

CORSO DI MUSICOTERAPIA APIM
Associazione Professionale Italiana Musicoterapisti
Rivarolo Canavese - Torino

tesi di diploma

“QUALE BELLEZZA SALVERÀ IL MONDO?”

estetica e musicoterapia

candidato

Guido Antoniotti

relatore

Paolo Cerlati

Torino, ottobre 2005

1. BISOGNO DI BELLEZZA

Nel romanzo di Dostoevskij *L'idiota* (1868-69), il giovane ateo Ippolit, malato di tisi e ormai avviato alla morte, viene ospitato e assistito dal principe Lev Nikolàevič Myškin. Un giorno, mentre erano in compagnia anche di altri amici, Ippolit gli chiede conto di una sua affermazione, quasi scandalosa:

“È vero, principe, che voi diceste un giorno che il mondo lo salverà la «bellezza»? Signori, – gridò forte a tutti, - il principe afferma che il mondo sarà salvato dalla bellezza. E io affermo che questi giocosi pensieri gli vengono in mente perché è innamorato. Signori, il principe è innamorato; poco fa, appena è entrato, me ne sono convinto. Non arrossite, principe, se no mi farete pena. Quale bellezza salverà il mondo? Me l’ha riferito Kolja... Voi siete un cristiano zelante? Kolja dice che vi qualificate cristiano.

Il principe lo considerava attentamente e non gli rispose”¹.

1.1. Una domanda provocante

La domanda di Ippolit e, ancor di più, il silenzio di Myškin sono stati spesso oggetto di interesse e di discussione. “Quale bellezza salverà il mondo?”. Ma il principe, l’idiota, non risponde.

Al lettore del romanzo non viene dato di scoprire in questo momento se e quando realmente Myškin abbia pronunciato l’emblematica ed enigmatica affermazione che la bellezza salverà il mondo. Il principe infatti tace, non ammette esplicitamente la paternità di quella frase e non ne spiega il significato². Tuttavia, la domanda sul valore salvifico della bellezza, posta provocatoriamente da un giovane che è ormai conscio di essere alle sue ultime settimane di vita, risuona in ogni lettore con tutta la sua gravità e, a dispetto delle risposte superficiali o

¹ F. DOSTOEVSKIJ, *L'idiota*, parte III, cap. V (Einaudi - Torino 1994) 378.

² Più avanti nel romanzo, tuttavia, sembra di poter dedurre che Myškin abbia realmente pronunciato la frase in questione. Essa infatti ritorna esplicitamente una seconda volta, quando Aglaja, in vista del ricevimento con il quale si intendeva presentare il principe alla “società”, gli intima di non mettersi a parlare “di qualche cosa come la pena di morte, o delle condizioni economiche della Russia, o a dire che «la bellezza salverà il mondo»” (DOSTOEVSKIJ, *L'idiota*, parte IV, cap. VI, 518). Anche in questo caso la frase compare non sulla bocca di Myškin, ma di un altro personaggio; tuttavia il principe non reagisce con sorpresa di fronte ad essa, come se si trattasse di una sentenza a lui estranea, e pare piuttosto riconoscerne tacitamente la paternità, pur senza fare commenti.

frettolose, esige di essere presa sul serio. È una domanda che parte dalla sofferenza della vita, da un'esistenza che rischia di consumarsi senza senso. Ed è una questione esistenziale che neanche lontanamente pare voler disquisire sul valore dell'arte ³.

Proprio per questo la domanda di Ippolit esprime qualcosa di molto profondo. Esprime innanzi tutto un'esigenza di salvezza, di sanazione, di guarigione, che tocca ogni uomo, specialmente nel momento della tribolazione, della fatica, del dolore. Esprime un bisogno salvifico che - si noti - pare toccare addirittura il mondo intero. Infatti l'affermazione di Myškin, messa in discussione, sembra avere una pretesa di universalità: "il mondo sarà salvato dalla bellezza", il mondo e non "soltanto" un povero malato. La posta in gioco, infatti, non è solo la salvezza di un individuo, ma la salvezza del mondo intero ⁴.

Inoltre il paradosso, ciò che probabilmente fa insorgere Ippolit, è che a salvare il mondo non sembra essere un gesto eroico o etico, ma estetico ⁵: la bellezza.

Nel racconto di Dostoevskij, il principe non risponde, non conferma la sua dichiarazione, non ne spiega il senso, non si pronuncia. La frase a lui attribuita da Ippolit resta con tutta la sua enigmaticità. E non solo a causa del silenzio di Myškin, ma anche perché altrove nel romanzo emerge una visione enigmatica della bellezza, capace perfino di inquietare. La bellezza è enigma e mistero. Il principe stesso, interrogato a proposito della bellezza di Aglaja, lo dice esplicitamente:

“Voi, Aglaja Ivànovna, siete una bellezza straordinaria. Siete così bella, che si ha paura di guardarvi. (...) La bellezza è difficile giudicarla; io non ci sono ancora preparato. La bellezza è un enigma” ⁶.

³ Come sottolinea P. SEQUERI, *L'estro di Dio*. Saggi di estetica (Glossa - Milano 2000) 424, "La domanda che chiede provocatoriamente conferma del rapporto fra bellezza e salvezza non nasce dalle delusione dell'arte. Nasce dalla disperazione della vita. La risposta frettolosa, che non affronta la purificazione di un reale passaggio attraverso il crogiuolo della sofferenza, non apre uno spiraglio alla speranza. Chiude anzi, più dolorosamente di una risposta mancata, il cerchio del nichilismo".

⁴ La tradizione ebraica, in un contesto completamente diverso, riconosce con profonda sapienza che ogni vita umana è un *unicum* insostituibile che racchiude in sé tutta l'umanità. Nel Talmud, infatti, si legge che "chiunque distrugge una vita umana è come se distruggesse un mondo e viceversa chi salva una vita è come se salvasse il mondo intero" (*Sanhedrin*, 37). Oskar Schindler, come narra anche il celebre film *Schindler's List*, ricevette un anello forgiato dai 3000 ebrei che salvò dalla *Shoah* con incisa proprio questa frase: "chi salva una vita, salva il mondo intero".

⁵ Si noti fin d'ora che, nella storia del pensiero, il rapporto tra estetica ed etica è stato variamente inteso e si è arrivati solo in epoca moderna alla separazione del bello dal buono. Ritorniamo in seguito sull'argomento.

⁶ DOSTOEVSKIJ, *L'idiota*, parte I, cap. VII, 79. Vedi anche la descrizione della splendida natura svizzera, nel primo dialogo in casa Epančín, in cui il principe Myškin racconta come la percezione della sua bellezza fosse profondamente congiunta a un profondo senso di tristezza e inquietudine (parte I, cap. V, 59).

Così, come riconosce Evdokimov, uno studioso di Dostoevskij,

“la bellezza è un enigma, e se è vero che la bellezza salverà il mondo, Ippolit chiede di precisare «quale bellezza». La bellezza, nel mondo, ha il suo doppio. Anche i nichilisti amano la bellezza...”⁷.

Alla precisazione richiesta da Ippolit (“Quale bellezza salverà il mondo?”), il principe Myškin non risponde. Tace, rimanendo con pazienza, senza giudizio, con ferma dolcezza, accanto al giovane malato, il quale preferirebbe porre termine ai suoi giorni togliendosi quella vita che ormai si va irrimediabilmente consumando. Il principe tace perché, forse, non c’è bisogno di parlare. Forse

“la bellezza che salva il mondo non deve rispondere: perché è lei la risposta”⁸.

Dostoevskij non lo dice esplicitamente, ma alcuni intravedono nel silenzio del principe una risposta di condivisione, di prossimità, di com-passione (sebbene il romanzo finisca poi tragicamente mettendo in discussione anche la bellezza della “follia” dell’amore). Martini, ad esempio, commenta così:

“Sembrirebbe quasi che il silenzio di Myškin – che sta accanto con infinita compassione d’amore al giovane che sta morendo di tisi a diciotto anni – voglia dire che la bellezza che salva il mondo è l’amore che condivide il dolore”⁹.

Se è davvero così, si può capire che non ci sia bisogno di tante parole. Esse, al contrario, posso risultare inutili, superflue, eccessive, perché nell’amore, nella condivisione del dolore, forse conta di più e prima di tutto un altro linguaggio, diverso dalla semantica delle parole. Un linguaggio non verbale, che però sa essere molto eloquente ed efficace.

⁷ P.N. EVDOKIMOV, *Dostoevskij e il problema del male* (Città Nuova - Roma 1995) 81. Si tratta della sua tesi di dottorato, scritta nel 1942.

⁸ O. CLÉMENT, *I visionari*. Saggio sul superamento del nichilismo (Jaca Book - Milano 1987) 225.

⁹ C.M. MARTINI, *Quale bellezza salverà il mondo?* Lettera pastorale 1999-2000 (Centro Ambrosiano - Milano 1999) 11. Questa interpretazione, che per certi versi potrebbe sembrare un po’ forzata, è però in linea con il personaggio del principe. Dostoevskij, infatti, si propone di disegnare una figura totalmente bella, semplice e buona. Il principe Myškin pare infatti il tentativo di rappresentare un ideale di assoluta bontà e bellezza morale. Myškin, l’idiota, il folle, è la purezza senza alcuna macchia: cerca di comprendere tutto, di trovare una ragione per ogni cosa, e niente per lui è imperdonabile o inguaribile, benché ciò non basti a renderlo esente dalla tristezza, dal dolore e dal dramma.

1.2. Il mondo ha bisogno di bellezza

Il mondo ha bisogno di salvezza, ma ha bisogno anche di bellezza.

È un bisogno spesso nascosto e tutt'altro che evidente, ma il mondo non potrebbe fare a meno della bellezza. Lo riconosceva Freud in *Il disagio della civiltà*:

“l'utilità della bellezza non è evidente, che sia necessaria alla civiltà non risulta a prima vista, eppure la civiltà non potrebbe farne a meno”¹⁰.

Certo è legittimo domandarsi: a cosa serve la bellezza? La domanda è seria, soprattutto quando ciò che sembra guidare e governare il mondo, le scelte, le politiche, spesso anche le relazioni, è la produttività, l'economia, il profitto, la “convenienza”. E la bellezza cosa produce? Cosa produce un bel quadro? O un bel libro? O un bel concerto? O più semplicemente un bel paesaggio o un bel tramonto? La bellezza, soprattutto quella delle realtà prodotte dall'uomo, può sembrare qualcosa di accessorio, di non essenziale, qualcosa che costa e non è così importante, a meno che non serva per vendere di più o per ottenere maggiore successo¹¹. Ma è quella la bellezza che salva il mondo?

L'utilità profonda della bellezza per il mondo, per la società, non è quindi immediatamente evidente. Inoltre il bisogno di bellezza rischia di venire dimenticato anche perché i nostri sensi, di fatto, sono continuamente bombardati da mille stimolazioni, incessanti, talvolta assordanti. Si assiste forse a quella che Marquard chiama “estetizzazione della realtà”, che porta con sé il

¹⁰ Citato in Z. BAUMAN, *Bellezza: ovvero un sogno da cui abbiamo paura di svegliarci* (Fondazione Collegio San Carlo - Modena/Carpi/Sassuolo 2003) 20.

¹¹ In realtà, secondo J. HILLMAN, *Politica della bellezza* (Moretti & Vitali - Bergamo 1999) 89-90, anche la bellezza può contribuire all'economia, mentre la bruttezza rischia spesso di avere un costo maggiore. “Generalmente la bellezza è considerata qualcosa di accessorio, un lusso, estranea allo scopo dell'economia. Se, per esempio, c'è da costruire una piazza, i progettisti definiscono prima di tutto la questione del traffico, poi l'accessibilità per le comere e per gli altri usi commerciali; come ultima cosa viene l'«immagine» della piazza: una scultura commissionata, una fontana, un piccolo gruppo di alberi e alcune aiuole, alcune luci speciali. L'artista è l'ultimo ad essere convocato e il primo ad essere eliminato, quando il progetto comincia a superare lo stanziamento. L'abbellimento costa troppo. È antieconomico. Invece, contrariamente a questo modo di vedere, la bruttezza costa di più. Qual è l'economia della bruttezza? Quanto costano in termini di benessere fisico e di equilibrio psicologico un *desing* trascurato, coloranti da quattro soldi, suoni, strutture e spazi privi di senso? Passare una giornata in un ufficio sotto un'accecante luce diretta, su cattive sedie, vittime del costante monotono ronzio del computer, posando gli occhi su una moquette logora e macchiata, tra piante artificiali, compiendo movimenti unidirezionali, premendo un pulsante, reprimendo i gesti del corpo, per poi, alla fine della giornata, tuffarsi nel sistema del traffico o dei mezzi pubblici, in un *fast food* e in un'abitazione in serie. Che costo ha tutto questo?”. Presupposto di queste riflessioni è la possibilità di misurare e valutare le realtà umane non solo in termini monetari o di produttività, e neanche solo di funzionalità. A questo riguardo V. SGARBI, *Il bene e il bello. La fragile condizione umana* (Bompiani - Milano 2002) 12, sottolinea che “non basta che una cosa funzioni: occorre anche che una cosa sia bella, che corrisponda a un'esigenza interiore, e questa esigenza non è appunto quella della mera funzionalità”.

rischio di una assuefazione nei confronti dell'estetico e conduce in definitiva a una sorta di "anestetizzazione". Marquard denuncia il

“pericolo di un capovolgimento dell'estetico nell'anestetico, di una trasformazione della sensibilità in insensibilità, dell'arte in addormentamento. Soprattutto allorché l'arte estetica, dimentica dei confini artistici, trascina tutta la realtà nel sogno e nell'ebbrezza dell'arte, sostituendo in certo modo la realtà con l'arte, al punto che non si ha più soltanto un'estetizzazione dell'arte, bensì un'estetizzazione della realtà stessa. Ciò non è un bene, poiché si realizza allora, tramite questa estetizzazione della realtà, l'anestetizzazione dell'uomo. Gli *Aesthetica* divengono, pericolosamente, *Anaesthetica*”¹².

C'è bisogno allora di aprire i sensi, il cuore e la mente per non lasciarsi "anestetizzare" e riscoprire continuamente il bello che sta in noi e attorno a noi¹³. C'è bisogno, altresì, di una bellezza che non addormenti, che non ottunda le menti e i cuori, ma che ridesti quello stupore interiore capace di far riprendere slancio e vitalità pur in mezzo agli smarrimenti della vita¹⁴.

¹² O. MARQUARD, *Estetica e anestetica* (Il Mulino - Bologna 1994), 21-22. Anche Hillman denuncia lo stato di "an-estesia" (che "è in larga misura la condizione umana attuale") causato dalla "risposta estetica negata" di fronte al mondo (cf. HILLMAN, *Politica della bellezza*, 11). Prendendo spunto dalle riflessioni di Marquard, R. BODEI, *Le forme del bello* (Il Mulino - Bologna 1995) 74-75, sottolinea il fenomeno di "estetizzazione" della realtà, vedendovi però anche un possibile lato positivo: "L'onnipervasività della dimensione estetica, che fuoriesce dalle opere d'arte ufficialmente riconosciute e si riversa nel «mondo della vita», rende labili i confini, una volta ben tracciati, tra la sfera dell'extra-quotidiano e quella della quotidianità, cancellando il grigiore dei giorni lavorativi nelle pretese di eleganza o di solennità di una paradossale festa ininterrotta. Tutti gli oggetti d'uso che ci circondano (...) esibiscono ormai, come ulteriore «marchio di garanzia», la cura della forma e dei materiali. (...) Una simile moltiplicazione dei prodotti artistici conduce inevitabilmente all'anestetizzarsi del nostro gusto per il bello o, come capita agli alcolizzati che cercano soddisfazione in liquori sempre più forti, al bisogno di emozioni di volta in volta più intense e di novità sempre più strabilianti? Indubbiamente, a fianco di capolavori di funzionalità e bellezza, si annoverano moltissimi «articoli» che (...) obbediscono all'imperativo di una superficiale, vistosa e piatta piacevolezza. Ciò non impedisce, tuttavia, all'estetizzazione diffusa di provocare effetti contraddittori: negativi, ma anche positivi. Se, da un lato, infatti, essa aumenta il rischio di assuefazione al brutto o di insensibilità verso le forme meno standardizzate di bellezza (che esigono un maggior investimento cognitivo ed emotivo, a cui molti non sono affatto disposti), dall'altro, favorisce un'attenzione maggiormente condivisa per le manifestazioni del bello, dilatando l'esperienza, acuendo la percezione e affinando il gusto medio di milioni di persone”.

¹³ Possiamo accogliere questo invito tratto da C. FRANCUCCI (a cura di), *Cadeau* (Art'è - Bologna 2002) 7: "Coscienza! Scoperta! Stupore! Asseconda le conseguenze dell'emozione e apri la rete delle tue percezioni: osserva, ascolta, annusa, gusta, tocca come fosse la prima volta. L'esperienza anestetica cede il passo; sorge l'esperienza estetica. L'oggetto consueto rinnova il suo apparire; l'azione banale si inzuppa di significato. L'improbabile incontro tra due oggetti diventa una possibilità seducente. L'associazione di situazioni e materiali lontani si offre come un evento intrigante. Novità, alternativa e colore riempiono il tuo sguardo. Riversalo sul mondo e riaccendi gli sguardi spenti con la scintilla dello stupore”.

¹⁴ GIOVANNI PAOLO II, a conclusione della sua *Lettera agli artisti* (1999), § 16, citando anche il celebre passo de *L'idiota* di Dostoevskij, sottolinea proprio il tema dello stupore: "La bellezza che trasmetterete alle generazioni di domani sia tale da destare in esse lo stupore! Di fronte alla sacralità della vita e dell'essere umano, di fronte alle meraviglie dell'universo, l'unico atteggiamento adeguato è quello dello stupore. Da qui, dallo stupore, potrà scaturire quell'entusiasmo di cui parla Norwid [«La bellezza è per entusiasmare il lavoro, il lavoro è per

C'è bisogno di una bellezza che non sia semplicemente un abbellimento, una bella verniciatura, un rivestimento, qualcosa di esteriore, che serve soprattutto per abbagliare e conquistare il favore. La bellezza di cui c'è bisogno, e che forse può salvare il mondo, non può essere una bellezza superficiale, piena di *pallettes* e lustrini. È qualcosa che non può stare solo sulla superficie delle cose e delle persone. La bellezza vera, che sana, che salva, scende in profondità, fino all'anima. E l'anima ne ha un bisogno fondamentale, vitale¹⁵. Tale bisogno di bellezza si radica fin nella primissima infanzia e addirittura nel grembo materno¹⁶. Senza

risorgere»] (...). Di questo entusiasmo hanno bisogno gli uomini di oggi e di domani per affrontare e superare le sfide cruciali che si annunciano all'orizzonte. Grazie ad esso l'umanità, dopo ogni smarrimento, potrà ancora rialzarsi e riprendere il suo cammino. In questo senso è stato detto con profonda intuizione che «la bellezza salverà il mondo».

¹⁵ Ce lo ricorda più volte Hillman nei suoi scritti. Ne è un esempio il brano seguente: “Le accanite lotte politiche e le argomentazioni tecniche sulla «natura», sull'inquinamento, sull'energia e simili, hanno ragioni che non sono solamente ecologiche, che non sono basate soltanto su considerazioni legate alla biosfera, ma anche su ragioni estetiche profonde, dovute alla necessità che ha l'anima di bellezza. Il bisogno che ha la psiche di bellezza è fondamentale. (...) Quando il soddisfacimento di quel pressante bisogno di bellezza viene situato nella natura, e la natura è minacciata di distruzione, l'essere umano avverte una perdita d'anima” (HILLMAN, *Politica della bellezza*, 69).

