisività espressiva del rock. I prodotti di consumo, riprodotti in serie, diventano infatti facilmente reperibili, più accessibili economicamente, ripetuti, onnipresenti. La musica di consumo quindi penetra in profondità nella vita quotidiana di moltitudini di giovani e viene caricata dei significati che quei giovani gli danno. Con il rock poi, per la prima volta, sono i giovani stessi a produrre sia la cultura sia la musica che la veicola.

Il nutrito seguito di *fans* di ogni sotto-genere che costituisce quella galassia sonora che chiamiamo rock, garantito proprio dall'essere questa cultura di massa, comporta un senso di appartenenza e vicinanza ai suoi vari filoni culturali che non ha precedenti nella storia dell'espressività umana. Il giovane “metallaro” sente di appartenere ad una collettività che si riconosce in valori e simboli suoi propri, e fra questi una certa qualità “dura” del suono e una

ritmica “muscolare”, ma non sono solo questi elementi formali denotativi a produrre il maggior effetto emotivo, quanto l’essere questi elementi sia “isomorfi” al proprio vissuto interiore, sia distintivi di una appartenenza e di un “messaggio”. L’importanza del gruppo dei pari nel processo di acquisizione dell’identità nell’adolescenza dà ragione dell’enorme appeal che alcuni filoni rock (soprattutto quelli più estremi quanto a stimolazione degli schemi di integrazione e disintegrazione) hanno sui giovani di quell’età.

Così, se oggi l’ancheeggiare di Elvis ci appare un buffo istrionismo senza senso, nel 1956 la sua carica dirompente sui costumi dell’America puritana dava il vero colore all’emozione che quella musica comunicava. All’estremo opposto, i grugniti feroci e i cacofonici assalti chitarristi ultraveloci che consumano in venti secondi un brano di *grind metal* (forma estrema di rock duro) non trovano certo giustificazione al loro essere graditi da eserciti di fans nella loro gradevolezza, buona forma, adesione a regole di “moderata entropia”.

A questo punto le pur valide evidenze sperimentali portate da Imberty e Frances perdono importanza. Sarà cioè sicuramente vero, come riportato dal primo dei due, che “esiste una relazione fra tensione emozionale suscitata dalla musica e la complessità formale misurata con l’indice $C = (Hm \times t) + (sI \times eR)$ ”¹⁶, dove Hm è l’entropia melodica, t l’intervallo metrico, eI la variazione media di intensità e eR la variazione media di durata; è però pur vero che il “livello di tensione emozionale” è fortemente influenzato da vari fattori culturali.

Applicando la griglia di lettura fornitaci dalla psicologia cognitiva (Ellis,¹⁷), il noto schema ABC, avremo un A (evento attivante) costituito da un certo pacchetto sonoro, un B (belief, ovvero patrimonio di teorie, cultura) che legge tale pacchetto sonoro con strumenti culturali dati, e infine C (conseguenza), ovvero una attivazione emotiva che consegue a quel dato pacchetto sonoro, una volta passato attraverso quel proprio filtro cognitivo, a sua volta frutto di fattori personali e della propria cultura di riferimento. Quindi *Anarchy in the UK* dei Sex Pistols emoziona l’adepto della sottocultura-punk, certo anche per l’elevato “indice di dinamismo generale” ($D = V \times I$, dove V è la velocità e I l’intensità soggettiva, a sua volta determinata da vari fattori fra cui il volume sonoro, notoriamente alto nel punk) ma anche e soprattutto per la connotazione bohemien e di rifiuto che la contraddistingue e, *last but not least* per il testo nichilista.