¹⁶ A questo proposito sono fondamentali gli studi di Donald Meltzer, in particolare D. MELTZER - M. HARRIS WILLIAMS, *Amore e timore della bellezza*. Il ruolo del conflitto estetico nello sviluppo, nell'arte e nella violenza (Borla - Roma 1989). A. DI BENEDETTO, *Prima della parola*. L'ascolto psicoanalitico del non detto attraverso le forme dell'arte (FrancoAngeli - Milano 2000) 49, ci ricorda come l'emozione estetica sia parte fondante della nostra psiche: “a partire da uno stimolo estetico avrebbe inizio la spinta a indagare la realtà esterna. Il bambino, nell'affacciarsi al mondo, sbalordito dalla bellezza di tutto ciò che gli appare, è portato a domandarsi se è altrettanto bello «dentro». A questo punto ha inizio quel conflitto, che Meltzer chiama «conflitto estetico», tra la bellezza esteriore dell'oggetto che colpisce i sensi e il mistero della sua intima natura. Se il bambino tollera questo conflitto e si dimostra capace di stare nell'incertezza (...) inizierà un'attività di ricerca che lo porterà a elaborare simboli adatti a pensare”. La nascita, quindi, assieme ai primi mesi di vita, può essere letta come una esperienza estetica primaria, di estrema intensità sensoriale ed emozionale. Non solo. “Possiamo ben credere che le esperienze proto-estetiche siano cominciate nell'utero: «dondolato nella culla del profondo» dal passo leggiadro della madre; cullato dalla musica della sua voce in contrasto con il ritmo del suo battito cardiaco e di quello della madre; rispondendo con la danza come una piccola foca, giocosa come un cucciolo. Ma momenti di angoscia, senza pericolo per il feto, possono anche danneggiarlo; l'angoscia materna può trasmettersi attraverso il battito cardiaco, rigidità, tremori, movimenti stridenti; forse un'attività sessuale può disturbare, piuttosto che risultare piacevole, probabilmente a seconda della qualità dell'emozione materna; la stanchezza della madre può trasmettersi attraverso la perdita del tono posturale e da movimenti sgraziati. Ma probabilmente più di tutto il feto può sentire la sua crescita come restringimento della sua abitazione in modo tipicamente claustrofobico e dedurre che la vita esiste al di là dei confini familiari” (MELTZER, *Amore e timore della bellezza*, 35-36). In quest'ottica la nascita diventa un momento anche di liberazione, che proietta il bimbo in un mondo nuovo, la cui bellezza (soprattutto la bellezza della madre) sarà al contempo affascinante ed enigmatica. “La madre normalmente bella e devota presenta al suo bambino normalmente bello un complesso oggetto di travolgente interesse, al tempo stesso sensuale e non. La sua bellezza esteriore, concentrata come deve essere nel suo seno e viso, complicata in ciascun caso dai capezzoli e dagli occhi, lo colpisce con un'esperienza di appassionata qualità, frutto del suo essere in grado di vedere questi oggetti come «belli». Ma il senso del comportamento di sua madre, dell'apparire e scomparire del suo seno e della luce nei suoi occhi, del suo viso sul quale le emozioni passano come le ombre delle nuvole sopra un paesaggio, è per lui sconosciuto. Egli è, dopotutto approdato in un paese sconosciuto, di cui non conosce né la lingua, né le modalità espressive non verbali in uso. La madre è enigmatica verso di lui. Ella ha il sorriso della Gioconda per la maggior parte del tempo, e la musica della sua voce continua a cambiare da una tonalità maggiore ad una voce più bassa. (...) Perfino nei momenti di comunicazione più intensa, capezzolo in bocca, ella offre un messaggio ambiguo, poiché nonostante essa tolga il morso della fame dall'interno, offre anche una cosa esplosiva che lui stesso deve espellere. A dire il vero gli dà e gli toglie sia cose buone che cattive. Egli non può dire se essa sia Beatrice o la sua *Belle Dame Sans Merci*. Questo è il conflitto estetico, che può essere

bellezza l'anima si perde: l'uomo non ritrova più il gusto e il senso della vita. La bellezza, infatti, è essenziale per il cammino di ogni essere umano, nella sua costante (anche se a volte inconsapevole) ricerca di senso e di significato¹⁷. Ciò è vero proprio perché la bellezza, per sua natura, rimanda alla ricerca e all'espressione di un senso, suggerisce che ci sia un significato profondo nelle cose. Certamente la bellezza, oggi, rischia spesso di essere degradata a effimero oggetto di consumo e in tal modo può condurre piuttosto alla perdita del senso e a una sorta di nichilismo¹⁸. In realtà, però, l'incontro autentico con la bellezza mette sempre in cammino, provoca una ricerca di senso, sollecita delle domande, parla di ciò che cerchiamo e desideriamo. Forse proprio ponendoci da questo punto di vista possiamo riconoscere che senza la bellezza l'anima si perde.

Riconoscendo come la dimensione estetica sia essenziale per l'anima, Hillman sostiene di conseguenza che in ogni lavoro con la psiche sia necessario dare pieno spazio alla bellezza. Quale bellezza?

“Per bellezza non intendiamo abbellimento, ornamento, decorazione. Non intendiamo l'estetica come ramo secondario della filosofia che si occupa del gusto, della forma e della critica d'arte. E neppure la intendiamo come «atteggiamento disinteressato» (...). Né la bellezza può essere rinchiusa nei musei, essere appannaggio dei virtuosi del violino o della corporazione degli artisti. Anzi dobbiamo sottrarla con decisione all'ambito dell'arte, della storia dell'arte, degli oggetti d'arte, della valutazione artistica, della terapia attraverso l'arte. Queste sono tutte forme di positivismo, perché pongono la bellezza in quelli che ne sono solo singoli episodi, perché collocano l'*aisthesis* in eventi estetici, come gli oggetti belli.

(...) È come se la bellezza fosse stata demandata al solo Apollo: analisi di forme invisibili, come la musica, qualcosa che compete ai collezionisti o è oggetto di dispute sulle riviste di estetica. (...) In Platone e in Plotino, tuttavia, essa non

definito più precisamente nei termini dell'impatto estetico dell'aspetto esteriore della «bella» madre, fruibile dai sensi, e l'interno enigmatico che deve essere costruito da una creativa immaginazione” (pp. 41-42).

¹⁷ E. BIANCHI, *Vita bella, vita cristiana* (Fondazione Collegio San Carlo - Modena/Carpi/Sassuolo 2003) 4, sottolinea che “per vivere l'uomo non può fare a meno del senso, cioè di un significato e di un orientamento, di riferimenti e di una finalità; ma non può neppure fare a meno dell'estetica, essa pure dimensione essenziale nella ricerca di senso”.

¹⁸ B. FORTE, *Mortale, salvifica bellezza* (Pagine Festival della Filosofia; Fondazione Collegio San Carlo - Modena/Carpi/Sassuolo 2003) 4, nota che oggi, spesso, “il bello viene trasformato in spettacolo, ridotto a bene di consumo, in modo che ne sia esorcizzata la sfida dolorosa e gli uomini siano aiutati a non pensare più, a fuggire la fatica e la passione per il vero, per abbandonarsi all'immediatamente fruibile, calcolabile col solo interesse della consumazione immediata. È il trionfo della maschera a scapito della verità: è il nichilismo della rinuncia ad amare, dove si cerca di sfuggire al dolore infinito dell'evidenza del nulla, fabbricandosi maschere tranquillizzanti, dietro cui celare la tragicità del vuoto”.

possiede affatto questa connotazione di imberbe, di passivo, di sterile e raramente è posta in relazione con l'arte. La bellezza, anzi, non è neppure «bella» (...). Il bello, in senso platonico, può essere compreso soltanto se sappiamo entrare in un cosmo afroditeo, il che a sua volta significa penetrare nell'antica nozione di *aisthesis* («percezione sensoriale»), dalla quale la parola «estetica» deriva.

Dobbiamo spingerci oltre le consuete idee di bellezza”¹⁹.

L'anima ha un bisogno fondamentale di bellezza, la quale non può essere ridotta semplicemente a un puro abbellimento volto a “estetizzare” ogni cosa, né a una disciplina filosofica, né a una dimensione propria solo dell'arte e di ciò che essa produce. Certamente l'arte ha una grande importanza, ma Hillman sottolinea che essa non basta e che c'è bisogno di una bellezza che tocchi l'anima nella vita di ogni giorno, una bellezza che non sia

“segregata nel ghetto delle cose belle: musei, ministero della cultura, musica classica, la stanza buia della canonica: Afrodite imprigionata”²⁰.

Bisogna quindi liberare Afrodite, liberare la bellezza, perché

“il riflesso estetico (...) è la nostra stessa sopravvivenza. Sicché, quando siamo ottusi, annoiati, an-estetizzati, tali emozioni di desolazione sono le reazioni del cuore alla vita anestetica della nostra civiltà, fatta di eventi senza un sussulto di meraviglia, pura banalità. Oggi il brutto è qualsiasi cosa non notiamo più, il brutto è il noioso e basta, perché è questo che uccide il cuore. La nostra salvezza è in Afrodite”²¹.

Anche Hillman, quindi, come Dostoevskij, parla di una salvezza attraverso la bellezza²². Del resto si tratta di ciò che ognuno può vivere concretamente: l'esperienza del bello che colpisce

¹⁹ J. HILLMAN, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore* (Adelphi - Milano 2002) 80-82.

²⁰ HILLMAN, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, 102. L'autore, precedentemente, aveva ricordato l'episodio di Jung che, da piccolo, in una canonica settecentesca, amava rimanere da solo a lungo nella stanza in cui erano custodite le opere d'arte della collezione di famiglia: “«Ero solito sgattaiolare di nascosto in quella stanza buia e appartata, dove rimanevo per ore davanti ai quadri, a contemplare a occhi sgranati tanta bellezza. Erano le uniche cose belle di cui avessi esperienza». Nel mondo della canonica, dominato dalla morale, la bellezza era confinata in una stanza buia in cui si doveva sgattaiolare di nascosto. Moralità e bellezza nettamente separate»” (p. 91). È evidente che, in questa separazione, chi ci perde è soprattutto la bellezza: “la scissione tra *to kalos* e *to agathon* degrada Afrodite” (pp. 94-95).

²¹ HILLMAN, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, 102.

²² Molto si potrebbe dire circa il rapporto tra bellezza e salvezza nella storia del pensiero filosofico. Del resto, oltre a quello di bellezza, anche il concetto di salvezza si presta a innumerevoli definizioni. In alcuni casi si è sviluppata un'idea di salvezza vista come in contrapposizione (o sostituzione) alla dottrina cristiana di redenzione. “Nella nostra cultura, il legame della bellezza e della salvezza è stato, appena ieri, al centro della romantica religione dell'arte: ovvero, di quella visione sacrale dell'arte che ha inteso sostituire, nelle sue forme più radicali, la disciplina cristiana della fede. Nell'idea romantica la via della bellezza, coltivata mediante le pratiche dell'arte,

l'anima, che tocca in profondità la propria vita, al punto da poterla riconoscere come sanata o salvata.

1.3. Bellezza e terapia

“Niente colpisce l'anima, niente le dà tanto entusiasmo, quanto i momenti di bellezza – nella natura, in un volto, un canto, una rappresentazione, o un sogno. E sentiamo che questi momenti sono terapeutici nel senso più vero: ci rendono consapevoli dell'anima e ci portano a prenderci cura del suo valore. Siamo stati toccati dalla bellezza. Eppure la terapia non parla mai di questo fatto nelle sue teorie, e l'aspetto estetico non ha alcun ruolo nella pratica terapeutica, nella teoria evolutiva, nella traslazione, nei concetti di trattamento riuscito o fallito e nella fine della terapia. Abbiamo forse paura del suo potere?”²³.

Queste riflessioni di Hillman, con la loro intrigante domanda finale, ci conducono a prendere in considerazione più specificamente il rapporto fra bellezza e terapia.

Egli sottolinea innanzitutto come l'esperienza del bello che colpisce l'anima possa essere percepita come terapeutica, perché ci porta a “prenderci cura del valore dell'anima” stessa. Nello stesso tempo, però, denuncia come la valenza curativa della bellezza sia assai poco considerata e sfruttata nella cura della psiche. Essa, infatti, sembra trovare raramente spazio nelle teorie e nelle metodologie psicoterapiche²⁴.

porta lo spirito all'esaltazione dell'ineffabile e alla purezza della trascendenza. (...) L'idea di un valore salvifico della bellezza ha un senso anche per Friedrich Nietzsche (1844-1900), che la afferma provocatoriamente in frontale antitesi alla religione: l'arte solleva la testa quando le religioni si ritirano. Ovvero, la bellezza è il segno dello splendore e della felicità delle forze vitali, liberate dalla presa soffocante della religione che le mortifica. Dioniso contro il Crocifisso” (SEQUERI, *L'estro di Dio*, 418-419). Si deve però notare che, in epoca più recente, in gran parte della riflessione filosofica e teologica contemporanea, è venuta ormai meno ogni radicale contrapposizione tra Dioniso e il Crocifisso, rivalutando e sottolineando piuttosto l'importanza della bellezza nell'esperienza cristiana.

²³ HILLMAN, *Politica della bellezza*, 87.

²⁴ “Il Grande Represso di oggi, il tabù mai menzionato nella terapia o nella teoria analitica, è la bellezza” (HILLMAN, *Politica della bellezza*, 67). Si noti che l'articolo da cui è tratta questa citazione, pur avendo ancora una sua attualità, è del 1989, in un periodo in cui la riflessione e la pratica delle arti-terapie non erano ancora così sviluppate e diffuse come lo sono oggi. Dieci anni prima, in una conferenza da cui nacque il testo *Il pensiero del cuore* (poi pubblicato per la prima volta come libro nel 1984), Hillman si chiedeva: “Come è possibile che la bellezza, che ha svolto un ruolo così centrale e così evidente nella storia dell'anima e del suo pensiero, sia assente dalla psicologia moderna? Pensate: ottant'anni di psicologia del profondo senza un pensiero dedicato alla bellezza! Ancor oggi la psicologia tende a disconoscere il primato dell'estetico, riducendolo ad attributo diagnostico: «estetismo»” (HILLMAN, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, 79).

In relazione in particolare alla psicologia del profondo, Hillman nota che

“se nel nostro lavoro con la psiche non diamo pieno spazio alla bellezza, allora l’anima non può realizzarsi nella sua essenza. Non solo, una psicologia che non inizi nell’estetica (...) non può proclamarsi vera psicologia, giacché omette questo tratto essenziale della natura dell’anima. Già si comprende come una compiuta psicologia del profondo, capace di esprimere la natura di Psiche, debba anche essere un’estetica del profondo; inoltre, se vogliamo recuperare l’anima perduta, il che dopotutto è il fine principale di ogni psicologia del profondo, dobbiamo ritrovare le nostre reazioni estetiche perdute, il nostro senso della bellezza”²⁵.

Se l’anima ha davvero un fondamentale bisogno di bellezza, appare evidente come in un lavoro con la psiche non si possa fare a meno di dare pieno spazio alla dimensione estetica. Altrimenti, dice Hillman, “l’anima non può realizzarsi nella sua essenza”, l’anima si perde. Hillman si riferisce soprattutto all’urgenza di riscoprire e rivalutare il ruolo della bellezza nell’attività psicoterapica, ma le sue riflessioni sono importanti anche per tutte quelle pratiche che utilizzano un mediatore artistico fundamentalmente non verbale come strumento di relazione terapeutica, modulando quindi emozioni e sentimenti attraverso la sensorialità, il corpo, il gesto, l’espressione non verbale (comunicazione analogica e non digitale). Si tratta delle arti-terapie o terapie espressivo-artistiche, che per loro natura implicano un duplice processo: estetico e terapeutico.

“Quello che caratterizza il movimento delle arti-terapie è infatti la coesistenza di un processo estetico da una parte, con un processo rieducativo-terapeutico dall’altra. La finalità degli arte-terapeuti, ovviamente, non è quella di costruire o elaborare opere d’arte; malgrado ciò, nella loro modalità di operare esiste una qualità estetica che può essere relativa ai parametri e ai materiali utilizzati, o alla loro modalità di elaborazione”²⁶.

È chiaro che, in realtà, la distinzione tra processo estetico e processo terapeutico è per certi versi artificiosa e schematica, poiché di fatto entrambi sono contemporaneamente presenti. Va anzi sottolineato il loro intrinseco reciproco rapporto, pena il ridurre il processo estetico a un mero rivestimento di qualcosa che in realtà potrebbe “funzionare” anche altrimenti oppure

²⁵ HILLMAN, *L’anima del mondo e il pensiero del cuore*, 80. “La terapia fallisce il suo scopo quando perde di vista l’importanza quotidiana che Afrodite riveste per l’anima” (HILLMAN, *Politica della bellezza*, 12).

²⁶ P.L. POSTACCHINI - A. RICCIOTTI - M. BORGHESI, *Musicoterapia* (Carrocci - Roma 1997) 20.

l'enfatizzarlo troppo come se il fine del lavoro terapeutico fosse un risultato artistico. Bisogna invece precisare che

“il fine di un intervento terapeutico attuato attraverso modalità di comunicazione / non verbale non è l'ottenimento di un certo risultato estetico. Infatti, mentre il processo psicoterapico ha finalità ed obiettivi precisi, definiti preliminarmente dal contesto generale dell'intervento terapeutico, il processo estetico ha le sue modalità inconscie di presentazione nel corso dell'intervento medesimo, che rendono disponibili a paziente e terapeuta gratificazioni di tipo libidico, ossia legate al piacere di costruire insieme e/o ascoltare/vedere un certo risultato estetico scaturito nel corso del lavoro. Questo, pur non essendo il fine precipuo, contribuisce a rendere il clima del *setting* particolarmente positivo e stimolante, tanto per il terapeuta quanto per il paziente, venendo ad assumere la connotazione di una vera e propria «area transizionale» secondo l'accezione winnicottiana (Winnicott, 1951) e cioè di uno spazio intermedio fra sé e l'altro (e fra sé e la realtà esterna), che è spazio di rappresentazione simbolica, di gioco condiviso, e quindi anche di comunicazione”²⁷.

L'obiettivo primario quindi resta chiaramente la terapia, la cura, la riabilitazione.

“L'arteterapeuta ha come obiettivo la terapia del paziente, cioè un cambiamento possibile della sua vita, e pensa di utilizzare per questo l'arte, o meglio il fare arte, e quindi la ricerca del bello (anzi confesso che personalmente ritengo sia lecito solo a questa condizione proporre dell'arte a dei pazienti gravi, senza prenderli in giro o illuderli o frustrarli ulteriormente)”²⁸.

Si sottolinea qui in modo esplicito come l'obiettivo terapeutico venga perseguito attraverso il “fare arte” e, di conseguenza, “la ricerca del bello”. Si tratta di un “fare arte”, in quello che Postacchini, richiamandosi esplicitamente a Winnicott e al concetto di “area transizionale”²⁹, definisce come uno “spazio di rappresentazione simbolica, di gioco condiviso, e quindi anche di comunicazione”³⁰. “Fare arte” - si noti - nel senso di condividere la creazione di qualcosa che

²⁷ POSTACCHINI, *Musicoterapia*, 102.

²⁸ E. GIORDANO, “Il senso estetico e la sofferenza psichica: accostamento stridente o scommessa terapeutica?”, in *Musica & Terapia*. Quaderni italiani di Musicoterapia (a cura di G. Manarolo e M. Borghesi) (Cosmopolis - Torino 1998) 44.

²⁹ Circa “oggetti e fenomeni transizionali” cf. in particolare D.W. WINNICOTT, *Gioco e realtà* (Collana medico-psico-pedagogica; Armando - Roma 1974) 23-60.

³⁰ G. BOCCARDI, “Prospettive terapeutiche nell'infanzia: «Dalla disarmonia evolutiva alla neuropsicopatologia»”, in *Musica et Terapia* 5 (2002) 20-21, specifica che nelle arti-terapie o terapie espressivo-artistiche, rispetto agli

è artistico non tanto perché riconoscibile come un prodotto estetico da chissà quale critica esterna, quanto perché espressione delle proprie emozioni attraverso un linguaggio artistico non verbale.

Proprio questo “fare” può assumere una profonda valenza terapeutica, perché

“il fare artistico, creando oggetti che sollecitano la contemplazione della loro bellezza, ci gratifica con la visione di un comporsi significativo di parti, conforme a un processo organizzativo interiore. Sotto questo aspetto l’opera d’arte, così come la psicoanalisi, comporta un processo creativo associato a un processo introspettivo. Il termine greco «*poiein*» sta a indicare proprio questo «fare» che allo stesso tempo significa «esporre qualcosa a se stessi». Si conosce se stessi nell’atto di fare qualcosa, che sta altresì a testimoniare un fare la propria mente, cioè un farsi”³¹.

Dal “fare” un prodotto artistico, quindi, al “fare” se stessi. Forse proprio in quest’ottica l’incontro con la bellezza, come abbiamo già sottolineato, stimola e provoca una ricerca di senso³². E si noti non solo di senso rispetto al proprio passato, a ciò che ha segnato la propria vita, ma anche rispetto al futuro, al progettarsi, allo scoprire nuove possibilità, una direzione, un senso appunto. Infatti, come spiega bene Di Benedetto, la conoscenza estetica, stimolata dall’incontro con l’arte o semplicemente con il bello, ha un carattere per così dire “anticipatorio”.

“L’opera d’arte è stimolo di conoscenza tramite la bellezza. Facendo leva su un indubbio «premio di seduzione», evoca emozioni e fantasie inconsce, attiva funzioni cognitive radicate nelle aree più oscure della nostra esperienza sensoriale.

Questa forma di conoscenza estetica ha un carattere anticipatorio, tale per cui fornisce visioni istantanee del mondo interno, che preludono a una più articolata e completa possibilità di pensarlo e verbalizzarlo. Offre strutture pre-logiche, da cui possono

interventi psicopedagogici, si lavora in “un diverso spazio di intervento, spazio più libero, in qualche modo più indeterminato, con un obiettivo di piacere, interesse, curiosità, desiderio, sorpresa. Possiamo forse chiamarlo uno spazio ludico, di gioco, nell’accezione che il gioco è una cosa seria, è un lavoro per il bambino che si organizza in un’area che non è reale ma è vera e che anche nelle sue forme più primitive esprime quel mondo fantasmatico e fantasioso che ha comunque il valore, il significato di una comunicazione, anche se molto spesso criptica e indecifrabile. (...) Siamo quindi in un’area che possiamo chiamare della creatività e che si collega anche ad una dimensione estetica”.

³¹ DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 33.

³² “L’opera d’arte è tale che chiunque osservi ammirato la sua bellezza è portato a domandarsi: «Che cosa vuol dire?». E, poco dopo: «Che cosa mi suggerisce?» ovvero «Che cosa mi fa dire?». Il messaggio estetico insomma è fatto in modo da non essere assunto passivamente, ma da sollecitare chi lo raccoglie a guardarsi dentro, a interrogarsi e a cercare risposte dentro di sé” (DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 37-38).

svilupparsi capacità simboliche e lingue che ampliano le facoltà comunicative umane (...). In altri termini, una modalità preliminare di «*insight*»³³.

In tal modo l'opera d'arte si rivela non solo capace di esprimere, dando forma in un certo senso all'inconscio e alle intenzioni dell'autore, ma anche capace di innescare in colui che ne usufruisce

“la creazione di forme fantastiche atte a illuminare i contenuti del proprio inconscio. In tal senso è dotata, oltre che di potenza espressiva, di una potenza iniziatica, ossia del potere di avviare l'esplorazione fantasiosa del proprio mondo interno. (...) L'oggetto artistico ci aiuta a pre-sentire ciò che potremo conoscere meglio domani, producendo una sorta di primitiva illuminazione interiore, una forma di preliminare percezione del mondo interno. Esprime quello che non possiamo ancora dire. È segno di un linguaggio che verrà”³⁴.

Secondo Di Benedetto, quindi, l'incontro con un oggetto artistico è potenzialmente capace di provocare un cammino interiore, di smuovere una ricerca di senso, che può aprire delle prospettive per il futuro, per una maggiore armonizzazione della propria vita. Tale ricerca di senso può essere considerata uno degli obiettivi primari della terapia di fronte alla sofferenza psichica, almeno secondo una certa concezione di terapia, centrata non tanto sulla guarigione dalla malattia, quanto su una più matura assunzione e modulazione della propria vita a partire dalle sue reali possibilità³⁵.

Tutto ciò assume un valore e una potenzialità ancora maggiori quando si tratta non soltanto dell'incontro con un oggetto estetico prodotto da altri, bensì di un processo creativo vissuto in

³³ DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 71. Con il termine *insight*, che può essere reso con “intuizione” o “illuminazione”, si intende in generale un'idea improvvisa, vissuta come esperienza interiore, che permette di visualizzare un problema, consentendo il raggiungimento della sua risoluzione.

³⁴ DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 115. A questo riguardo, Di Benedetto sottolinea in particolare che “la musica fa pre-sentire, rendendolo presente ai sensi, ciò che non ha ancora una forma intelligibile e verbalizzabile” (p. 116).

³⁵ È l'idea di terapia proposta, tra gli altri, da G. GAGGERO, *Esperienza musicale e musicoterapia* (Mimesis - Milano 2003) 20: “Con il termine «cura» in genere ci si riferisce a quelle forme di «trattamento» che coadiuvano o determinano il passaggio dalla malattia alla salute. Tuttavia, poiché la sofferenza psichica si esprime attraverso personali modalità di declinazione del senso dell'esistenza, la concezione della cura da questo punto di vista, non potrà prescindere dalla relazione tra psiche e senso. In questa prospettiva la categoria orientatrice della «cura» non è tanto quella della «guarigione» quanto quella di una esplorazione del senso dell'esistenza, che possa condurre il paziente verso una più libera assunzione e modulazione di un progetto esistenziale riconosciuto come proprio”. Si veda anche la voce “cura” in U. GALIMBERTI, *Enciclopedia di Psicologia* (le garzantine; Garzanti - Milano 1999) 269, a cui fa riferimento Gaggero.

prima persona: quando, cioè, è il paziente stesso a fare, a esprimersi, a creare in modo attivo e personale ³⁶.

“L’oggetto creato, anche se non compiutamente estetico, è comunque testimonianza di un tendere verso il bello (...); esso ha il vantaggio, rispetto all’opera d’arte riconosciuta e consacrata, di appartenere al soggetto” ³⁷.

La creazione del paziente sarà probabilmente di minor pregio artistico rispetto a molte altre opere d’arte ormai riconosciute come tali dalla critica, tuttavia, nel contesto terapeutico, essa acquista un valore fondamentale proprio perché espressione diretta del mondo interno del soggetto stesso.

L’espressione creativa del paziente, inoltre, va accolta e condivisa all’interno di un *setting* terapeutico. In particolare, affinché diventi vero momento terapeutico, è essenziale che il processo creativo ed espressivo sia condiviso, sostenuto, stimolato da un terapeuta o terapeuta, secondo un progetto di intervento che, pur partendo dalle proposte del paziente, si ponga degli obiettivi e individui delle strategie per perseguirli. È quindi parte fondamentale e irrinunciabile della terapia la condivisione dell’espressione artistica del paziente. Parliamo di condivisione perché è importante che il terapeuta non si ponga mai come giudice della produzione del paziente, ma sappia innanzitutto dividerla con lui ³⁸. Proprio la condivisione del bello, del resto, può esercitare un’importante azione positiva sul paziente. Soprattutto di fronte a chi si mostra passivo e poco disponibile a collaborare,

“la proposta di fare qualcosa di bello ha molte più *chances* di essere accolta e di mobilitare la persona, perché esiste indubbiamente nel bello una forza trainante che agisce su qualche corda intima e profonda e che opera così al nostro posto dall’interno, mettendo in atto una mobilitazione efficace, che imposizioni o

³⁶ Ciò non significa che l’incontro con un’opera d’arte prodotta da altri, ad esempio la visione di un quadro o l’ascolto di una musica, debba essere considerato come un’esperienza meramente passiva. Si può dire, anzi, che si tratta comunque di un’esperienza attiva perché l’opera d’arte produce e suscita sensazioni ed emozioni che “attivano” colui che si pone di fronte ad essa. In quest’ottica, per quel che riguarda la terapia attraverso l’ascolto musicale, è da preferire parlare di “musicoterapia recettiva” piuttosto che di “musicoterapia passiva”, per evitare di pensare a una applicazione pseudo-farmacologica dell’elemento sonoro-musicale e sottolineare, invece, come l’ascolto stesso possa costituire un vero e proprio processo attivo, in cui si tratta di ricreare e trasformare la proposta musicale; cf. G. MANAROLO, *L’angelo della Musica. Musicoterapia e disturbi psichici* (Omega - Torino 1996) 108-109.

³⁷ GIORDANO, “Il senso estetico e la sofferenza psichica”, 45-46.

³⁸ E. GIORDANO, *Fare arteterapia* (Cosmopolis - Torino 1999) 23, distinguendo bene tra l’arte-terapia e una psicoterapia che utilizza anche dei mediatori artistici, mette in guardia anche da un modo eccessivamente interpretante di accostarsi alla produzione creativa del paziente: “l’arteterapeuta deve avere una presenza discretamente attiva accanto al paziente (...): guarderà assieme al paziente la sua produzione, piuttosto che utilizzarla per guardargli dentro”.

esortazioni esterne non potrebbero mai ottenere. Se infatti fare è difficile o impossibile, fare qualcosa di bello sembra molto più accattivante e seducente ³⁹.

Se “fare qualcosa di bello” esercita “una forza trainante” e si rivela come particolarmente seducente e accattivante, condividere quel “fare” può condurre a instaurare una relazione positiva anche con chi pare poco disposto all’incontro ⁴⁰. Si noti, però, che condividere non significa sempre e soltanto “fare insieme”. Non sono rari i casi in cui un paziente, almeno all’inizio, sopporta assai poco che un altro “faccia” insieme a lui. In quelle situazioni la condivisione non può che passare prima di tutto attraverso l’ascolto, l’accettazione, il sostegno con la propria presenza, il proprio atteggiamento, perfino la propria posizione e postura ⁴¹. Anche in quei casi, comunque, si tratta della condivisione di un’espressione creativa personale, condivisione di qualcosa di artistico e di bello, la quale, come abbiamo già detto, si rivela elemento fondamentale e irrinunciabile perché possa attivarsi un autentico processo terapeutico.

1.4. Musica e terapia

Ciò che finora abbiamo detto a proposito di bellezza e terapia vale in generale per ogni arte-terapia. Il nostro interesse è tuttavia rivolto in modo particolare a quel trattamento terapeutico che utilizza come mediatore espressivo-artistico i suoni e la musica: la musicoterapia.

Ovviamente, rispetto alle varie modalità di espressione artistica, la musica ha degli elementi in comune, ma anche delle peculiarità. Essa, innanzitutto, pare capace di esercitare uno speciale potere di “fascinazione”.

³⁹ GIORDANO, “Il senso estetico e la sofferenza psichica”, 45.

⁴⁰ In certi casi la forza trainante del bello permette di motivare i pazienti anche a un maggior interesse per gli aspetti formali della loro creazione artistica. “È proprio su questi aspetti formali, su questa appropriazione del codice che può essere appoggiato l’intervento rieducativo, sottraendo i pazienti ad una espressione di contenuti e stati d’animo senza cura per la forma estetica e promuovendo, attraverso la passione estetica, una migliore sintesi tra forma e contenuto, tra utilizzo del codice ed espressione di sé”. (GIORDANO, *Fare arteterapia*, 46).

⁴¹ In musicoterapia, ad esempio, ci si deve confrontare a volte con pazienti che non accettano che il terapeuta suoni con loro. In quei casi si rivela controproducente tentare di suonare insieme: l’effetto può addirittura essere la rottura della relazione. Nella nostra esperienza personale, di fronte a un bambino che di norma usava gli strumenti musicali del *setting* come oggetti sui quali scaricare le proprie tensioni e che faticava ad accettare di suonare insieme, è stato importante rispettare pazientemente i suoi tempi e le sue esigenze. Si è poi riusciti lentamente, attraverso il gioco, a condividere dei brevi momenti in cui suonare a turno, segnalando l’uno all’altro il momento dello scambio; da questi si è poi riusciti a passare anche a piccole improvvisazioni in cui, perfino su proposta del bambino stesso, si poteva suonare insieme.

Manarolo ci ricorda che

“tale aspetto non è certo peculiare del «musicale», essendo infatti proprio dell’arte, direi però che nel musicale tale fascinazione può acquisire caratteri di particolare trascinandità e coinvolgimento. La musica è capace di far esperire intense emozioni caratterizzate da una forte attivazione sensoriale e motoria e da una autopercezione gratificante e soddisfacitoria. Si tratta di un linguaggio particolare che dal mentale procede verso il sensoriale, il corporeo, costituendosi talvolta come un’esperienza capace di attivare risposte motorie, sensoriali, neurovegetative in parte autonome da una elaborazione centrale; in questo senso la musica parla innanzitutto al nostro corpo e in seconda battuta alla nostra mente”⁴².

I “caratteri di particolare trascinandità e coinvolgimento” propri dell’esperienza musicale sono dovuti alle emozioni che essa è capace di suscitare, contraddistinte non solo da una risposta interiore o mentale, ma anche e prima di tutto da una “forte attivazione sensoriale e motoria”. È il corpo stesso a esserne coinvolto, molto spesso inconsciamente, ma direttamente e in modo profondo.

Questo stretto rapporto tra musica e corporeità sembra quasi paradossale se si considera che, tra le varie arti, la musica è, da un certo punto di vista, la meno “corporea”, la meno fisica, almeno nel senso che non può essere fissata su una tela come un quadro o scolpita nel marmo come una statua. Tuttavia, come già detto, la musica e il suono parlano profondamente anche e prima di tutto al nostro corpo. Attraverso l’attivazione sensoriale e corporea, attraverso le emozioni, la musica giunge pure alla nostra psiche, ma non si deve pensare che ciò avvenga in tempi completamente separati e disgiunti. C’è anzi un profondo collegamento, spesso inconscio. È ciò che avviene già tra i vari sensi in quella che Stern chiama “percezione amodale”, la quale comporta appunto l’attivazione contemporanea di sfere sensoriali diverse⁴³.

“La percezione amodale scompare gradualmente col tempo, soffocata dal pensiero logico e discriminativo. Riemerge solo in certi stati psichici di carattere contemplativo, suscitati dalle opere d’arte, alle quali è dato di «evocare esperienze

⁴² MANAROLO, *L’angelo della musica*, 21.

⁴³ Stern definisce “amodale” la percezione del neonato, in quanto globale e indipendente dall’analizzatore sensoriale utilizzato. Solo crescendo la percezione diventa “modale”, cioè tipica di quella determinata modalità sensoriale (i cinque sensi) direttamente coinvolta nel processo percettivo. Si veda l’opera fondamentale di D.N. STERN, *Il mondo interpersonale del bambino* (Programma di Psicologia Psichiatria Psicoterapia; Bollati Boringhieri - Torino 1987) 63-68. In sintesi cf. DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 93-94; POSTACCHINI, *Musicoterapia*, 107. Da questi concetti deriva anche quello di “sinestesia”: fenomeno per cui una sensazione corrispondente a un determinato senso viene associata a quella di un senso diverso.

che esulano dalla categorizzazione verbale». Nella fruizione estetica si riduce la divaricazione esistente di solito tra vissuto e rappresentazione. Quest'ultima non rimane localizzata nella mente, ma si diffonde in tutto il corpo, assumendo così una globalità simile a quella di una profonda emozione”⁴⁴.

Gli affetti e le emozioni, anche in un adulto, continuano a comportarsi come “informazioni amodali”, coinvolgendo in modo particolare il corpo, coi suoi gesti motori, posturali e vocali. Pertanto la musica, con il mondo affettivo ed emotivo che è capace di suscitare ed esprimere in maniera così intensa, coinvolge pienamente anche tutta la sfera corporea. In musicoterapia, di conseguenza, è importante considerare e utilizzare tutto ciò che riguarda il corpo e il movimento, imparando a sintonizzarsi non solo con gli elementi sonoro-musicali del paziente ma anche con tutti i segnali del corpo⁴⁵.

La musica, dunque, coinvolge contemporaneamente il corpo e la psiche,

“è insieme toccante e impalpabile, sensibile ed evanescente. L'esperienza che vi si accompagna tende perciò a configurarsi anche essa in modo duplice, come regressiva e, allo stesso tempo, progressiva”⁴⁶.

Può essere utilizzata con un intento terapeutico anche perché capace per l'appunto di favorire sia un'esperienza “regressiva”, permettendo di recuperare sensazioni ed emozioni dimenticate previe all'elaborazione logica e verbale, sia un'esperienza “progressiva”, consentendo di progredire nella capacità espressiva e comunicativa⁴⁷. È importante notare come la musica

⁴⁴ DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 94.

⁴⁵ R. BENENZON, *Manuale di Musicoterapia*. Contributo alla conoscenza del contesto non-verbale (Borla - Roma 1998³) 15, afferma esplicitamente che “non è solo la musica a essere utilizzata nel processo terapeutico, ma anche il suono, nella sua più larga accezione, e il movimento. Il movimento, la musica e il suono sono praticamente una stessa entità: si identificano l'uno con l'altro, sino a diventare una stessa cosa”. Benenzon esprime anche la convinzione “che movimento e suono sono la stessa cosa o, per essere più precisi, che l'uno completa l'altro. In ogni movimento è implicito un suono, e ogni suono genera ed è generato da un movimento” (p. 19). In musicoterapia, pertanto, non è sufficiente rivolgere l'attenzione soltanto agli elementi sonoro-musicali. GAGGERO, *Esperienza musicale e musicoterapia*, 21, ricordando lo stretto rapporto suono-movimento, sottolinea infatti che “l'attenzione all'elemento stilistico, che nella prospettiva interpretativa musicoterapica fornisce indicazioni di senso essenziali, può utilmente coinvolgere oltre all'aspetto musicale anche quello mimico-posturale, in aggiunta a quelli, più generali, relativi alle diverse forme di abitazione dello spazio. Osserviamo ancora che se ciascun suono presuppone una gestualità, non ogni gestualità sfocia in un suono; da qui l'esigenza, per il musicoterapeuta, di possedere adeguati strumenti interpretativi anche in relazione a tutti quei «suoni mancati» di cui la gestualità può dare rappresentazione”.

⁴⁶ DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 195.

⁴⁷ “Molti psicoanalisti concordano nel ritenerla una modalità di recupero del nostro passato corporeo. Con la musica in effetti riproviamo sensazioni dimenticate. Ritorniamo per tanti aspetti al passato. Riscopriamo un mondo perduto e, addirittura, secondo F. Fornari, recuperiamo una condizione edenica pre-natale. Ci allontaniamo dal mondo evoluto dei suoni articolari in parole e ci riaccostiamo al valore puramente fisico dei suoni. Con essa torniamo a essere immersi in quel primordiale «bagno di suoni» (Anzieu) senza senso, da cui germinano le prime

porti con sé proprio questa capacità, per certi versi paradossale o addirittura ambigua, di presentare quasi simultaneamente realtà opposte: regressione-progresso, creatività-distruittività, diacronia-sincronia, temporalità-atemporalità, presenza-assenza, esterno-interno, emozione-ragione ⁴⁸. Tale presenza quasi concomitante di elementi contrapposti, caratteristica della musica, crea uno schema di tensioni e risoluzioni che corrisponde in modo significativo alla realtà della vita psichica, che l'arte musicale ha quindi il potere di esprimere in maniera suggestiva ed efficace.

La musica si rivela dunque un mezzo capace di coinvolgere, stimolare ed esprimere tutta la persona, corpo e mente, passato e futuro, mondo interno e mondo esterno, sentimenti e razionalità... Inoltre, similmente a quanto accade con altre arti e in altre terapie espressivo-artistiche, gode di un tale potere di “fascinazione” da rendere più facile e accessibile il suo utilizzo come strumento terapeutico. Sottolineiamo che si tratta di uno strumento perché, almeno secondo la musicoterapia che segue il modello psicodinamico, i suoni e la musica vengono impiegati per aprire, sviluppare o potenziare dei canali di espressione e comunicazione, e instaurare quindi delle relazioni terapeutiche capaci di attivare forze di cambiamento, a partire dalle “parti sane” e dalle potenzialità del paziente.

percezioni acustiche discriminabili e le prime significative parole. Nel ripristinare una simile esperienza, preliminare al linguaggio, la musica fa recuperare una sorta di gnosi arcaica, quella condizione, tipica della prima infanzia, in cui la parola veniva percepita come semplice vibrazione organizzata, insensata, ma potenzialmente significativa. Sotto questo profilo promuove un'esperienza di carattere progressivo. I suoni della musica infatti, al pari delle voci udite nel periodo prenatale e neonatale, trasmettono l'idea di una struttura. Sono connessi tra di loro come se fossero un discorso. Su questa base di elementi articolati tra di loro si possono facilmente innestare gli altri elementi, sintattici, grammaticali e lessicali, di una lingua. Per tali ragioni la musica ha forse, in misura maggiore rispetto a tutte le altre arti, il compito di promuovere il linguaggio e, con esso, la comunicazione. E non solo perché predispone all'apprendimento linguistico, ma anche perché rende più sensibili all'alone espressivo della lingua. Difatti, mentre elide il pensiero logico-verbale, riproducendo antiche situazioni percettive, sottopone la psiche a un esercizio di ascolto, che ne amplia la sensibilità recettiva e la fa quindi progredire verso un sentire più ampio. Di modo che riesce a far incrociare nel medesimo punto di intersezione un'esperienza regressiva di carattere sensoriale, che svuota il linguaggio verbale esistente, e una progressiva, che lo arricchisce di possibilità espressive” (DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 196-197). È comunque sempre necessario fare attenzione agli effetti regressogeni della musica. Infatti, come ci ricorda MANAROLO, *L'angelo della musica*, 117-118, “suono e musica, per le loro potenzialità regressogene, per la quota di attivazione sensuale e sensoriale, di seduzione estetica, di fascinazione ipnotica che sono in grado di elicitare, definiscono un'atmosfera, un ambito dove può prevalere l'indifferenziazione e la confusione rispetto all'individuazione e alla separazione. Ci troviamo quindi in un'area «pericolosa» dove già la definizione dei diversi personaggi che si muovono in tale ambito (paziente e/o gruppo, musica, musicoterapeuta) può risultare problematica. Tale difficoltà emerge con chiarezza dall'analisi delle richieste musicali formulate dai pazienti. Questa esprimono spesso il desiderio di ricevere una stimolazione tonificante e gratificante che induca un'esperienza derealizzante e regressiva. L'intervento musicoterapico avrà allora, fra le altre finalità, proprio l'obiettivo di proporre una modalità di fruizione musicale maggiormente «creativa». Diverrà in questo senso un intervento mirato all'elaborazione ed al superamento di modalità relazionali arcaiche evocate e rappresentate proprio dalle caratteristiche dei mediatori «artistici»”.

⁴⁸ Cf. DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 167.

Senza discutere in questo contesto i vari modelli musicoterapici - non è lo scopo del nostro studio -, possiamo adottare l'ampia definizione di Bruscia che descrive la musicoterapia come

“un processo (...) in cui il terapeuta aiuta il paziente a migliorare, mantenere o recuperare uno stato di benessere, utilizzando delle esperienze musicali e le relazioni che si sviluppano per mezzo di esse come forze dinamiche di cambiamento”⁴⁹.

È essenziale collocare l'utilizzo dell'elemento sonoro-musicale nello sviluppo di una relazione e pensare quindi alla musica non tanto come terapeutica di per se stessa (quasi come un farmaco), quanto come mezzo efficace per costruire una relazione che può diventare terapeutica⁵⁰. Come abbiamo già sottolineato, la condivisione della ricerca del bello, nella fattispecie del “fare musica” o, più semplicemente, dell'esprimersi attraverso l'elemento sonoro-musicale⁵¹, ha molte possibilità di essere accolta e di mobilitare la persona, instaurando e consolidando con essa una relazione positiva. Propriamente all'interno di tale relazione che si instaura tra paziente e terapeuta e che si sviluppa in un processo, possono liberarsi quelle “forze dinamiche di cambiamento”, di cui parla Bruscia nella sua definizione, utilizzabili per la salute del paziente stesso⁵².

L'accento posto sulla relazione non deve però farci vedere i suoni e la musica come elementi secondari, poiché è proprio per loro mezzo che si perseguono gli obiettivi terapeutici, nel

⁴⁹ K.E. BRUSCIA, *Modelli di improvvisazione in musicoterapia* (Gli Archetti; ISMEZ - Roma 2001) 17.

⁵⁰ POSTACCHINI, *Musicoterapia*, 102-103, sintetizza bene le distinzioni proposte da Bruscia tra “musica in terapia”, quando essa viene utilizzata come supporto e ausilio per facilitare un altro lavoro terapeutico, e “musica come terapia”, quando invece costituisce il tramite principale per la costruzione di una relazione terapeutica. In questo secondo caso, a seconda della diversa provenienza dei musicoterapisti nonché dei modelli e delle tecniche adottate, si può ulteriormente distinguere tra una *musicoterapia* in cui la musica assume un ruolo prioritario ed è considerata terapeutica di per se stessa e una *musicoterapia* in cui, invece, il lavoro è preminentemente basato sullo sviluppo della relazione, facilitato dalla musica. Tuttavia, al di là delle classificazioni, nell'incontro tra la componente musicale e quella terapeutica si origina un linguaggio specifico, diverso da quello delle componenti di partenza. Per questo Postacchini giunge ad affermare: “La nostra concezione di musicoterapia riconosce l'importanza del mediatore sonoro e, al tempo stesso, l'importanza di collocare quest'ultimo in un'adeguata, ma non standardizzabile, cornice costituita dalla relazione terapeuta-paziente. Questa pari importanza che attribuiamo ai due elementi costitutivi del discorso musicoterapico non ci consente di collocarci in un punto preciso dello schema di Bruscia” (p. 103).