Quest’ultima osservazione ci porta dritti ad un altro aspetto distintivo della musica di consumo. Con il rock ci troviamo di fronte ad un connubio di musica e testi, difficilmente

¹⁶ Imberty, op. cit., pag. 138

¹⁷ A. Ellis, *Ragione ed emozione in psicoterapia*, Astrolabio, Roma, 1989

scindibili. Mentre nella musica operistica ogni singola aria rappresentava una parte di una narrazione, e il “libretto” aveva quindi un fine strumentale soprattutto denotativo, descrittivo e, per quanto spesso di egregia fattura e, talvolta, portatore di messaggi forti (si veda la musica verdiana), esso in genere si limitava a sottolineare la musica, più che il contrario. Per tale motivo si è spesso sottovalutata l’importanza del verso cantato sull’attivazione emozionale di chi ascolta la musica. Ad esempio, de Schloezer afferma che una musica cantata non è diversa da una musica strumentale. Non è così. Innanzitutto la voce umana è anch’essa uno strumento, e dei più espressivi. Intonazioni, accenti, espressioni varie sono estremamente comunicative ma acquistano una tale ricchezza comunicativa solo quando l’invenzione del microfono non rende necessario l’utilizzo “atletico” della voce che caratterizza il baritono od il soprano d’opera e permette al cantante di concentrarsi sulle sfumature espressive. Questo processo può dirsi concluso con l’emergere del canto nero, pieno di pathos e tensione espressa con bruschi cali ed impennate di volume vocale, cromatismi, inceppi, singhiozzi, acuti improvvisi, momentanee uscite di tono, raucedini, e così via. E’ questo patrimonio che è confluito nel rock. Ma l’espressività del testo non finisce certo qui. Il verso è significato e vale per il testo poetico quanto già detto per il tessuto sonoro su cui si poggia e col quale si avviluppa: il suo senso non si limita al significato letterale, ma suggerisce più di quanto descrive e lo fa in riferimento ad un universo di significati culturali. Un pezzo rock è un concentrato sonoro di questo universo. E’ improponibile pensare di indagare la relazione fra stimoli sonori e risposte timiche tralasciando il contributo che è dato dai testi. Ad esempio, i temi trattati da certo rock sudista degli anni ’70 (Allman brothers Band, Lynyrd Skynyrd), basati su temi provinciali, viziosi, individualisti, sessisti, coniugati a robuste sonorità di matrice tradizionale (blues e country) contribuiscono in maniera almeno pari alla musica alla creazione di un universo di riferimento nel quale lo “spirito sudista” di legioni di tradizionalisti possono rispecchiarsi. Il visionarismo eliotiano dei testi del Bob Dylan degli anni ’60 furono centrali nella creazione del movimento contro culturale che caratterizzò quegli anni e lo fecero malgrado una struttura sonora decisamente poco accattivante, scarna ed usata (per tacer delle qualità vocali dell’interprete) eppure risultano ancora emozionanti al giorno d’oggi. In che termini e con quali modalità questo “significato” si realizzi, quale sia il reciproco influenzarsi del piano musicale e di quello poetico, quanto dell’effetto di quest’ultimo dipenda ancora da elementi “musicali” e quanto dalle parole dovrà essere oggetto di studio.

In definitiva, la psicologia della musica trova nel rock un terreno di studio particolarmente interessante oltre che poco esplorato in quanto questa forma espressiva la pone di fronte a questioni che gli studi “classici” sull’espressività musicale non tengono in adeguata considerazione, rivelandosi quindi quale ambito privilegiato di emergenza di lati nuovi e di stimolanti questioni la cui indagine comporta l’avvicinarsi al comprendere le dinamiche profonde della fruizione artistica. Con questi appunti preliminari si vuole dare un piccolo contributo a battere questo sentiero.

Riferimenti bibliografici

1. Bartoli Bonaiuto, G., *Evoluzione della personalità e piacere estetico*, Edizioni Kappa, Roma, 1973
2. Bonaiuto, P., *Creatività, produttività, percezione*, Edizioni Kappa, 1970.
3. Ellis A., *Ragione ed emozione in psicoterapia*, Astrolabio, Roma, 1989
4. Freud S., *Il Mosè di Michelangelo*, in *Saggi Sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Boringhieri, Torino, 1969.
5. Imberty M., *Suoni, Emozioni, Significati*, Clueb, Bologna, 1986
6. Meyer L.B., *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, 1957.
7. Piaget J., *La formazione del simbolo nel bambino*, La nuova Italia, Firenze, 1972
8. Sloboda J., *La Mente Musicale*, Il Mulino, Bologna, 1988.