⁵¹ Nel nostro discorso, a motivo del nostro interesse personale e soprattutto della nostra esperienza diretta, ci poniamo fondamentalmente dal punto di vista della cosiddetta “musicoterapia attiva”, la quale privilegia la improvvisazione di suoni e musiche. Tuttavia, molte delle riflessioni che facciamo valgono comunque anche per quella che, invece, viene chiamata “musicoterapia recettiva”, basata sull'ascolto musicale, in particolare di materiali sonori preregistrati.

⁵² K.E. BRUSCIA, *Definire la Musicoterapia*. Percorso epistemologico di una disciplina e di una professione (Gli Archetti; ISMEZ - Roma 1993) 47-48, ci ricorda che “la musicoterapia è un processo sistematico. È finalizzato, organizzato e regolare. Non è una serie di esperienze casuali, improvvisate, che risultano essere d'aiuto o giovevoli ad una persona. (...) Per il cliente la terapia è un processo di cambiamento graduale che porta ad uno stato desiderato; per il terapeuta è una serie sistematica di interventi che conduce a dei cambiamenti specifici nel cliente”.

contesto di una comunicazione fundamentalmente non verbale. Senza un ruolo attivo e determinante della musica non si può parlare di musicoterapia. Certo, è necessario essere consapevoli che mentre la musica, di per sé, può essere definita

“l’arte dell’organizzazione temporale dei suoni e delle sue varie componenti fisiche ed esperienziali, allo scopo di creare ed interpretare forme espressive che rinforzino, elaborino, diano significato all’esperienza della vita umana”⁵³,

nello stesso tempo

“si possono fare molti esempi di musica definita in maniera piuttosto diversa sul piano della terapia. Talvolta la musica è meno completa o meno organizzata rispetto a ciò che è richiesto dai modelli convenzionali. Talvolta il processo non è artistico o creativo. Talvolta vengono aggiunti elementi non musicali, così che l’esperienza va oltre ciò che convenzionalmente si definisce «musicale». Talvolta i modelli estetici sono irrilevanti e di poca importanza, e la musica non incontra i criteri estetici fissati nelle definizioni convenzionali”⁵⁴.

Non per niente si preferisce spesso parlare più genericamente di “elemento sonoro-musicale”, precisando in tal modo che in musicoterapia, oltre alla musica in senso stretto, formalmente strutturata, viene utilizzato ogni altro evento sonoro che accade dentro (e anche fuori) il *setting* terapeutico (come ad esempio grida, versi, rumori). Tuttavia, pur di fronte al materiale sonoro più aleatorio e meno strutturato, ci sembra comunque importante riconoscere che la musicoterapia rimane anche un processo artistico. Per il musicoterapista, in particolare,

“è il processo artistico di portare la musica al cliente, di impegnare il cliente nell’ascolto e nel fare la musica, e di interagire musicalmente con il cliente. È l’arte di ascoltare la musica del cliente e di comprenderla nel contesto della sua vita. È anche l’arte di essere un terapeuta, e di fare dell’esperienza terapeutica un’esperienza estetica per il cliente”⁵⁵.

Ritorniamo così a sottolineare l’importanza della dimensione estetica per l’efficacia della terapia. Tramite la musica, “l’esperienza terapeutica” può diventare “un’esperienza estetica per

⁵³ BRUSCIA, *Definire la musicoterapia*, 26.

⁵⁴ BRUSCIA, *Definire la musicoterapia*, 26.

⁵⁵ BRUSCIA, *Definire la musicoterapia*, 48. Ritorneremo in seguito su questi aspetti.

il cliente”. Anzi: proprio attraverso la dimensione estetica si può giungere a un’esperienza terapeutica ⁵⁶.

Chiaramente è essenziale intendersi sui termini e chiarire che cosa si intenda per “terapeutico”. Abbiamo già avuto modo di accennare a come ci sembri importante, in questo contesto, pensare alla terapia non tanto secondo la categoria della guarigione, quanto secondo quella della cura, intesa come possibilità di trovare o riacquistare un senso e un’armonia alla propria esistenza partendo dalla propria reale situazione. Certamente nell’ottica scientifica di un medico curare vuol dire quasi sicuramente guarire. Qui, però, come ci indica Postacchini, si tratta di porsi piuttosto in un’ottica umanistica, come quella di una madre che fa di tutto per aiutare a crescere in modo armonico il proprio figlio.

“Che cos’è, in definitiva, la cura: ristabilire un equilibrio che si è infranto ripristinando la situazione originaria, o favorire un processo di trasformazione in senso evolutivo che porta dalla semplicità alla complessità, come ogni madre sa quando si prende cura del suo bambino? (...) Crediamo che curare debba significare ripristinare una condizione di armonia psicofisica, se questa c’era, o costruirne una nuova, se non c’era” ⁵⁷.

E ancora:

“La nostra idea di cura si distanzia dal vecchio concetto di normalizzazione, in base al quale ogni intervento doveva mirare a una norma ideale. Noi pensiamo piuttosto che sia un discorso di armonizzazione delle varie facoltà che debba essere promosso, poiché è quello che conferisce un maggior gradiente di benessere, che può appunto derivare da un equilibrio armonico delle parti” ⁵⁸.

Per questo Postacchini, nella sua definizione di musicoterapia, sottolinea come l’intervento terapeutico si realizzi attraverso strategie di “armonizzazione” ⁵⁹. Avendo come costante

⁵⁶ “La terapia dovrebbe facilitare le esperienze culminanti, quei momenti sublimi in cui si è capaci di trascendere e ricucire gli strappi nella persona, tra le persone, nel mondo, tra la persona e il mondo. Dal momento che l’arte facilita le occasioni di esperienze culminanti, l’impegno estetico deve essere considerato come un aspetto centrale della vita e, di conseguenza, della terapia” (BRUSCIA, *Modelli di improvvisazione in musicoterapia*, 46).

⁵⁷ POSTACCHINI, *Musicoterapia*, 60.

⁵⁸ POSTACCHINI, *Musicoterapia*, 62. L’autore, nello stesso contesto, in cui tratta esplicitamente delle riabilitazione, precisa che “l’oggetto di intervento della riabilitazione non è la malattia in prima istanza, bensì ciò che dalla malattia deriva in termini di perdita di funzioni (fisiche, psichiche, sociali) e la conseguente emarginazione cui è sottoposto il soggetto. (...) In generale, per riabilitare le funzioni perdute, si cerca di sfruttare al massimo le risorse e le funzioni residue dell’handicappato”.

⁵⁹ La musicoterapia viene da lui così definita: “tecnica psico-fisiologica di cura, basata sulla costruzione e sull’evoluzione controllata di relazioni terapeutiche, che hanno il suono come mediatore principale; questa tecnica

modello di relazione quella primaria madre-bambino, l'intervento musicoterapico non può fare a meno di promuovere l'integrazione e l'armonizzazione attraverso una relazione che assume una profonda valenza estetica, per certi versi simile appunto alla relazione tra la madre e il neonato.

Musica, dimensione estetica e terapia si incontrano dunque in modo fecondo nella musicoterapia. È però necessario precisare meglio il concetto di bellezza e, soprattutto, chiarire in che senso si possa parlare di bellezza nel contesto di un trattamento musicoterapico.

consente ai musicoterapisti di facilitare l'attuazione di progetti d'integrazione spaziale, temporale e sociale del paziente, attraverso strategie di armonizzazione della struttura funzionale dell'handicap con un lavoro di sintonizzazioni affettive" (POSTACCHINI, *Musicoterapia*, 165).

2. QUALE BELLEZZA?

Finora abbiamo parlato di bellezza senza definire in modo chiaro il suo significato. Tuttavia, volendo studiare le caratteristiche e il ruolo della dimensione estetica in musicoterapia, si impone innanzitutto la necessità di una riflessione più approfondita sul concetto di bellezza.

2.1. Un'idea complessa e molteplice

Definire la bellezza è operazione che si rivela non priva di complessità. Del resto, forse, basta anche solo partire dalla propria esperienza per ritrovarsi di fronte alla reale difficoltà nello spiegare cosa sia il bello (nonché il suo opposto: il brutto). Bodei pone il problema in modo lucido:

“Fa parte della nostra comune esperienza pronunciare o ascoltare continuamente giudizi relativi al «bello» e al «brutto». Quando però ci si interroga sul loro preciso significato, di rado si sfugge alla imbarazzante conclusione di averne solo una intuizione povera e vaga, difficilmente articolabile.

Se poi, ad acuire questo ordinario stato di disorientamento, si aggiunge l'eco della conclamata crisi di legittimazione dell'arte contemporanea, il disagio rischia di divenire totale. Posti dinanzi all'inflazione delle opere e degli stili e all'assenza di criteri affidabili e condivisi di valutazione, la nostra incapacità di spiegare plausibilmente i fatti «estetici», persino quelli elementari, sembra davvero senza rimedio.

Dovremmo dunque arrenderci, rinunciando a conoscenze più soddisfacenti e accontentandoci di un relativismo a buon mercato, che riduce il «bello» e il «brutto» a quel che piace e non piace ai singoli soggetti?”⁶⁰.

Lo stesso autore, poco dopo, sottolinea la necessità di

“respingere l'illusione che, della bellezza e della bruttezza, esistano definizioni preliminari, semplici e univoche, quasi fossero forme immobili, monoliti di cristallo perfettamente squadrati e fuori dal tempo, o canoni assoluti, che si impongono

⁶⁰ BODEI, *Le forme del bello*, 7. Ritorreremo in seguito sul problema della soggettività del giudizio.

automaticamente e perentoriamente alla percezione e al gusto. Si tratta, al contrario, di nozioni complesse e stratificate, appartenenti a registri simbolici e culturali non del tutto omogenei, riflesso grandioso di drammi e desideri che hanno agitato gli uomini e le donne di tutti i tempi”⁶¹.

Appare chiaro che il concetto di bellezza ha subito nel tempo e anche nello spazio (cioè nei differenti paesi) innumerevoli trasformazioni⁶². Forse la difficoltà di dare una definizione di bellezza univoca e assoluta deriva in particolare proprio dal fatto che

“la Bellezza non è mai stata qualcosa di assoluto e immutabile ma ha assunto volti diversi a seconda del periodo storico e del paese”⁶³.

Se del resto intendiamo la bellezza, in modo per il momento volutamente restrittivo, come il risultato dell’attività artistica, dobbiamo inevitabilmente riconoscere che quest’ultima non si è sviluppata e consolidata in una forma unica, ma molteplice e mutevole. È sufficiente, anche da profano, guardare ai vari modelli espressivi così differenti nel tempo per convincersi di questo. La bellezza, quindi, non è un fatto statico, ma intensamente dinamico, che trova il suo fulcro nel rapporto tra l’artista e la proposta che egli intende far giungere al fruitore della sua opera, secondo la sua cultura, i mezzi a sua disposizione, il modo con cui intende leggere la realtà del suo tempo, il pensiero dominante dello stesso, ecc. In questo modo, alla luce di una realtà così complessa, si può comprendere il frequente e profondo mutare dell’idea di bellezza o della sua rappresentazione, che pure ci consente di collocare in una stessa categoria soggetti tanto diversi (basta pensare alle differenze tra le opere d’arte dei vari artisti, pittori, scrittori, musicisti, ecc.: tutti “produttori” di bellezza, ma tutti così diversi).

Le differenze aumentano allargando il concetto di bellezza oltre la sfera dell’attività artistica strettamente intesa. Del resto il legame tra bellezza e arte è relativamente recente e rischia di far dimenticare che, ad esempio, esiste anche una bellezza della natura. Infatti

“lo stretto rapporto che l’epoca moderna ha posto tra Bellezza e Arte non è così ovvio come noi crediamo. Se certe teorie estetiche moderne hanno riconosciuto solo la Bellezza all’arte, sottovalutando la Bellezza della natura, in altri periodi storici è accaduto l’inverso: la Bellezza era una qualità che potevano avere le cose della natura

⁶¹ BODEI, *Le forme del bello*, 8.

⁶² Per un *excursus* sulle diverse idee di bellezza che hanno attraversato la cultura occidentale (altra cosa rispetto a una storia dell’estetica, intesa come disciplina filosofica) si può vedere il volume curato da U. ECO, *Storia della bellezza* (Bompiani - Milano 2004).

⁶³ ECO, *Storia della bellezza*, 14.

(come un bel chiaro di luna, un bel frutto, un bel colore), mentre l'arte aveva soltanto il compito di fare bene le cose che faceva, in modo che servissero allo scopo a cui erano destinate – a tal punto che si considerava arte sia quella del pittore e dello scultore sia quella del costruttore di barche, del falegname o del barbiere. Soltanto molto tardi, per distinguere pittura, scultura e architettura da quello che oggi chiameremmo artigianato, si è elaborata la nozione di Belle Arti”⁶⁴.

Il legame tra bellezza e arte corrisponde in parte anche alla nascita dell'estetica come disciplina filosofica, nel '700, cioè all'utilizzo del termine “estetica” per riferirsi a un particolare ambito di riflessione filosofica: la teoria della conoscenza sensibile in generale e di quella sua specifica forma che è il gusto⁶⁵. È chiaro, però, che il discorso sulla bellezza non nasce solo allora, ma accompagna piuttosto tutta la storia del pensiero umano. Ci sono infatti almeno due millenni di riflessioni sulla bellezza prima di arrivare all'estetica filosofica. Essi ci mostrano, tra l'altro, che il bello e il brutto non sono indissolubilmente ed esclusivamente connessi alla dimensione sensibile⁶⁶. Certo, il termine “estetica” rimanda esplicitamente alle sensazioni, perché deriva dal greco *aisthesis* che significa percezione sensoriale, ma la storia del pensiero umano occidentale ci mostra come a lungo la bellezza sensibile sia stata pensata come il primo (e forse

⁶⁴ ECO, *Storia della bellezza*, 10.

⁶⁵ Il termine “estetica” fu utilizzato in questo senso per la prima volta da A.G. Baumgarten in *Riflessioni sul testo poetico* (1735) e diventò poi il titolo della sua opera più famosa: *Aesthetica* (1750). Più tardi, nel 1790, con la *Critica del Giudizio* di Kant, l'attenzione si spostò sempre più su quella particolare forma di giudizio che è il gusto e, grazie anche ad Hegel, si giunse a chiamare estetica non già qualunque teoria della percezione sensibile, bensì la filosofia dell'arte bella. Dal 1800, in particolare con Schelling e le sue lezioni sulla *Filosofia dell'arte* (1802-1805), l'estetica per un certo periodo diventò addirittura il ramo dominante della filosofia. Cf. MARQUARD, *Estetica e anestetica*, 22-23; vedi anche S. GIVONE, *Storia dell'estetica* (Laterza - Bari 1988). Per quanto riguarda l'estetica musicale, va ricordato che essa si sviluppò come ulteriore specificazione dell'estetica filosofica non prima della metà dell'800 con il famoso saggio di E. Hanslick intitolato *Il bello musicale* (1854); cf. E. FUBINI, *Estetica della musica* (Il Mulino - Bologna 1995) 11-12.

⁶⁶ “L'intrinseca relazione con il sensibile è rivendicata dall'«estetica» solo alla metà del Settecento. Questa moderna disciplina (...) sancisce la relativa indipendenza, prima sostanzialmente sconosciuta, dei suoi oggetti dagli ambiti della logica, della prassi e della morale. Il riferimento alla sensazione (*aisthesis*), piuttosto che all'intelletto, implica l'ammissione del fatto che il bello sensibile non funge più né da mero veicolo per ascendere alla verità ultima o al sommo bene, né da allettante premio di seduzione per facilitare il trionfo di fedi, pratiche o ideologie. (...) Con un processo lento e continuo, il rimando ai sensi finirà per coincidere con la diretta o indiretta rivalutazione del carattere individuale, non «astratto», di ogni espressione del bello” (BODEI, *Le forme del bello*, 10). Forse proprio questo “carattere individuale di ogni espressione del bello” rende difficile giungere a definizioni universali, malgrado i tentativi di vari pensatori. BAUMAN, *Bellezza*, 5, cita e commenta l'acido verdetto di Freud (in *Il disagio della civiltà*) sulla lunga storia dell'estetica: “«la scienza dell'estetica studia le condizioni per cui il bello è sentito come tale, ma non è stata in grado di fornire alcuna spiegazione circa la natura e l'origine della bellezza; come al solito, la mancanza di risultati è nascosta con uno sfoggio di parole altisonanti e povere di contenuto». I filosofi hanno pieno diritto di richiedere precisione, logica, definizioni non ambigue, regole operative che evitino conclusioni non solo contraddittorie, ma anche ambivalenti. (...) Questo è ciò che l'estetica ha cercato di fare con l'idea della bellezza. Per secoli ha cercato di coniare un concetto di bellezza al quale tutti darebbero il loro assenso. E un concetto tale che tutti coloro che comprendono bene non abbiano dubbi su come usarlo: ovvero, a quali oggetti si applica il concetto di «bellezza» e a quali no. Finora ha cercato invano”.

meno importante) gradino di una scala che conduce per così dire alla bellezza vera, invisibile, inudibile, intangibile, collocata quindi al di fuori della sfera sensoriale ⁶⁷.

Non si può dimenticare che per molto tempo il bello viene pensato in stretta correlazione con il buono e il vero. A partire dal pensiero di Pitagora, in cui la bellezza è indissolubilmente legata con la misura e l'armonia, si sviluppa

“quella trinità di vero, bello e buono che ha dominato a lungo la nostra civiltà (...).

Se il mondo è governato da leggi che l'intelletto e i sensi sono capaci di cogliere e di tradurre reciprocamente, esse sono allora simultaneamente belle e vere, basate cioè su misure calcolabili, armoniche e simmetriche. Ciò che è vero è dunque bello, ma, insieme, anche giusto e buono. (...)

Il concetto di ordine cosmico diventerà il modello della bellezza, della verità e della bontà in tutta la tradizione dell'Occidente, subendo varie metamorfosi, che sostanzialmente non ne alterano però l'originaria natura” ⁶⁸.

Questa “trinità” di bello, vero e bene viene per così dire resa canonica nel Medioevo attraverso la cosiddetta dottrina dei “trascendentali”, elaborata in particolare all'interno della tradizione tomista che li indica come i valori predicabili dell'essere in quanto tale.

In età moderna, però, si assiste al progressivo smembramento di questa “trinità”, aumentando l'autonomia delle singole “persone” e in particolare permettendo di legittimare sempre di più i loro antagonisti: il brutto, il falso, il cattivo ⁶⁹. In particolare, quando il bello

“perde le proprie caratteristiche di calcolabilità e di misurabilità (intrinseche alla proporzione e all'armonia), il giudizio su di esso finisce necessariamente per sottrarsi a criteri oggettivi e chiaramente stabiliti. Si affida a regole soggettive o non

⁶⁷ Cf. in particolare BODEI, *Le forme del bello*, 61-90. Un esempio significativo è il concetto di musica presso gli antichi filosofi greci, legata più all'armonia delle sfere celesti che al piacere della percezione acustica (vedi ad esempio FUBINI, *Estetica della musica*, 45-59).

⁶⁸ BODEI, *Le forme del bello*, 24. I greci, per esprimere in modo particolare lo stretto legame tra bellezza e bontà, parlavano anche di *kalokagathìa*, fondendo i due termini in un'unica locuzione.

⁶⁹ Ciò avviene soprattutto con il Barocco, col rifiuto teorico dell'immediata corrispondenza della bellezza con la simmetria e l'ordine (che, di fatto, nella pratica, veniva violata spontaneamente già nel Medioevo). ECO, *Storia della bellezza*, 220, ci mostra inoltre come già nel “manierismo”, in pieno Rinascimento, “calcolabilità e misurabilità cessano di essere criteri di oggettività e si riducono a semplici strumenti per realizzare complicazioni progressive (alterazioni prospettiche, anamorfosi) delle rappresentazioni spaziali che attuano una sospensione dell'ordine proporzionato. Non è un caso che solo in età moderna il manierismo abbia trovato la sua piena comprensione e valorizzazione: se si priva il Bello dei criteri di misura, ordine e proporzione, lo si destina inevitabilmente a criteri di giudizio soggettivi, indefiniti”. Un esempio emblematico è quello di Arcimboldo, in cui “cade la distinzione tra proporzione e sproporzione, tra forma e informe, visibile e invisibile: la rappresentazione dell'informe, dell'invisibile, del vago trascende le opposizioni tra Bello e Brutto, vero e falso. La rappresentazione della Bellezza cresce di complessità, si rifà all'immaginazione più che all'intelletto, dandosi da sé regole nuove” (ECO, *Storia della bellezza*, 221).

facilmente definibili, facendo cadere la barriera tra la forma e l'informe, il visibile e l'invisibile, tra il suono e il rumore (...). Il bello tende così a trovare spazio nell'ambito del «gusto» o dell'immediatezza del «sentire», in cui l'elemento di vaghezza – per sfuggire all'arbitrio – cerca un difficile ancoraggio a «standard di gusto» che (...) abbiano carattere di universalità o, almeno, siano potenzialmente condivisibili da parte di una comunità sottoponibile a una «educazione estetica». L'onnipervasivo paradigma dell'oggettività e della calcolabilità del bello (che nell'antichità veniva messo in questione solo dai sofisti e, al pari di tutto il resto, dagli scettici) tramonta, teoricamente, con la vittoria conclamata dei diritti del «giudizio» estetico.

(...)

Separandosi dall'intelligibile, la bellezza (e l'arte) si trasformano in apparenze che non riguardano la verità oggettiva, bensì, unicamente, il nostro modo soggettivo di rapportarci a un oggetto, l'elevazione estetica del nostro sentimento di piacere e dispiacere a pretese di universalità nel «giudizio riflettente»⁷⁰.

In tal modo si apre la strada al soggettivismo estetico, di cui Hume è un testimone quando, nel 1745, scrive nei suoi *Saggi morali, politici e letterari*:

“La Bellezza non è una qualità delle cose stesse: essa esiste soltanto nella mente che le contempla e ogni mente percepisce una diversa Bellezza”⁷¹.

In altre parole: la bellezza non viene più vista come inerente alle cose, ma si forma nella mente del critico, dello spettatore. L'accento si sposta ora dalle qualità dell'oggetto alle capacità e disposizioni del soggetto⁷².

⁷⁰ BODEI, *Le forme del bello*, 39-40.

⁷¹ Citato in ECO, *Storia della bellezza*, 247.

⁷² “Nella concezione neoclassica, come del resto in altre epoche, la Bellezza viene vista come una qualità dell'oggetto che noi percepiamo come bello e per questo si fa ricorso a definizioni classiche come «unità nella varietà» oppure «proporzione» e «armonia». (...) Nel Settecento, tuttavia, iniziano a imporsi alcuni termini quali «genio», «gusto», «immaginazione» e «sentimento» che ci fanno comprendere come si stia formando una nuova concezione del Bello. L'idea di «genio» e di «immaginazione» rimandano sicuramente alla dote di chi inventa o produce una cosa bella, mentre l'idea di «gusto» caratterizza maggiormente la dote di chi è capace di apprezzarla. È chiaro tuttavia che tutti questi termini non hanno a che fare con le caratteristiche dell'oggetto bensì con le qualità, le capacità o le disposizioni del soggetto (sia colui che produce, sia colui che giudica il Bello). Nonostante nei secoli precedenti non fossero mancati termini riferiti alle capacità estetiche del soggetto (...) è nel Settecento che i diritti del soggetto entrano pienamente a definire l'esperienza del Bello. Ciò che è Bello viene definito dal modo in cui lo apprendiamo, analizzando la coscienza di colui che pronuncia un giudizio di gusto. La discussione sul Bello si sposta dalla ricerca delle regole per produrlo o riconoscerlo alla considerazione degli effetti che esso produce” (ECO, *Storia della bellezza*, 275).

“L’estetica del Settecento dà ampia risonanza agli aspetti soggettivi e indeterminabili del gusto. Al suo apice Kant, con la *Critica della capacità di giudizio*, pone alla base dell’esperienza estetica il piacere disinteressato che si produce contemplando la Bellezza. Bello è ciò che piace in maniera disinteressata senza essere originato da o riconducibile a un concetto (o una rappresentazione) mediante un piacere o un dispiacere; l’oggetto di questo piacere è ciò che definiamo come bello”⁷³.

La bellezza, pertanto, appare strettamente legata al piacere, in particolare al “piacere disinteressato”, a ciò che prova il soggetto più che alle qualità oggettive di ciò che viene giudicato. Certamente in Kant permane ancora un legame tra bello e buono, perché per lui il bello è il simbolo del bene morale. Ormai, però, ci siamo allontanati da un’idea di bellezza strettamente in rapporto a una verità assoluta e universale. Proseguendo su questa strada, soprattutto con i romantici, la bellezza smette di essere vista come riflesso di un ordine cosmico e modello di assoluta perfezione. Prevale piuttosto l’idea di una bellezza contrassegnata inevitabilmente dall’indeterminatezza, dalla vaghezza, in cui inevitabilmente cambia il rapporto con il buono e il vero. Infatti,

“la bellezza vaga è connessa piuttosto a una verità *in fieri*”⁷⁴.

Si compie quindi sempre di più quel processo che, iniziato già nel ‘600, sposta gradualmente l’attività artistica (collegata ormai all’immaginazione, alla creatività, piuttosto che all’intelletto e a dei modelli vincolanti) non soltanto al di là del vero e del falso, ma anche del bene e del male⁷⁵. Similmente si sviluppa un concetto di bellezza in cui trova sempre più spazio anche

⁷³ ECO, *Storia della bellezza*, 264. Egli aggiunge: “Resta vero che, nel giudicare bello un oggetto, noi riteniamo che il nostro giudizio debba avere un valore universale e che tutti debbano (o dovrebbero) condividere il nostro giudizio. Ma, poiché l’universalità del giudizio di gusto non richiede l’esistenza di un concetto cui adeguarsi, l’universalità del bello è soggettiva: è una pretesa legittima da parte di chi esprime il giudizio, ma non può assumere in alcun modo valore di universalità conoscitiva”.

⁷⁴ BODEI, *Le forme del bello*, 45. Si noti che “del tutto opposta alla «bellezza vaga» e molto più radicalmente finalizzata a determinati scopi è, per contrasto, l’idea che il bello e l’utile possano coincidere o che, comunque, la bellezza contenga una ineliminabile componente funzionale. Questa concezione ha accompagnato la storia della riflessione sulle arti e sull’estetica fin dai suoi documentabili inizi. (...) Il conflitto del bello funzionale con il carattere «disinteressato» del bello, fissato dalla riflessione moderna a partire almeno da Kant, non ha mai impedito di pensare la perfezione quale conformità a uno scopo” (BODEI, *Le forme del bello*, 46-47).

⁷⁵ “Allontanandosi dall’idea di misura evidente, l’età moderna procede dunque verso l’irrazionalità, l’arbitrarietà e l’indefinibilità del bello, rischiando così veramente di «rovinare» ogni sua perfezione? O cerca invece una bellezza nuova, strana e diversa, proprio perché più complessa, come quella che Keplero è obbligato a riconoscere nelle orbite dei pianeti, quando, dopo molte resistenze, si accorge che esse non sono circolari (o perfette nel senso tradizionale, ossia equidistanti dal centro in ogni loro punto), ma prima «ovali» e poi ellittiche? Alla ricerca di un’ostinata armonia, che deve celarsi per non apparire subito evidente e scontata, le teorie e le pratiche artistiche si spostano in direzione di una complessità che si inventi, di volta in volta, le proprie regole. Diminuito il fascino delle strutture intellettualistiche e degli schemi percettivi tradizionali, prende consistenza la ricerca del nuovo, tramite l’immaginazione esatta, dagli effetti sorprendenti” (BODEI, *Le forme del bello*, 50).

l'informe, il caotico, il brutto. Tale sviluppo si compie nel mondo moderno (o postmoderno secondo alcuni), in cui il concetto di bellezza finisce spesso per legarsi soprattutto a un senso di relativismo e di effimero, che suscita non pochi interrogativi. Bauman nota, in particolare, che ai nostri giorni

“il significato della «bellezza» subisce impercettibilmente un cambiamento fatale. Negli usi attuali del termine i filosofi stenterebbero a riconoscere i concetti da loro costruiti attraverso i secoli con tanta serietà a fatica. Soprattutto non vi troverebbero il legame tra bellezza ed eternità, tra valore estetico e durevolezza. Pur nella furia delle loro dispute, tutti i filosofi hanno concordato che la bellezza si eleva al di sopra dei volubili e fragili capricci individuali, e che, benché possa esistere una «bellezza a prima vista», essa deve venire messa alla prova dal tempo. Non vi troverebbero nemmeno la «pretesa di validità universale» che a loro giudizio era attribuito indispensabile di ogni giudizio propriamente estetico. La cultura dell'azzardo ha rimosso dal cartellone questi due aspetti, entrambi macroscopicamente assenti dagli attuali usi più comuni del termine «bellezza». (...)

Il valore estetico, eterno e «oggettivo», del prodotto è l'ultima cosa di cui preoccuparsi. Né la bellezza è «nell'occhio di chi guarda». Al contrario il suo occhio è la moda attuale: pertanto essa è destinata a divenire brutta non appena la moda corrente verrà sostituita, il che avverrà di sicuro e presto. (...)

Così solo la quantità può salvare dal caos. La salvezza è nei numeri. Non è possibile che queste persone abbiano tutte contemporaneamente torto... Magicamente la mera massa delle scelte nobilita i loro oggetti. Quel certo oggetto *deve* essere bello, altrimenti non sarebbe stato scelto da così tanti individui. La bellezza risiede negli alti ritorni delle vendite, nei record al botteghino, nei dischi di platino, negli indici di ascolto astronomici”⁷⁶.

Lungi dall'essere arrivati a una definizione chiara e condivisa, il concetto di bellezza rimane quindi ancor oggi ricco di complessità. In particolare, nell'ottica del nostro studio, ci sembra di dover approfondire, in mezzo alle tante questioni forse appena accennate, il rapporto della bellezza con il gusto, con il vero e con il brutto. Questi tre temi ci stimolano a fare alcune riflessioni che risulteranno fondamentali per la comprensione della dimensione estetica nella terapia e, nella fattispecie, in musicoterapia.

⁷⁶ BAUMAN, *Bellezza*, 16-18.

2.2. Il bello e il gusto

Abbiamo già evidenziato come, nella storia del pensiero occidentale, si sia giunti a un'idea di bellezza sempre più legata al soggetto e meno all'oggetto, più al gusto personale che a una qualche qualità obiettiva universalmente riconoscibile. Ciò provoca tutta una serie di riflessioni anche in relazione a un trattamento terapeutico (come la musicoterapia) che utilizza la dimensione estetica quale elemento fondamentale del processo terapeutico. In particolare ci si può chiedere quale rapporto ci sia tra qualità soggettive e qualità oggettive della bellezza, tra la dimensione personale del gusto e del piacere e quella che potremmo definire culturale (non per questo più oggettiva, ma sicuramente meno singolare).

In effetti l'esperienza che abbiamo della bellezza si colloca su entrambi questi versanti: da un lato c'è una dimensione culturale che condiziona inevitabilmente, consciamente o no, il nostro giudizio estetico; dall'altro c'è una dimensione più personale in cui il gusto è chiaramente legato alla singolarità del soggetto ⁷⁷. Il rapporto tra questi due "versanti" è forse più stretto di quanto si immagini, tant'è che probabilmente non è troppo azzardato affermare che il gusto, il giudizio estetico, è determinato sia dalla dimensione culturale sia da quella personale. L'uomo infatti cresce e si sviluppa come individuo nel contesto di un universo culturale: è soggetto unico e singolare, ma in un mondo molteplice e per certi versi universale. Sappiamo bene, ad esempio, come il nostro gusto musicale sia in parte influenzato da ciò che abbiamo occasione di ascoltare e conoscere nel contesto culturale in cui siamo cresciuti o ci troviamo a vivere, e quindi come non sia semplicemente frutto delle nostre scelte personali o delle nostre preferenze istintive ⁷⁸. Si ha dunque a che fare con quello che in musicoterapia si può chiamare "ISO culturale", cioè l'identità sonora culturale: l'insieme di suoni, musiche, fenomeni sonori che caratterizzano una determinata comunità culturale ⁷⁹.

⁷⁷ A. RAKONIEWSKI, "Esthétique et psychothérapie: l'universel et le singulier", in *La Revue de Musicothérapie*, vol. XV, n. 2 (1995) 7: "Liée à l'universel de la culture, l'esthétique l'est tout autant à la singularité du sujet dans ses déterminants les plus essentiels. Les déterminants les plus essentiels d'un sujet sont sans doute ses déterminants neurologiques et neuropsychologiques".

⁷⁸ Se, in una seduta di musicoterapia, un ragazzo porta continuamente canzoni di musica leggera particolarmente in voga in quel periodo, è perché il suo gusto personale è in parte condizionato dalla cultura "commerciale" e "globalizzante" che propone senza sosta quelle canzoni. Un anziano, cresciuto in un altro tempo, un'altra cultura e con molti ricordi legati ad altre musiche, porterà quasi di sicuro le canzoni della sua generazione.

⁷⁹ L'ISO culturale va distinto dall'ISO universale, cioè l'identità sonora che caratterizza invece tutti gli esseri umani indipendentemente dal contesto sociale, culturale e psico-fisiologico. Si parla anche di ISO gruppale (identità sonora di un ben determinato gruppo di persone), ISO gestaltico (identità sonora che qualifica complessivamente la specificità di un individuo), ISO complementare (fluttuazione momentanea dell'ISO gestaltico a causa di specifiche circostanze ambientali). Cf. BENENZON, *Manuale di Musicoterapia*, 46-56; vedi più in sintesi POSTACCHINI, *Musicoterapia*, 50-51.

Più in generale, si può dunque dire che la cultura influenza il nostro gusto personale e l'interpretazione che diamo di un determinato oggetto sottoposto al nostro giudizio estetico⁸⁰. Tuttavia in un tempo in cui, come abbiamo già notato, l'idea di bellezza pare più spesso in balia del relativismo, della moda, dell'effimero, sembra che l'ultima parola resti all'individuo e al suo gusto personale. Quanto personale?

Seguiamo le riflessioni di Bauman.

“Come nel 1878 ha scritto la romanziera irlandese Margaret Hungeford, e come da allora tutti hanno continuato a ripetere, «la bellezza è tutta nell'occhio di chi guarda». Ovvero, come aveva detto Lucrezio due millenni prima, «ciò che per qualcuno è cibo per altri è amaro veleno»... Per l'amore come per la bellezza, per la bellezza come per ogni altro piacere. Ciò che dà piacere a me può parere assolutamente spiacevole a un altro e viceversa. (...)

Forse quindi dopo tutto l'esperienza della bellezza non è «come qualsiasi altro piacere», ossia come i piaceri puramente «soggettivi» esperiti solo privatamente? Kant lo pensava...

«Per ciò che riguarda il piacevole, ognuno riconosce che il giudizio che egli fonda su di un sentimento particolare, e col quale dichiara che un oggetto gli piace, non ha valore se non per la sua persona. Perciò quando qualcuno dice: - il vino delle Canarie è piacevole, - sopporta volentieri che gli si corregga l'espressione e gli si ricordi che deve dire: - è piacevole per me; e così non solo pel gusto della lingua, del palato e della gola, ma anche per ciò che può essere

⁸⁰ Secondo GAGGERO, *Esperienza musicale e musicoterapia*, 36, “l'uomo è costitutivamente un animale «culturale». Per tale ragione non esistono forme d'esperienza «pure», non mediate da interpretazioni. Si può certamente discutere del profilo culturale delle diverse interpretazioni, della maggiore o minore consapevolezza con cui esse si manifestano nel pensiero di ciascuno, ma non può essere negata la loro strutturale e strutturante presenza. In altre parole, l'uomo è per sua natura un animale «interpretante». (...) Non vi è quindi esperienza musicale, esecutiva o di ascolto, che non abbia luogo all'interno di una cornice interpretativa ed è proprio la qualità di tale cornice a qualificare emotivamente, in termini di *senso*, la qualità del vissuto connesso all'esperienza musicale stessa”. L'importanza di questa dimensione culturale nello strutturarsi della relazione terapeutica viene evidenziata anche in E. LECOURT, *La musicoterapia* (Collana Musicoterapia; Cittadella - Assisi 1999²) 93-94: “Considerato che parliamo di musica ci troviamo chiaramente in un ambito culturale. Questo aspetto in musicoterapia riveste una notevole importanza. Quando la musica viene considerata come il prodotto artistico, proprio di una certa cultura, si può affermare che all'interno della relazione terapeutica è realmente presente il terzo polo, rappresentato appunto dalla cultura. Sia che ci si trovi in una seduta di ascolto o in una seduta di produzione sonora musicale è essenziale il momento in cui questa dimensione emerge (...). Non solo la relazione non è più congelata in una dimensione fusionale, ma paziente e terapeuta sono posti in un contesto sociale e all'interno di un codice comune: il terzo termine, la musica – prodotto culturale – è grupppale. Quando un paziente un gruppo di pazienti percepiscono la loro produzione come musicale (quali che ne siano le qualità oggettive) la obiettivizzano in rapporto ad un codice reale o immaginario. Prende allora corpo la triangolazione della relazione che può essere elaborata con l'aiuto del terapeuta”.

piacevole agli occhi o agli orecchi. [...] In fatto di piacevole vale il principio: ognuno ha il proprio gusto».

Ma non è così nel caso della bellezza... Qui non si può dire che «ognuno ha il proprio gusto». (...) In effetti Kant proibisce l'uso del termine «bello» se qualcosa «piace semplicemente» solo a chi se ne giova. Kant concede di definire bello qualcosa o qualcuno solo se possiamo «pretendere dagli altri lo stesso piacere» che noi stessi proviamo per la presenza del «bell'oggetto». In altre parole, chiunque parli della bellezza deve esplicitamente o tacitamente sostenere la validità universale del proprio giudizio”⁸¹.

Per Kant, dunque, c'è una differenza tra ciò che è piacevole e ciò che è bello. Perché quest'ultimo sia davvero tale, si esige la validità universale del giudizio estetico. Tuttavia il problema sta proprio lì e

“come Kant si premura di spiegare, «non si può dare alcuna regola, secondo la quale ognuno sarebbe obbligato a riconoscer bella qualche cosa. Se si tratta di giudicar bello un abito, una casa, un fiore, non ci lasceremo imporre il giudizio da ragioni o principii». La «bellezza» non è un concetto definibile con precisione. Né si può provare attraverso l'uso della ragione che tale concetto sia vero o valido per tutti e quindi vincolante rispetto ai propri giudizi. Come suggerisce Kant, sarebbe pertanto appropriato affermare che la supposizione di universalità implicata, consciamente o meno, dai giudizi di tipo estetico si riferisce non tanto alle qualità degli oggetti sottoposti a giudizio, ma alla voce di chi ha pronunciato il giudizio su tali oggetti. In altre parole, la supposizione di universalità significa in questo caso aspettativa di un eventuale accordo universale. Tale accordo può arrivare o meno e non c'è modo per stabilire con certezza che arriverà”⁸².

In questo modo il problema rimane comunque aperto⁸³, e forse è giusto che sia così...

⁸¹ BAUMAN, *Bellezza*, 6-7.

⁸² BAUMAN, *Bellezza*, 8. Lo stesso autore aggiunge: “Crediamo assolutamente nell'universalità, ma non abbiamo i mezzi per stabilire con certezza che tale universalità arrivi o, anche se arriva, mezzi per dimostrare che è arrivata” (p. 9).

⁸³ “Non faremmo grandi passi avanti nella discussione se tutti continuassimo a insistere che questa o quella cosa sono belle solo perché così noi sentiamo e affermiamo. Così non possiamo fare a meno di sforzarci di ottenere l'impossibile, cioè far quadrare il cerchio, proporre un concetto del bello in tutto simile, per esempio, al concetto di tavolo o di intelligenza o di eguaglianza, che possiamo definire esattamente” (BAUMAN, *Bellezza*, 10).

Tra gusto personale e giudizio universale, tra “soggettivismo” e “oggettivismo”⁸⁴, Hillman propone però anche una posizione diversa. A proposito della consueta disputa soggetto / oggetto, scrive:

“Il soggettivista – Hume per esempio – dice che la bellezza è nell’occhio di chi osserva: «*de gustibus non disputandum est*». Se ci sono giudizi contrastanti circa la bellezza di un quadro, dato che ogni osservatore percepisce la bellezza nella sua propria luce, la soluzione sta nel subire il gusto superiore, illuminato, coltivato, di coloro che sono esperti. In definitiva, la persona esperta, dal gusto coltivato, diventa il critico d’arte influente, il giudice dell’accademia, il direttore del museo, il proprietario della galleria, in modo che il soggettivismo finisce per degenerare, come oggi, nel commercialismo, dove il prezzo determina il gusto e sostituisce il valore. La bellezza in vendita nelle case d’asta.

Gli oggettivisti sostengono che la bellezza non è nell’occhio di chi guarda; o se anche è così, ciò è soltanto a causa delle proprietà formali dell’opera d’arte presenti lì nell’oggetto: la composizione, la varietà dell’insieme, il colore, la linea, il contrasto, la complessità, la compiutezza, la tensione, la raffinatezza, la risoluzione del conflitto interno, la proporzione, la realizzazione dell’intenzione, l’equilibrio. La bellezza ridotta a formalismi concettuali.

Proviamo invece a immaginare che la bellezza sia data permanentemente, inerente al mondo nei suoi dati, sempre lì in mostra, un’esposizione che evoca una risposta estetica”⁸⁵.

Il soggettivista finisce paradossalmente per affidarsi al giudizio altrui, mentre l’oggettivista riduce la bellezza a “formalismi concettuali” che rischiano di non toccare l’anima. Hillman

⁸⁴ Può essere interessante confrontarsi con la riflessione della scuola tomista. Ad esempio, S. VANNI ROVIGHI, *Elementi di filosofia: Metafisica* (vol. II) (La scuola - Brescia 1982⁴) 202 cerca di spiegare la celebre affermazione di S. Tommaso *Pulchrum est quod visum placet*: “Non bisogna intendere questa definizione come se essa volesse dire : il bello è ciò che piace, ossia non c’è un fondamento oggettivo del bello, il bello è relativo. Contro una tale riduzione vale l’argomento del Croce contro l’edonismo estetico (perché l’edonismo è una forma di soggettivismo): non ogni piacevole è bello, il piacere di una bevuta d’acqua quando si ha sete – osserva il Croce – non è un piacere estetico, dunque vuol dire che il bello non è il piacevole *simpliciter*, ma è un certo piacevole. E allora costitutivo della bellezza sarà non il piacevole, ma ciò che differenzia il piacere estetico da qualunque altro. Del resto, anche presa letteralmente, la frase *pulchrum est quod visum placet* non si può tradurre «bello è ciò che piace», ma «bello è ciò che *veduto* piace», e la differenza non è poca. S. Tommaso specifica: «all’essenza del bello appartiene questo carattere: che nella *visione* o cognizione di esso sia soddisfatto il desiderio..., sì che bello si dica ciò la cui apprensione piace». Dunque il bello dice relazione alla conoscenza e alla tendenza (a quello che oggi diremmo l’aspetto affettivo o emozionale del soggetto) e perciò la nozione di bello si distingue da quella di vero e di bene, poiché il vero dice relazione alla conoscenza, il bene relazione alla tendenza, il bello a tutte e due”.

⁸⁵ HILLMAN, *Politica della bellezza*, 92.

propone allora di vedere la bellezza non come qualcosa che sta nell'occhio del critico o nelle qualità formali dell'oggetto, bensì come una realtà che oggettivamente si mostra affinché sgorgi una "risposta estetica". Realtà che, quindi, è oggettiva, ma provoca una risposta soggettiva; è propria dell'oggetto ma esige una risposta del soggetto.

Forse è questo ciò che Hillman vuol dire quando giunge a considerare la bellezza come una qualità dell'oggetto, non disgiunta dalla percezione soggettiva? Egli, infatti, ci offre un'interessante riflessione, riprendendo la definizione di bellezza data dal filosofo e poeta G. Santayana (1863-1952) il quale

"definì la bellezza come «piacere oggettivato». La bellezza, diceva, «è il piacere considerato come la qualità di una cosa». Noi non vediamo la bellezza come tale; noi percepiamo la piacevolezza, il piacere, la gioia sensuale. Soggettivamente, il piacere è un'esperienza psicologica; oggettivamente è ciò che chiamiamo bellezza"⁸⁶.

Ritorniamo dunque a una distinzione tra bello e piacevole. Ma in questo modo, forse, possiamo tenere unite la dimensione personale e quella universale della bellezza. In qualche modo, senza l'esperienza del piacere, come possiamo riconoscere la bellezza?

Ciò spiega anche come sia possibile riconoscere come belle realtà completamente diverse. Perché il piacere, come un'opera d'arte, non deve seguire, per così dire, una "coerenza ideologica". Jankélévitch usa questa curiosa espressione proprio a proposito della musica:

"L'opera musicale non è tenuta alla coerenza ideologica. Ed è questo, probabilmente, che spiega dal punto di vista dell'ascoltatore la saltuaria evidenza della bellezza musicale e il pluralismo dei gusti estetici. Una discordanza, però, che non ha niente a che fare con il dilettantismo o il confuso eclettismo, perché, se non si possono professare contemporaneamente dogmi contraddittori, si può godere di qualità dissimili e di generi di bellezza inconciliabili – si possono amare contemporaneamente Franck e Debussy, senza dover giustificare ciò che non costituisce in nessun caso un'incoerenza"⁸⁷.

Prodigi dell'estetica.

⁸⁶ HILLMAN, *Politica della bellezza*, 97. Hillman aggiunge: "Questo significa che la via della bellezza comincia nel piacere, aprendo il corpo dell'anima alla delizia, che è comunque ciò che si intende con la parola sensoriale «gusto»".

⁸⁷ V. JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile* (Studi Bompiani - Filosofia; RCS - Milano 2001²) 19.

2.3. Il bello e il vero

Le questioni relative alla dimensione oggettiva e soggettiva della bellezza sono in parte legate anche a quelle circa il rapporto del bello con il vero. Abbiamo già detto che, nello sviluppo del pensiero filosofico occidentale, accanto alla progressiva separazione della bellezza da un ideale oggettivo assoluto e universale, si è creata sempre più anche una separazione del bello dal buono e dal vero. La cosiddetta dottrina dei “trascendentali”, che per molto tempo ha tenuto insieme bellezza, verità e bontà, è progressivamente andata in crisi. Tuttavia, anche in epoche più recenti, non sono mai venute meno voci che sottolineavano un particolare legame tra queste dimensioni.

È soprattutto con il Romanticismo che si assiste al recupero di uno stretto rapporto tra il bello e il vero, al punto di arrivare a considerare la bellezza come sinonimo di verità. John Keats, in *Ode su un'urna greca* (1820), giunge a identificarle in questo detto divenuto celebre:

“Bellezza è verità, verità è bellezza”⁸⁸.

Questo stretto rapporto si radica in realtà fin nel pensiero degli antichi greci, ma con i romantici si presenta in un modo nuovo, con un sostanziale cambiamento di prospettiva. Infatti,

“per il pensiero greco (e per tutta la tradizione seguente che a questo riguardo può ben essere definita «classica») la Bellezza coincideva con la verità perché era, in qualche modo, la verità a produrre la Bellezza; al contrario, per i romantici è la Bellezza a produrre la verità. La Bellezza non partecipa alla verità, ma ne è l'artefice. Lungi dal sottrarsi al reale in nome di una Bellezza pura, i romantici pensano invece a una Bellezza che produce maggiore verità e realtà”⁸⁹.

Si passa dunque da una bellezza che è prodotta dalla verità a una bellezza che, al contrario, produce la verità. Tramite di essa non si fugge dalla realtà, ma, al contrario, si genera “maggiore verità e realtà”. In particolare l'arte, nel romanticismo e poi nell'idealismo, assume un'importanza fondamentale proprio perché in grado di svelare la verità. L'arte diventa così il più adeguato e più alto strumento di conoscenza. Diventa luogo in cui la verità viene rivelata, luogo di esperienza della verità, luogo in cui anche viene meno la separazione tra apparenza e verità.

⁸⁸ Citato in ECO, *Storia della bellezza*, 315.

⁸⁹ ECO, *Storia della bellezza*, 317.

“È a partire dal romanticismo, infatti, che la separazione tra il dominio dell’illusione e dell’apparenza, che sarebbe proprio dell’arte, e il dominio della verità, che sarebbe proprio della scienza, della filosofia, della religione, viene definitivamente a cadere. Ma soprattutto è a partire dal romanticismo che arte e verità tendono ad apparire originariamente solidali, tanto che l’arte di fatto s’impone, sia nelle poetiche sia nelle opere, come pratica di liberazione della verità, e la verità si afferma, sia in ambito scientifico sia in ambito religioso, per la sua natura mitopoietica o addirittura artistica. Per dirla con i romantici: l’arte è il luogo, il tramite, l’organo della verità, e lo è in modo speciale e privilegiato, perché la coglie al di qua della distinzione di vero e falso, al punto che il falso, l’inganno, la finzione rivelano la verità stessa. (Per mendacia i poeti colgono la verità, aveva affermato Vico)”⁹⁰.

Per i romantici, quindi, l’arte sembra essere l’unico strumento in grado di cogliere la realtà e la verità. Da un altro punto di vista si potrebbe dire che la verità, pur nella sua trascendenza rispetto alle sue manifestazioni, si consegna in modo speciale proprio attraverso quella specie di “messinscena” che è l’arte, con la sua bellezza.

Ritroviamo questa funzione dell’arte come svelatrice delle verità in alcuni filosofi del ‘900, primo fra tutti Heidegger per il quale l’opera d’arte è paragonabile alla luce.

“L’opera d’arte ha per Heidegger funzione fondativa, è porsi in opera della verità che getta fasci luminosi obliqui nella radura dell’essere, «disboscandone» e chiarendone alcune zone: «L’opera d’arte apre, a suo modo, l’essere dell’ente. Nell’opera ha luogo questa apertura, cioè lo svelamento, cioè la verità dell’ente. L’arte è il porsi in opera della verità». (...)»

Nell’opera d’arte e nel bello che in essa si esprime si ha una rivelazione improvvisa, estatica, della realtà autentica – che avviene mediante uno choc o urto (...) – in contrapposizione all’inautenticità della vita quotidiana. (...) La verità che si manifesta

⁹⁰ GIVONE, *Storia dell’estetica*, 54. L’autore, subito dopo, aggiunge: “Di qui l’accusa di estetismo (...) che ancora oggi fa da filtro al nostro modo di guardare ai romantici. E in realtà quest’accusa è tutt’altro che ingiustificata: nell’orizzonte del romanticismo il primato dell’arte e la riduzione dei più diversi ambiti di esperienza a quello artistico è un tema costante, che si spinge fino alla completa estetizzazione della realtà, nel senso che non solo l’arte appare l’unico strumento in grado di penetrarla, conoscerla, addirittura agire su di essa e prolungarne l’impulso originario, ma la stessa realtà, la realtà della natura e dello spirito, è fatta derivare da un’inesauribile attività inventiva e creatrice di tipo estetico. (Cioè dall’«immaginazione produttiva», termine che i romantici avevano trovato in Kant)” (pp. 54-55). Si noti, però, che Kant pare avere ancora una posizione un po’ diversa. Infatti, si può forse riconoscere che per Kant “arte e bellezza *non* hanno a che fare con la verità, perché la bellezza è «apparenza», cioè riguarda non già la costituzione degli oggetti bensì unicamente una nostra reazione soggettiva all’atto di percepirli, e l’arte è «gioco», cioè esprime il libero e armonico esercizio delle facoltà indipendentemente dal loro essere dirette a uno scopo. Nella *Critica del giudizio* (...) Kant tiene fermi questi due punti” (GIVONE, *Storia dell’estetica*, 33-34).

è, tuttavia, notoriamente *a-letheia*, «non-nascondimento», e questo significa che non consente un rivelamento completo di qualcosa, ma soltanto un suo apparire parziale, entro pensieri e rappresentazioni che proiettano ogni volta il loro inevitabile cono d'ombra di non-pensato e di irrepresentabile. Anche l'opera d'arte, quindi, non esprime una verità evidente, solare, ma mostra il *phainomenon*, l'ente nel suo luore a contrasto con l'ordinaria oscurità, indeterminatezza ed «oblio dell'essere»⁹¹.

Lungi dall'essere mera finzione, l'opera d'arte è per Heidegger il “porsi in opera della verità”, che provoca la riscoperta dell'autenticità⁹². Per il filosofo esistenzialista, infatti, ciò che conta è proprio l'autenticità dell'essere, la “realtà autentica in contrapposizione all'inautenticità della vita quotidiana”. E anche se l'arte, con il bello che in essa si esprime, non può manifestare una verità evidente e completa, essa è però in grado di provocare la riscoperta dell'autenticità. Accogliere questa provocazione significa

“cogliere quel che per l'arte è essenziale: l'opera non già come prodotto, come cosa tra le cose, come oggetto preso dentro una certa rete di valori e di significati, bensì come evento che ogni volta irrompe nel mondo rifondandolo, come originaria possibilità di comunicare e quindi di istituire forme di vita associata, insomma come «origine»”⁹³.

⁹¹ BODEI, *Le forme del bello*, 55-56. D. BONIFAZI - L. ALICI, *Il pensiero del Novecento*. Filosofia, scienza, cristianesimo (Queriniana - Brescia 1985²) 158, spiegano che “secondo Heidegger è avvenuta, da Platone in poi, una grave menomazione o contraffazione dell'originario senso della «verità», che era stata profondamente intesa dai presocratici come «non-nascondimento» dell'essere, cioè come lo svelarsi, il manifestarsi, il rendersi presente dell'essere stesso. A questo senso originario, da Platone in poi, si è andato sempre più sostituendo quello della verità come concordanza tra le nostre idee, come regola interna dei nostri giudizi, come «*rectitudo iudicii*». La menomazione o contraffazione sarebbe consistita nell'avere interposto tra la coscienza e l'essere lo schermo delle nostre funzioni mentali e delle parole, che hanno perduto il vigore della loro significatività originaria e si sono fatte, dice Heidegger, soltanto «chiacchiera»; la chiacchiera presuntuosa dei retori o quella banale dell'uomo della strada. Il ritrovamento dell'essere, fuori del circolo della coscienza di sé, coincide dunque con il ritrovamento del senso originario della verità come «vedere» immediatamente l'essere; come «sperimentare» l'essere stesso nella sua presenza, nel suo svelarsi, nel suo manifestarsi, nel suo non-nascondersi. Questa concezione dell'«essenza della verità», prospettata come il manifestarsi della realtà nella «presenza», deve portare alla ricerca della realtà nella «presenza» dell'essere. Invece, secondo Heidegger, a partire da Platone e da Aristotele, ha portato all'elaborazione del «concetto», che diventa barriera la quale impedisce la «presenza» dell'essere, e ha portato così all'«oblio dell'essere» proprio di tutta la filosofia posteriore”.

⁹² Per Heidegger “è l'essere, anzi, la sua verità, che per mezzo dell'artista si fa evento nell'opera, «si storicizza». Perciò l'arte è anzitutto «apertura» nella quale «ogni cosa è diversa dall'abituale», e perciò «l'essenza dell'arte» è il «porsi in opera della verità» (GIVONE, *Storia dell'estetica*, 161).

⁹³ GIVONE, *Storia dell'estetica*, 159. Si noti che per Heidegger l'arte “istituisce un movimento all'indietro, verso l'origine (*Ursprung*), alla ricerca rammemorante delle determinazioni accumulate nel tempo dalla cosa e dall'individuo storico, ma, simultaneamente, anche un «salto» in avanti (*Sprung*), perché apre nuove forme di «sentire pensante»: ogni opera d'arte singola spalanca così un mondo” (BODEI, *Le forme del bello*, 56).

Secondo questa visione, pertanto, l'opera d'arte appare non come un oggetto, ma come un evento; potremmo dire che non è qualcosa di statico, ma dinamico: un evento dal valore esistenziale.

La tesi heideggeriana secondo cui l'opera d'arte è il luogo del nostro incontro con la verità viene poi ripresa più tardi da Gadamer. Qui, però, diventa chiaro che non si tratta di una verità già data da sempre o data altrove, una verità che si riflette nell'arte da una sua trascendenza storica o metafisica. È piuttosto la verità che è generata e sgorga da quella ben precisa e determinata opera, verità quindi che non ha altro modo di essere.

“Perciò Gadamer parla dell'opera d'arte e della sua verità come di un «aumento dell'essere». A indicare appunto che la verità dell'essere è la verità dell'opera, e l'opera dunque non si limita a trasmettere, rivelare, custodire ciò che già è come figura della storia o altro, ma fa essere, conduce all'essere ciò che altrimenti non sarebbe”⁹⁴.

Questi esempi relativi alla filosofia del '900 necessiterebbero chiaramente di un ulteriore approfondimento⁹⁵, ma sono sufficienti per sottolineare come possa venir recuperato il

⁹⁴ GIVONE, *Storia dell'estetica*, 163. Cf. l'opera principale di Gadamer intitolata *Verità e metodo* (1960), nonché la raccolta di saggi di argomento estetico *Attualità del bello* (1977).

⁹⁵ A questo scopo si può vedere in particolare il volume di P. MONTANI, *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea*. Un'introduzione all'estetica (“Biblioteca di Cultura Moderna”; Laterza - Roma/Bari 2003²). In particolare sarebbe interessante approfondire come si sviluppa nel pensiero moderno la relazione tra finzione e realtà, in rapporto all'arte. A questo proposito, E. PRATO, “Il ritorno dell'estetica. Nichilismo postmoderno e verità del cristianesimo”, in *Parole Spirito e Vita* 44 (2001) 266-267, cita le osservazioni di Gadamer che, nel suo libro *Verità e metodo*, “vede progressivamente definirsi, nell'epoca postkantiana, una «cultura estetica» costruita sull'opposizione fra apparenza e realtà. La «cultura estetica» è – infatti – quella che, anzitutto, pensa l'arte come dominio tendenzialmente autonomo dalla realtà. «Ora l'arte – scrive Gadamer – viene opposta come arte della bella apparenza alla realtà pratica, e pensata in base a questa opposizione. Al posto del rapporto di positiva complementarità che definiva fin dai tempi antichi la relazione di arte e natura, sopravviene ora l'opposizione tra apparenza e realtà. [...]». È una radicale scelta ontologica quella che è in atto: la sfera artistica è pensata senza relazione con la realtà «vera» e come funzionale all'invenzione di un'altra realtà. La retorica dell'opposizione fra arte e vita codifica questa situazione, così come la nascita del museo – dove le opere appaiono senza relazione con il proprio contesto e slegate dalla propria storia – ne rappresenta la traduzione istituzionale. (...) Dopo la «cultura estetica», nei decenni a noi più prossimi, il processo descritto non si arresta; piuttosto, si radicalizza. L'arte non è più intesa come mondo «a parte», non è solo il luogo dell'apparenza opposto al mondo vero, perché questa contrapposizione si dissolve: l'intera «realtà» (ma il termine ha ancora un suo corso?) dovrà ora essere descritta esteticamente. Si realizza così una radicale «profezia» di Nietzsche: «Il mondo vero lo abbiamo eliminato: quale mondo è rimasto? Quello apparente, forse? ... Ma no! Col mondo vero abbiamo eliminato anche quello apparente!». In quanto contrapposto a quello vero, il mondo apparente è tolto di mezzo, ma l'intera realtà assume ora i caratteri della stessa apparenza”. A partire da riflessioni simili, Marquard propone l'ipotesi, per certi versi discutibile, di una nuova visione dell'arte. Egli parte dalla constatazione che “ci fu un tempo nel quale, sia pure provvisoriamente, la realtà e la finzione furono realmente in contrasto. Ora, però, non viviamo più in un'epoca di questo tipo; oggi realtà e finzione si presentano solo più fuse insieme, mai nella loro purezza: lo stadio positivo è quello della finzione. Finché la realtà era tale e non si confondeva con la finzione, era ancora possibile definire l'arte, in quanto antitesi alla realtà, come un insieme di finzioni. Nel momento in cui, però, la finzione si insinua nella realtà e quest'ultima è completamente permeata di finzione, quando si dissolve la distinzione fra realtà e finzione, è ancora sufficiente determinare l'opposizione dell'arte alla realtà come dominio della finzione? E,

rapporto tra bellezza e verità, anche in un'ottica terapeutica. Innanzitutto ci aiutano a intendere che la verità che si comunica nell'arte e nella bellezza non può essere intesa come un concetto assoluto o un dogma.

“Si può discutere a lungo per stabilire se le arti in generale abbiano un significato o una «verità» da trasmettere. Quando però si è posti dinanzi alla musica o all'architettura è ben difficile volerne enucleare un senso esatto. Simili alle agate o alle onici attraversate da venature che tracciano splendidi disegni, esse non affermano e non negano niente, perché non usano concetti, come succede nel campo della letteratura, e neppure immagini più o meno realistiche, come in quello della scultura o del cinema. (...)

Gli artisti in genere alludono certo a qualcosa di diverso da ciò che le parole, i colori, i suoni o le masse sembrano immediatamente esprimere. Rinviano a una bellezza ulteriore, evanescente eppure coerente (...). La bellezza comunicata mediante forme sensibili cessa però di rappresentare il mero simulacro di un suo doppio più vero, della bellezza «in sé e per sé». Rimanda, semmai, implicitamente o esplicitamente alla sfera inesauribile del senso che si interroga su se stesso, al gioco messo in moto dalla percezione che echeggia pensieri e significati inafferrabili. La bellezza non spinge più, quindi, in direzione di un al di là rispetto ai sensi, bensì – per adoperare una formula astratta – in direzione dell'ulteriorità intrinseca di ogni significato, che viene suggerita e amplificata da forme espressive trasmesse attraverso mezzi sensibili. (...)

La poesia e le altre arti appaiono infatti paradossalmente come modi di potenziamento del senso della «realtà», materializzazione sensibile di un mondo più vero di quello offerto dalla percezione dell'esistente e dai pensieri abitudinari, da cui pure attingono. Per questo si è potuto dichiarare, con Aristotele, che la poesia è più vera della storia: descrivendo il possibile e il vero-simile e non quello che è effettivamente accaduto, contiene una maggiore densità di senso rispetto alla narrazione del mero accaduto. L'opera d'arte sembra così appartenere,

ancora, in una situazione di questo tipo, che cosa potrebbe essere mai l'arte, posto che non sia più il regno della finzione? Una forma di risposta è, forse, la tesi seguente: dove la realtà si trasforma in insieme di finzioni, l'arte diventa a sua volta antifinzione” (MARQUARD, *Estetica e anestetica*, 167).

simultaneamente ed enigmaticamente, alla realtà e alla possibilità, a ciò che è e a ciò che potrebbe essere”⁹⁶.

L’espressione artistica non sarebbe allora la semplice copia di una realtà più vera, ma il tramite per dischiudere un potenziamento di senso della realtà stessa, per giungere dunque a una verità più profonda. Verità dinamica e non monolitica⁹⁷. Verità che riguarda non soltanto la realtà esterna quanto soprattutto quella interna, perché – come forse direbbe Heidegger – ci pone di fronte alla chiamata all’autenticità in contrapposizione all’inautenticità. Per questo, soprattutto in relazione alla bellezza in terapia, per evitare di intendere la verità in questione come una realtà esterna, metafisica, già data da sempre, si potrebbe forse parlare di autenticità più che di verità. Lo ripetiamo ancora: non si tratta di una verità metafisica a cui è necessario conformarsi; si tratta soprattutto di conformarsi a se stessi, specialmente se intendiamo la terapia come percorso di armonizzazione di sé e di progressiva e matura assunzione e modulazione della propria vita. Plotino diceva che

“quando siamo belli, è perché siamo conformi a noi stessi, mentre siamo brutti allorché trapassiamo in un’altra natura”⁹⁸.

Secondo Hillman, poi, per conformarsi a se stessi occorre fidarsi delle proprie risposte estetiche.

“La responsabilità morale inizia in queste risposte di disgusto, di piacere, di repulsione, di attrazione, che sono poi gli spontanei giudizi del cuore. «Cuore, istinto, principio» diceva Pascal. Fidati dell’*aistehsis*, del senso del cuore; altrimenti trapasserai «in un’altra natura». Non insisterò mai abbastanza sull’importanza di questa fiducia, perché la risposta estetica individuale è anche il cane che ci difende dal Diavolo, il quale si insinua nella nostra vita dove meno ce l’aspettiamo, travestito nei panni più convenzionali. Le risposte estetiche sono risposte morali: *kalon kagathon*”⁹⁹.

⁹⁶ BODEI, *Le forme del bello*, 76-77.

⁹⁷ Ciò vale in modo particolare proprio per la musica. “L’impossibilità di trovare nell’opera d’arte un senso preciso, un’bella espressione di una verità comunicabile, si dimostra nella musica, in cui prevale da sempre la «vaghezza», ossia la bellezza mobile, che si svolge nel tempo e grazie al tempo, ma che non può costitutivamente esaurirsi in esso. La musica è tutta nel fenomeno, inseparabile dalla propria sonorità” (BODEI, *Le forme del bello*, 79). Si vedano anche le riflessioni di JANKÉLÉVITCH, *La musica e l’ineffabile*.

⁹⁸ *Enneadi*, V, 8,13 (citato in HILLMAN, *L’anima del mondo e il pensiero del cuore*, 98).

⁹⁹ HILLMAN, *L’anima del mondo e il pensiero del cuore*, 101.

E qui, in un certo senso, ecco che ritroviamo di nuovo uniti non solo il bello e il vero, ma perfino il bello e il buono, l'estetica e l'etica, un'etica che non sta appesa per aria, ma si scopre nell'autenticità dei sentimenti e dei desideri.

Certo, le risposte estetiche di cui parla Hillman devono poi fare i conti anche con la possibilità delle illusioni del cuore: è possibile sbagliarsi ¹⁰⁰. Ma non si può non correre questo rischio.

Del resto, forse,

“la verità senza finzioni è inattuabile” ¹⁰¹.

Non si può avere il vero cancellando il falso, così come il bello abolendo il brutto.

2.4. Il bello e il brutto

Giungiamo così a riflettere sul rapporto tra bellezza e bruttezza.

“La definizione del concetto di «bello» implica necessariamente quella del suo opposto complementare, il «brutto». Infatti, sin dalle sue prime formulazioni, il bello contiene in sé, come ambiguità essenziale, l'immagine del suo doppio. Conserva qualcosa di spaventoso, un ineliminabile lato oscuro, che la bellezza basata sull'armonia e la simmetria ha spesso cercato di nascondere, soprattutto nelle sue versioni neoclassiche. (...) All'interno del bello vengono però ben presto individuati elementi perturbanti (il tremendo del tragico, il brutto «senza dolore» del comico, lo smisurato del sublime), la cui rimozione – di questo si è consapevoli – rischia di depotenziare la bellezza stessa” ¹⁰².

Una riflessione sul bello non può quindi fare a meno di considerare anche il suo opposto: il brutto. Non può perché la realtà è fatta di entrambi, non di rado confusi e difficilmente distinguibili. Non può perché la vita è nutrita quotidianamente di contrasti e di elementi in

¹⁰⁰ “Qualunque spiegazione del pensiero del cuore deve dare conto anche delle illusioni del cuore: del fatto che ci innamoriamo della persona sbagliata, che ci piacciono cose di cattivo gusto, che seguiamo false bandiere, alleviamo traditori, rimaniamo fedeli a codici vuoti (...). Quale cuore non passa «all'altra natura», illuso dalla propria leonina certezza, specialmente dalla più radicata delle illusioni: la fede nei propri sentimenti come se fossero la verità? Eppure le illusioni del cuore devono fondarsi nello stesso luogo delle sue verità. (...) La facoltà immaginativa inizia in un cuore consapevole che esistono immagini veritiere e immagine false e che esse non sono in contraddizione, semmai sono in correlazione, addirittura sono contigue. Non si può avere il vero senza il falso” (HILLMAN, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, 111-112).

¹⁰¹ DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 153.

¹⁰² BODEI, *Le forme del bello*, 93.

contrapposizione, e si perde la percezione del reale e della sua verità se si rimuove uno dei due opposti o si fa finta di non vederlo ¹⁰³. In particolare non si può fare a meno di considerare anche il brutto, quando si intende riflettere sulla dimensione estetica della terapia. In effetti l'ambito terapeutico, anche quando utilizza un mediatore artistico come la musica, obbliga sempre a confrontarsi con ciò che solo faticosamente può essere definito bello. Il bello e il brutto “vanno a braccetto”.

“Nessuna verità viene alla luce senza la sua ombra” ¹⁰⁴.

Il percorso storico del pensiero occidentale, che ha condotto inevitabilmente ad affrontare questioni come la tensione tra bellezza oggettiva e soggettiva o come la separazione tra bello vero e buono, ha portato anche a gestire in modo diverso la presenza del brutto in relazione al bello e all'arte.

Sovente si riconosce nell'opera di Burke *Inchiesta sul bello e sul sublime* (1757) l'inizio di una riflessione che ha permesso al brutto di avere diritto d'asilo nel territorio del bello. Egli, infatti, coglie il nesso esistente tra il brutto e il sublime, che si sviluppa nel '700 a partire dalle discussioni attorno al testo dello Pseudo-Longino (stampato nel 1554) ¹⁰⁵. Per Burke

“«Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del sublime, ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo può sentire» (I, 6)” ¹⁰⁶.

¹⁰³ Si potrebbe parlare di *coincidentia oppositorum*, che talvolta assume dei tratti quasi “scandalosi” come nel rapporto tra bellezza e guerra, tra Afrodite e Marte. Su questo tema particolare si veda il testo di J. HILLMAN, *Bellezza e guerra* (Pagine Festival della Filosofia; Fondazione Collegio San Carlo - Modena/Carpi/Sassuolo 2003).

¹⁰⁴ SEQUERI, *L'estro di Dio*, 287. Ciò vale in particolare per l'esperienza artistica, la quale “non è sempre così seducente da farci dimenticare l'esistenza di qualcosa di strano, angosciante, anomalo. L'esperienza estetica possiede una certa valenza minacciosa, che già Aristotele sottolineò, parlando del teatro tragico e dei suoi contenuti terrifici, resi sopportabili dall'arte poetica. Nella tragedia «brutto» è il contenuto, mentre «bella» è la forma. (...) Perché si verifichi una piena esperienza estetica è necessaria la compresenza di brutto e di bello. L'emozione scaturisce dal sentire che in un'opera si è trasfusa una brutta esperienza personale in una forma che ne ha riscattato la bruttezza” (DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 36).

¹⁰⁵ Cf. ECO, *Storia della bellezza*, 278-279; BODEI, *Le forme del bello*, 82-85.

¹⁰⁶ Citato in BODEI, *Le forme del bello*, 86. Si può dire che il sublime è ciò che, “molto più del bello, colpisce la mente con sensazioni vertiginose di vuoto, di assenza, incommensurabilità, che la fanno vagare con l'immaginazione, indicandole una grandezza angosciosa e preparandola a esperienze elevate. L'anima, terrorizzata dalla propria piccolezza di fronte alla grandezza di certe realtà, cerca un disperato riscatto, volgendosi a grandi imprese. Grandi pensieri prendono le mosse dalla paura, non dalla contemplazione di leggi e armonie superiori. La bellezza ha quindi i suoi risvolti ombrosi, oltre che nelle emozioni forti e terrifiche suscitate dalla tragedia, oltre che nelle incongruenze, disarmonie e difformità del comico (il brutto «senza dolore», capace di procurare il piacere del riso), anche nello sgomento che si prova al cospetto dello smisurato, delle altezze e degli abissi infiniti” (DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 42).

Si può dire, con Bodei, che proprio questa riscoperta del sublime in età moderna

“segna l’inizio dello sforzo teso a recuperare quel «brutto» che il bello ufficiale – divenendo grazioso e non più perturbante – ha finito per espungere da sé. Per suo tramite ottengono infatti pieno diritto di cittadinanza l’amorfo, il disarmonico, l’asimmetrico e l’indefinito. (...)”

Esso reintroduce l’antico choc del bello sotto forma di contrasto o di conflitto”¹⁰⁷.

Bodei, attraversando tutto lo sviluppo del pensiero occidentale, traccia perfino una sorta di “storia del brutto” suddivisa in sette epoche, che può essere interessante ripercorrere brevemente¹⁰⁸.

Nella *prima* epoca il brutto è visto come disordine e giunge a indossare anche le vesti dell’errore e del male. Di fronte a un’idea di bellezza profondamente legata all’ordine, alla misura, all’armonia, non può che essere considerato brutto e, di conseguenza, messo al bando tutto ciò che va contro di essa. Il brutto viene considerato come privazione, come “non essere”, in contrapposizione al bello, che invece è pienezza di essere.

Nella *seconda* epoca il brutto comincia in parte a essere accettato nella teoria e nelle pratiche artistiche, grazie all’apporto della fede cristiana, che, secondo l’analogia *deformitas* / *deiformitas*, adora il Cristo crocifisso e sofferente come il Figlio di Dio che si svuota della sua magnificenza, si fa brutto, per rendere bella l’umanità deformata dal peccato. Per questa via, il brutto rimane tale, ma acquista uno spazio decisivo all’interno delle rappresentazioni artistiche, che di certo si allontanano in questo modo dai canoni estetici della tradizione classica.

Nella *terza* epoca il brutto diventa come un ingrediente del bello,

“una sorta di sale, che ne elimina la possibile scipitezza e ne fa crescere l’intensità espressiva. Se ne può godere perché non se ne fruisce isolatamente, ma solo in quanto sciolto nel bello, che lo riassorbe. Tale è la posizione sostenuta da Lessing nel *Laocoonte*, del 1766, opera che ha dato inizio al primo esame tematico del brutto come specifica categoria estetica”¹⁰⁹

¹⁰⁷ BODEI, *Le forme del bello*, 83.

¹⁰⁸ Cf. BODEI, *Le forme del bello*, 94-124.

¹⁰⁹ BODEI, *Le forme del bello*, 96. Per il momento, però, il brutto è ritenuto accettabile solo nella poesia “dove vige la successione delle parti e dove quindi può più facilmente stemperarsi nel corso del tempo, perdendo il proprio carattere «ripugnante». Il suo diluirsi risulta invece impraticabile nelle arti figurative, le quali presuppongono necessariamente la visibile compresenza delle parti nello spazio” (p. 96).

Schegel (1795) riconosce poi l'assenza di una bellezza compiuta, intera, immutabile: ormai il brutto è tipico dell'arte moderna ed è irraggiungibile un godimento perfetto privo di inquietudine.

Nella *quarta* epoca il brutto diventa, per così dire, indistinguibile dal bello ¹¹⁰.

“Con Victor Hugo, con Eugène Sue, con Charles Baudelaire e con una serie di scrittori più «popolari», l'arte sceglie come proprio terreno privilegiato i fenomeni abnormi ed ambigui, i luoghi stessi di condensazione del brutto e del disordine: le deformità del corpo e dell'anima, lo squallore morale e materiale, il delitto, i bassifondi e le fogne della società e della coscienza, soprattutto metropolitana” ¹¹¹.

In questo modo si può dire che l'arte giunge a rivendicare il diritto di trattare e descrivere il brutto anche nella sua forma estrema, quella del disgustoso, compiendo la miracolosa metamorfosi del brutto in bello efficacemente rappresentato.

La *quinta* epoca è fondamentalemente rappresentata dall'*Estetica del brutto* di Rosenkranz (1853), col quale il brutto viene visto non come un materiale inerte, ma come una potenza attiva, pericolosa, aggressiva, in continuo fermento. Un'opera d'arte, pertanto, è tanto più bella e riuscita, quanto più grande è la disarmonia e il caos sui quali è riuscita a vincere ¹¹².

Nella *sesta* epoca, poi, il brutto appare addirittura superiore al bello riconosciuto ufficialmente.

“Rappresenta infatti ciò che, rimosso, tutela il segreto di una felicità per ora socialmente inattuabile. Sta a guardia di un tesoro di verità sepolte che l'arte è tenuta a portare alla luce, smascherando le rappresentazioni della «cattiva realtà», soprattutto quando si mostrano nelle parvenze rassicuranti del bello convenzionale e pacificato. È questa la tesi coerentemente sostenuta da Adorno. (...)”

Il brutto capovolge la gerarchia estetica tradizionale, trasformandosi nell'autentico bello. (...) Il «bello» consentito, aproblematico e senza traumi, è – in effetti – brutto,

¹¹⁰ Tutto comincia in Francia, ma sarà in Germania che verranno elaborate le teorie sul brutto filosoficamente più pregnanti; cf., ad esempio, *Sistema di estetica come scienza dell'idea del bello* di Weisse (1830), in cui “il brutto si presenta quale ineliminabile parte costitutiva della bellezza” (BODEI, *Le forme del bello*, 105).

¹¹¹ BODEI, *Le forme del bello*, 100. Con Hugo, in particolare, si ha “una svolta decisiva nel lungo cammino che porta il brutto dal suo «non essere» all'essere, invece, come il bello. (...) Mentre Victor Cousin ancora nel 1837 difende, in *Du vrai, du beau, du bien*, l'idea di bellezza quale espressione della moralità, Hugo propaga il principio di complementarità e di intercambiabilità di bello e di brutto, che verrà adottato dal «socialismo romantico» di Baudelaire” (p. 101).

¹¹² “In proporzione alla durezza dello scontro sostenuto, la sconfitta del brutto ingigantisce il valore del bello vittorioso. Sommo artista si rivela chi, con il veleno assorbito, ha prodotto un vaccino in cui non ha però voluto rendere completamente innocua la primitiva virulenza del suo antagonista. Il bello, a sua volta, perde la propria natura granitica, di eterno e immobile ideale, a cui l'arte deve semplicemente adeguarsi. Raffigura piuttosto l'allegoria del trionfo della vita sulla morte” (BODEI, *Le forme del bello*, 109).

falso e immorale. Se si vuole mantenere viva l'aspirazione verso una vita migliore, bisogna sfuggire le offerte di un bello a buon mercato, le soddisfazioni passeggere che adescano la coscienza (...). L'arte ha il preciso dovere di rivolgersi all'amorfo, al dissonante, al ripudiato, di sprofondare in tutte le manifestazioni de-formate e sfigurate di una verità dolorosa”¹¹³.

Adorno non predica però un culto del brutto, che sa essere frutto di sofferenza e violenza. L'arte, piuttosto, deve cercare di esprimerlo ed emanciparlo, mettendolo in grado di sprigionare la superiore bellezza che virtualmente racchiude¹¹⁴.

La *settima* epoca, infine, è quella attuale, in cui coesistono diverse tendenze, accomunate peraltro dall'attribuire al bello e al brutto uno statuto progressivamente più complesso, dovuto in parte all'estendersi, anche in campo artistico, di una sensibilità multiculturale, grazie a un'aumentata comunicazione tra civiltà prima separate o scarsamente comunicanti. Ciò ha permesso forse di diventare maggiormente capaci, anche in campo estetico, di accogliere le diversità (quindi perfino ciò che per alcuni potrebbe esser definito brutto)¹¹⁵.

Al termine di questo *excursus* appare chiaro che nello sviluppo storico del pensiero occidentale sul brutto si assiste innanzitutto al

“progressivo smantellamento della bellezza come principio dell'arte. (...)

Si allargano, progressivamente, sempre più i confini di ciò che è lecito all'arte. Là dove adopera in maniera radicale questa libertà, che in certo modo sconta la propria perdita d'importanza, l'arte diviene alla fine «arte non più bella», un'arte che è indifferente, quanto meno, nei confronti dell'obbligo di essere arte bella”¹¹⁶.

¹¹³ BODEI, *Le forme del bello*, 111-112. Adorno “con la *Teoria estetica* (1970) approfondisce il tema del potere del brutto di dinamizzare la creatività artistica. Ad esso viene attribuita, più che al bello, una autentica funzione estetica, poiché impedisce all'arte di ignorare il travaglio della sua origine. Che sarebbe l'arte «se scotesse via da sé la memoria del dolore accumulato?». Il vero brutto, da questo punto di vista, è il bello aproblematico, veicolo di un'immagine falsamente armoniosa, consolatoria e fatua, della realtà. L'equivalente insomma di una droga che offre paradisi artificiali” (DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 44). Cf. T.W. ADORNO, *Teoria estetica* (Piccola Biblioteca; Einaudi - Torino 1978).

¹¹⁴ “In tutte le espressioni della sofferenza (anche nell'atroce e nel ripugnante) la promessa di felicità del bello brilla per la sua visibile assenza o per la sua costitutiva incompiutezza. Soprattutto «dopo Auschwitz», l'imperativo etico ed estetico consiste per Adorno nel reiterato tentativo di scorgere un possibile senso oltre l'alta e soffocante muraglia della prigione del non-senso in cui si è racchiusi” (BODEI, *Le forme del bello*, 116).

¹¹⁵ In ogni caso, secondo BODEI, *Le forme del bello*, 120, ancor oggi “l'ideale delle «belle arti» non è tuttavia tramontato neppure in seguito all'apparente apoteosi del brutto. Si assiste anzi, in questi ultimi tempi, (...) a una crescente insofferenza nei confronti dell'«arte brutta» e dello sperimentalismo esacerbato delle avanguardie. Il gesto di violare regole e tradizioni lascia ormai sostanzialmente indifferenti: la sua eco si spegne presto nel frastuono dei linguaggi, degli stili, delle mode”.

¹¹⁶ MARQUARD, *Estetica e anestetica*, 77.

Il brutto trova il suo posto, il suo spazio nell'arte; riceve perfino una sua dignità, non inferiore a quella della bellezza. Ciò avviene soprattutto quando l'arte può descrivere ed esprimere la bruttezza, in modo bello, rendendola più accettabile, come diceva già Kant nella sua *Critica del giudizio*:

“L'arte bella mostra la sua eccellenza appunto nel fatto che essa descrive in modo bello cose che nella natura sarebbero brutte o spiacevoli”¹¹⁷.

Il brutto esiste – non c'è dubbio –, ma, tramite la rappresentazione artistica, ciò che in natura appare ripugnante può diventare accettabile, ciò che di certo non è piacevole può diventare persino piacevole. Ciò accade forse perché l'arte permette di prendere una distanza dal brutto, pur esprimendolo direttamente.

“L'artista è in fondo come Perseo. L'immaginazione artistica stabilisce una distanza rispetto alle mostruosità interiori, fornendoci un loro riflesso. Come lo specchio di Perseo, l'immaginazione ci permette di non rimanere atterriti dall'orrore di guardarle in faccia”¹¹⁸.

Diventa possibile, in tal modo, accostarsi anche alle realtà umane più angosciose, non fuggendole ma riconoscendole, protetti però dal terrore di un incontro troppo ravvicinato. Ciò vale specialmente per il proprio mondo interiore e si può subito intuire, quindi, come le arti-terapie possano consentire, attraverso una forma non verbale e creativa, l'espressione e la rielaborazione di sofferenze, fatiche, emozioni e sentimenti negativi, altrimenti difficilmente esprimibili e gestibili a parole. In certi casi si tratta di realtà interiori molto confuse e informi, alle quali le forme artistiche riescono quantomeno ad alludere; qualcosa

“che non ha mai preso vita nella psiche e che la opprime per il suo carattere oscuro e asimbolico. Nello stimolo estetico c'è, insieme con una sollecitazione a ricostruire, una non meno forte sollecitazione a partorire e far vivere nuove parti di sé. Il che implica tutta l'angoscia di poter partorire mostri. (...)”

Le forme vigenti e condivise non sempre sono disposte ad accogliere questi aspetti informi o deformati del Sé. L'aspirazione dell'artista è quella di farli venire alla luce trasfondendoli in una forma innovativa o addirittura rivoluzionaria. La forma bella è appunto quella funzionale alla novità del messaggio, è quella che più di altre riesce a

¹¹⁷ Citato in ECO, *Storia della bellezza*, 135. Kant esclude da questa possibilità solo ciò che è disgustoso.

¹¹⁸ DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 55. Nel mito greco, Perseo riesce a sconfiggere la terribile Medusa, il cui sguardo era mortale, evitando di guardarle direttamente negli occhi. Utilizza a questo scopo il suo scudo lucente, usandolo come specchio.

includere gli aspetti «non-nati» del Sé. Non sempre coincide con la forma più gradevole, più armoniosa ed equilibrata, cioè con quella che si fa ben volere subito (...). La bella forma artistica insomma è quella che porta iscritta la trasformazione indispensabile a far affiorare una parte de-forme, non mostrabile della mente. L'orrore per queste deformità viene aggirato, costruendo appunto qualcosa che annuncia con la sua coerenza e articolazione interna, la possibilità di un nuovo ordine, in grado di imporsi a quello tradizionale e di contenere più cose”¹¹⁹.

Il bello, dunque, secondo questa visione, non coincide con ciò che è immediatamente gradevole, con la forma che appare più armoniosa ed equilibrata. È piuttosto ciò che è capace di “far affiorare una parte de-forme, non mostrabile della mente”, abitata da emozioni e pensieri negativi, e soprattutto di fare intravedere le possibilità di una nuova forma, cioè un “nuovo ordine”, annunciato non a parole ma tramite l'espressione artistica. Questo tipo di forma bella – si noti – ci rimanda a quella verità dinamica, di cui abbiamo già parlato, capace di dischiudere un potenziamento di senso della realtà.

Esprimere ciò che è brutto, rendendolo più accettabile ed elaborabile tramite la bellezza e l'espressione artistica, significa anche riconoscere che non esiste nulla che non possa essere visto come bello e che ogni cosa, perfino la più insignificante o la più brutta, può diventare degna di profonda considerazione.

“Qualsiasi cosa può cioè diventare esteticamente bella e nulla è condannato a permanere nel limbo dell'insignificanza. Come ebbe ad affermare il grande pittore John Constable a una sua conoscente: «No, signora, non c'è niente che sia brutto; non ho mai visto una cosa brutta in vita mia: qualunque sia la forma di un oggetto, la luce, l'ombra, la prospettiva lo faranno sempre bello»”¹²⁰.

Questa convinzione è estremamente importante in ogni arte-terapia. Le produzioni del paziente potranno anche essere definite brutte secondo certi criteri estetici normalmente condivisi, ma “la luce, l'ombra, la prospettiva” che, tramite la relazione terapeutica, si riversa su di esse e le colpisce, consentirà di render loro perfino una qualche bellezza.

¹¹⁹ DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 37. L'autore specifica subito che questo nuovo ordine “spesso non rassicura affatto e anzi si associa a un profondo turbamento emotivo”, ma ciò fa parte della capacità “perturbante” dell'arte e della bellezza, sulla quale ritorneremo in seguito.

¹²⁰ BODEL, *Le forme del bello*, 104-105. Si noti che, secondo la filosofia tomista, le condizioni della bellezza (*claritas, integritas, debita proportio*) sono presenti in ogni ente. Di conseguenza si può dire che ogni ente è bello, benché non si sia sempre in grado di coglierne la bellezza (cf. VANNI ROVIGHI, *Elementi di filosofia: Metafisica*, 203-204).

3. BELLEZZA ED E-MOZIONI

Più volte abbiamo già parlato di emozioni in relazione al bello e all'esperienza artistica. Abbiamo anche sottolineato l'aspetto dinamico della bellezza, intesa non come dato oggettivo e assoluto, ma come dispiegamento di possibile senso nel suo coniugarsi con i gusti e le sensibilità personali, con la verità di ogni realtà e perfino con il brutto e il deforme. Vogliamo ora indagare maggiormente su questa dimensione dinamica propria del bello in relazione alle emozioni.

3.1. Il bello che ci com-muove

La bellezza è sempre qualcosa che ci tocca, ci colpisce, ci emoziona. Il bello è una realtà che provoca in noi un qualche movimento, psichico ma spesso anche fisiologico. Infatti, come già abbiamo avuto modo di sottolineare, la bellezza e specialmente la musica hanno la capacità di far esperire emozioni intense caratterizzate in modo particolare da una significativa attivazione sensoriale e motoria. Le emozioni, come delle informazioni amodali che coinvolgono tutto il sistema sensoriale, raggiungono anche la psiche, ma passano attraverso il corpo, mettendolo in qualche modo in movimento. Del resto, un'emozione, per sua natura e per sua definizione, è esattamente qualcosa che smuove, che mette in moto; anzi, si potrebbe forse dire che l'emozione stessa è movimento ¹²¹. Pensando alla bellezza come provocatrice di emozione e osando giocare un po' con le parole si potrebbe anche affermare che l'estetica sta all'opposto della statica ¹²².

La bellezza muove, smuove, com-muove. Hillman, ricordandoci l'etimologia che Marsilio Ficino attribuisce alla bellezza (il termine greco *kalos* deriverebbe dal verbo *kaleo* che significa chiamare, pro-vocare), sottolinea la funzione "provocante" del bello: la bellezza deve suscitare,

¹²¹ Il *Grande Dizionario Garzanti della lingua italiana* (Garzanti - Milano 1987) 638, definisce l'emozione come "intenso moto affettivo, piacevole o penoso, accompagnato per lo più da modificazioni fisiologiche e psichiche", facendo derivare il termine dal francese *émotion*, a sua volta derivato di *émouvoir*: "mettere in movimento". Si veda anche il latino *motio*, *motionis*, che significa moto, movimento.

¹²² Chiaramente non si può riconoscere un rapporto etimologico tra estetica e statica perché "estetico" deriva dal greco *aisthētikos* e significa "ciò che concerne la sensazione" (derivato dal verbo *aisthēnesthai*: "sentire, percepire"). "Statico" deriva invece da *statikos*. L'estetica, pertanto, riguarda le sensazioni che si percepiscono. Esse, a loro volta, quando sono forti e profonde, possono condurre perfino all'estasi, che significa originariamente spostamento, deviazione, uscita di sé, uscita dalla stasi.

provocare, ridestare ¹²³. Non sarebbe tale se non fosse capace di questo appello che suscita emozione, movimento, anche cambiamento. Del resto noi stessi chiediamo alla bellezza che ci tocchi, che ci com-muova, e in certi casi perfino che ci cambi. Altrimenti perché andremmo a sentire un concerto o a vedere una mostra? Forse solo per amore di cultura? Per una motivazione solamente intellettuale?

Questo s-muovere e com-muovere è nella natura stessa del bello, il quale, non di rado, presenta anche un aspetto “perturbante”. Non dobbiamo dimenticarlo:

“la bellezza (...) è anche seduzione enigmatica e inquietante, stordimento e lotta. Non si sa mai, fino all’ultimo, come se ne esce” ¹²⁴.

Oltre a ciò che rassicura, gratifica, consola, “coccola”, l’incontro con la bellezza può provocare anche emozioni perturbanti, che possono mettere in discussione, mandare in crisi e magari sconvolgere il consueto modo di pensare e di vivere. Di Benedetto sostiene che

“il «perturbante», in quanto emergenza del non-familiare nel familiare, sembra essere lo specifico di un’intensa esperienza estetica. (...)”

Ma non va dimenticato che, se a un estremo di quella sfaccettata e polimorfa esperienza che è l’emozione estetica c’è un’impressione perturbante di disintegrazione, di fronte all’emergenza di parti alienate o rimosse del proprio inconscio (il nietzschiano «dionisiaco»), all’altro estremo si colloca un suo tratto rasserenante («apollineo»), legato all’integrazione di elementi sensoriali che le opere d’arte, con la loro armonia, spesso suggeriscono. Proprio questo duplice aspetto, integrativo/disintegrativo, dà un particolare connotato alla vera esperienza estetica, che non è mai puro e semplice piacere contemplativo della bellezza, ma è sempre, in una certa misura, turbamento. G. Braque diceva che «l’arte è fatta per turbare, la scienza per rassicurare» ¹²⁵.

¹²³ Cf. HILLMAN, *L’anima del mondo e il pensiero del cuore*, 103 e 138.

¹²⁴ SEQUERI, *L’estro di Dio*, 395. Lo stesso autore aggiunge che la bellezza “è già di per sé ambivalente. Attrae e seduce, incoraggia e rapisce. È luce e armonia, ma anche smarrimento e scompiglio. Ti fa desiderare una vita felicemente avvolta dal suo splendore; ma induce a temere un mondo governato dalla sua ossessione” (p. 417).

¹²⁵ DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 38-39. F. Fornari, nel suo studio *Psicoanalisi della musica*, sostiene però che “l’arte, specialmente quella musicale, non è veicolo di una stimolante inquietudine, ma di una regressione «edenica». Piuttosto che turbarci con l’affiorare del «non-familiare», ci procura il piacere di ritrovare il «familiare nel non familiare», di ritrovare qualcosa che già si conosce. (...) Secondo Fornari qualunque bella esperienza comporta reminiscenze di età precocissime o addirittura di un periodo prenatale, su cui poggia una disposizione naturale a recepire le qualità estetiche di un oggetto. Si sa, ad esempio, che, mentre il bambino riceve il latte, contempla il volto della madre. In tali circostanze il «buono provato» viene assimilato al «bello visto», sicché quest’ultimo verrebbe a fungere da simbolo di ciò che è rimasto iscritto «nel registro della mucosa orale»

I due elementi, quello contemplativo rasserenante e quello perturbante o perfino inquietante, sono dunque, per certi versi, le due facce della stessa medaglia. Quando prevale in modo radicale l'elemento perturbante si può sconfinare nella patologia ¹²⁶. Viceversa quando è presente in modo assoluto la sola dimensione tranquillizzante, c'è il rischio che l'esperienza estetica non produca alcun cambiamento.

I cambiamenti, necessari e profondi, sono sempre faticosi ma preziosi; l'integrazione dopo la disintegrazione, se così possiamo dire, è sempre un processo trasformativo impegnativo ma bello. È ciò che capita in modo paradigmatico nelle esperienze estetiche della primissima infanzia,

“quando «il mondo interiore del neonato riceve una forma dalla madre» e il bambino desidera e si aspetta questa esperienza trasformativa «in cui le frammentazioni del Sé saranno integrate in una forma organizzatrice». Vuol dire che l'esperienza del bello è integratrice, e l'esperienza di integrazione è bella” ¹²⁷.

L'esperienza estetica è capace, fin dall'inizio, di produrre dei cambiamenti, delle trasformazioni. In generale si può dire che l'opera artistica è

“orientata a far sì che nella fruizione estetica ci si abbandoni, senza intellettualismi o pensieri preordinati, al potere trasformativo dell'arte, che è quello di convertire con i modi divertenti e piacevoli di un gioco, un'esperienza sensoriale caotica, in qualcosa di sensato e pensabile, di trasformare cioè (...) i sensi in senso. Il potere dell'arte è quello di organizzare l'esperienza estetica, la sensorialità, talora frammentaria, oscura e inquietante, in esperienza estetica, ossia in percezioni ricche di emozione, che ti forniscono una prima luce, pre-logica, su fatti psichici non decifrabili, di coniugare così il semplice piacere dei suoni con un piacere più alto che prelude alla conoscenza simbolica. E tutto questo con le modalità di un gioco” ¹²⁸.

L'incontro con la bellezza porta con sé la capacità di trasformare “i sensi in senso”, organizzando la semplice esperienza estetica, sensoriale, in esperienza estetica, cioè in

(Fornari). Il precursore di ogni bellezza sarebbe quindi il volto materno contemplato durante l'allattamento” (DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 45-46).

¹²⁶ Cf. DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 38.

¹²⁷ A. SCHÖN, “*Lacrimae*. Qualche idea su malinconia, musica e psicoanalisi”, in *Melancholia e musica*. Creatività e sofferenza mentale (a cura di V. Volterra) (Psicoanalisi e psicoterapia analitica; FrancoAngeli - Milano 2002) 85. L'autore fa riferimento a C. BOLLAS, *L'ombra dell'oggetto*. Psicoanalisi del conosciuto non pensato (Borla - Roma 1989).

¹²⁸ DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 137-138.

“percezioni ricche di emozioni” che suggeriscono o fanno intuire un possibile senso della realtà. E ciò avviene non attraverso un procedimento mentale, logico, intellettuale, bensì attraverso un’esperienza creativa, ludica, emozionale. È proprio questo passaggio dai sensi al senso, forse, la “trasformazione” che più ci interessa. Del resto abbiamo già sottolineato una visione di terapia intesa soprattutto come processo dinamico di ricerca di senso, proteso non tanto verso il passato per riportare alla luce le emozioni anche più remote, quanto verso il futuro per suggerire e aprire nuove possibilità di armonizzazione e di senso. Proprio in quest’ottica, possiamo riconoscere che

“la forma artistica possiede certamente quel potere «catartico», classicamente attribuito al teatro, in particolar modo a quello tragico, che mobilita esperienze emotive rimosse e le fa emergere depurate sulla scena. Ma, oltre al potere di evocare qualcosa che già esiste nei recessi dell’anima, essa detiene un potere generativo, che fa germogliare qualcosa di nuovo. Da una parte favorisce l’emergenza di un rimosso, la presa di coscienza di una realtà inconscia, dall’altra attiva un processo che plasma quella realtà”¹²⁹.

La terapia attraverso un’espressione artistica, quindi anche attraverso la musica, produce una forma di conoscenza estetica che ha un carattere anticipatorio e generativo, consentendo quanto meno di immaginare un movimento verso le possibilità future¹³⁰. Emergono così sentimenti e idee nuove, compatibilmente con le possibilità del soggetto, che possono facilitare una crescita e un progresso¹³¹.

Possiamo quindi intendere l’incontro con il bello come principio di possibile trasformazione e cambiamento. Per questo l’esperienza estetica può essere utilizzata in un contesto terapeutico basato sulla condivisione delle emozioni suscitate per mezzo di un mediatore espressivo artistico, come la musica¹³².

¹²⁹ DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 147-148, nota 25.

¹³⁰ In quest’ottica, Hillman dà grande importanza all’immaginazione. Egli scrive: “Secondo me, la terapia con l’arte ha la precedenza su tutte le altre terapie, perché attiva l’immaginazione e le consente di materializzarsi, cioè di entrare nel mondo attraverso le emozioni del paziente” (HILLMAN, *Politica della bellezza*, 129).

¹³¹ Si noti che “la bellezza capace di riaprire un’antica e profonda ferita narcisistica è indubbiamente intrisa di seduzione, di un potere fascinatore che si impone all’Io, senza rispettarne la libertà di scelta. Ma la vera bellezza artistica, a mio parere, non è riducibile a questo innegabile potere seduttivo, essendo portatrice di un altrettanto forte potere evocativo. Vera bellezza è quella che fa emergere liberamente sentimenti e idee nell’animo del fruitore, in maniera tale che siano riconosciuti come propri, generati dall’incontro creativo con una forma nuova, e non indotti persuasivamente da qualcos’altro” (DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 39-40).

¹³² Hillman si chiede: “Cosa fanno, in realtà, le terapie espressive, o terapie con l’arte? (...) Mi chiedo cosa succede effettivamente quando un paziente comincia a danzare, a fare la coreografia dello stato della propria anima, o a dipingerlo, a parlare liberamente ad alta voce in una drammatica invettiva o in una declamazione

3.2. La musica come esperienza del tempo e del cambiamento

All'interno delle varie espressioni artistiche, si è tutti solitamente concordi nel ritenere che la musica possiede una particolare capacità di emozionare, com-muovere, quindi provocare un moto, mettere in movimento. Jankélévitch afferma esplicitamente:

“La musica commuove in quanto muove...”¹³³.

Riconoscendo il potere della musica di “muovere”, ci riferiamo non tanto alla sua capacità di coinvolgere il corpo e stimolare un movimento fisico che può tradursi anche in vera e propria danza (in particolare tramite il ritmo), quanto soprattutto a quel movimento profondo che riguarda intimamente tutta la persona, psiche compresa: movimento esistenziale, movimento di ricerca di senso, movimento di crescita e anche di trasformazione.

Questa capacità particolare di e-mozionare, di muovere e s-muovere, ci sembra derivi innanzitutto dalla natura stessa della musica e dei suoni, strettamente legata a una dimensione temporale e, pertanto, allo scorrere, alla mutevolezza, alla trasformazione. Un dipinto ha bisogno di essere fissato su una tela o su di una parete, una scultura di essere scolpita nella pietra o nel legno, ma una musica, per sua natura, non può esistere se non esattamente nello scorrere del tempo che le permette di essere nuovamente viva¹³⁴.

“La musica non esiste in se stessa, ma solo in quella pericolosa mezz'ora in cui, suonandola, la facciamo essere”¹³⁵.

Le profonde emozioni che la musica sa suscitare paiono strettamente legate a questa dimensione temporale, dinamica, “in movimento”, propria della musica stessa, la quale si trasforma nello scorrere del tempo, battuta dopo battuta, suono dopo suono, offrendo ai nostri

poetica, o a scolpirlo nella creta o a rappresentarlo in un collage. Vorrei interrogarmi cioè su quel «qualcosa» che viene presentato, espresso, mostrato, o formato per mezzo delle varie arti. Ebbene, quel «qualcosa» è l'emozione, uno stato d'animo colorato dall'emozione” (HILLMAN, *Politica della bellezza*, 124-125). Ovviamente alcuni pazienti, a causa della loro patologia, non riescono a riconoscere o manifestare delle emozioni. Ciò non vuol dire che esse siano del tutto assenti. Abbiamo presente, ad esempio, il caso di un ragazzo affetto da Sindrome di Asperger, pressoché incapace di dare nome ed espressione alle proprie emozioni, il quale al termine di una seduta di musicoterapia commentò l'improvvisazione musicale condivisa dicendo: “emozionante”. Da quel momento si è ipotizzato un lavoro più direttamente centrato proprio sulle emozioni.

¹³³ JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, 53.

¹³⁴ È pur vero che molta musica esiste “fissata” (cioè stampata) sui libri, tuttavia finché non viene suonata da qualcuno (non solo letta) si può dire che essa non è musica: lo diventa solamente nell'istante effimero in cui essa si fa suono che produce sensazioni acustiche ed emozioni. Lo stesso si può dire a proposito della musica registrata: finché non la si ascolta di nuovo, nello scorrere del tempo, quel disco o quel nastro rimangono solo un semplice oggetto che produce ben poche emozioni.

¹³⁵ JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, 68. Essa, poi, “scompare, svanisce senza lasciare tracce con l'atto della sua esecuzione” (FUBINI, *Estetica della musica*, 30).

sensi e alla nostra anima cambiamenti continui. Forse si può dire che non esiste immobilità, stasi assoluta, neanche nel silenzio o in una nota tenuta. C'è sempre qualcosa di nuovo che capita, o che potrebbe capitare, e che colpisce le nostre orecchie e la nostra anima: qualcosa che parte da un inizio e giunge a una fine, prima non c'è, poi c'è, e di nuovo torna al silenzio, per poi poter ricominciare ancora una volta. La musica possiede intrinsecamente questo dinamismo e per questo la si può definire a ragione “arte del tempo”.

Lo è in quanto basata essenzialmente sull'organizzazione temporale dei suoni, che esistono nello scorrere del tempo e cessano di essere nel momento stesso in cui termina la loro produzione.

Ma lo è anche perché costituisce un tempo in un certo senso artificiale e simbolico ¹³⁶. Si può infatti dire, con Imberty, che

“ogni musica ed ogni stile sono il riflesso di un'esperienza esistenziale del tempo” ¹³⁷.

Ogni musica, infatti, esprime e testimonia la qualità del tempo vissuto ¹³⁸. Può diventare vera e propria espressione dei cambiamenti che accadono nella storia e nella vita di ognuno. In particolare, in musicoterapia, le modificazioni e trasformazioni degli eventi sonoro-musicali nell'ambito del processo estetico e terapeutico testimoniano variazioni e cambiamenti che riguardano anche il paziente stesso e il suo modo di rapportarsi con la realtà (sia il suo mondo interno che quello esterno) ¹³⁹.

¹³⁶ Per M. IMBERTY, “La scuola francese”, in *La Psicologia della Musica in Europa e in Italia* (a cura di G. Stefani e F. Ferrari) (CLUEB - Bologna 1986) 70, la musica “è arte del tempo, vale a dire fabbricazione (*poiesis*) di un tempo artificiale, di un fuori-tempo multiplo”.

¹³⁷ IMBERTY, “La scuola francese”, 71. L'autore, nello stesso contesto, aggiunge inoltre: “È mia convinzione che tutta la semantica musicale debba partire da questo dato primordiale: la musica è rappresentazione simbolica dell'esperienza esistenziale del tempo. I risultati già ottenuti con Brahms, Debussy e Berio mostrano che l'organizzazione degli accadimenti sonori nel divenire è profondamente diversa da un compositore a un altro, e che essa è in ognuno dei casi avvertita dall'ascoltatore come profondamente originale”.

¹³⁸ “Michel Imberty, con una metafora suggestiva ed efficace, parla della musica come «scrittura del tempo»; ma di quali aspetti del tempo «scrive» la musica? Non si tratta certo del tempo esatto di cui si occupano la scienza e la tecnica; si tratta invece di espressioni sonore che testimoniano la qualità di quello che Minkowski ha chiamato, in sintonia con gli insegnamenti di Bergson e della filosofia fenomenologia, il tempo vissuto” (GAGGERO, *Esperienza musicale e musicoterapia*, 47). Cf. in particolare il testo di M. IMBERTY, *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica* (Ricordi-Unicopli - Milano 1990).

¹³⁹ Abbiamo in mente il caso concreto di un giovane psicotico, partecipante a un gruppo di musicoterapia basato sull'improvvisazione sonoro-musicale. Nel corso dell'anno si è potuto assistere a un evidente cambiamento nel suo modo di suonare e di interagire col resto del gruppo. Da una modalità assai rigida e stereotipata, basata sulla scelta dei soliti strumenti e soprattutto sulla proposizione pressoché continua del medesimo ritmo, è passato a una proposta musicale molto più varia e creativa, nonché a una maggiore capacità di adeguarsi e mostrarsi congruente alla musica del gruppo. Tale cambiamento è avvenuto in contemporanea con un miglioramento della salute psichica del soggetto, grazie anche alla più fedele assunzione di un'adeguata terapia farmacologica, prima invece spesso non osservata. Le sedute di musicoterapia hanno contribuito a rinforzare e stimolare la possibilità di una presenza in mezzo agli altri maggiormente adeguata e propositiva.

“Così l’evoluzione delle produzioni in senso estetico, all’interno di un *setting* terapeutico che la rende significativa, può divenire metafora di una crescita non solo artistica: metafora di una possibilità di espressione attraverso l’appropriazione di un codice, anticipazione del linguaggio e della trama di relazioni col mondo, attraverso la relazione privilegiata col terapeuta, quindi conferma della propria esistenza in comunicazione con gli altri”¹⁴⁰.

Ma il tempo esistenziale, di cui parla Imberty, va visto anche in stretta correlazione con il lato negativo e oscuro del tempo stesso. Lo scorrere del tempo, infatti, non può significare solamente evoluzione.

“Il tempo esistenziale non è più solo il tempo del divenire e del progresso, ma anche quello del decadimento e della morte”¹⁴¹.

Anche nel tempo, quindi, come in ogni realtà umana, si cela una possibile ambivalenza, che la musica permetterebbe di affrontare, cercando di sviare l’angoscia, o quanto meno gestirla, tramite la creazione di un tempo di finzione, in cui poter dominare il proprio destino. Per Imberty, il tempo della morte e della dissoluzione viene quindi sostituito dal tempo musicale. Tempo speciale perché, pur intriso dello scorrere dei minuti e dei secondi, è in grado di fare entrare in una dimensione per certi versi “atemporale”. La musica, infatti,

“pur situata in un tempo reale, ha il potere di trascenderlo e di trasferire chi ne fruisce in una dimensione che potremmo definire altra, atemporale. Nell’atto stesso di sopprimere una realtà o, per meglio dire, la sua percezione abituale, ne svela una nuova o, per meglio dire, crea le condizioni perché se ne riveli una nuova”¹⁴².

¹⁴⁰ GIORDANO, *Fare arteterapia*, 23. È importante anche il contributo di S.K. LANGER, *Sentimento e forma* (I fatti e le idee; Feltrinelli - Milano 1965), che descrive la musica come una “analogia della vita emotiva”. Per la Langer, infatti, la musica è una rappresentazione espressiva e una formalizzazione degli stati d’animo, delle tensioni mentali, delle emozioni. In particolare la musica possiede il potere simbolico di presentare simultaneamente elementi contrapposti, creando uno schema di tensioni e di risoluzioni che corrisponde alla complessa realtà della vita psichica. Per questo i cambiamenti nella propria vita, nelle proprie idee ed emozioni possono essere espressi simbolicamente in forme musicali.

¹⁴¹ MANAROLO, *L’angelo della musica*, 59.

¹⁴² A. DI BENEDETTO, “La musica come arte speculare alla distruttività della malinconia e alla creatività del lutto”, in *Melancolia e musica* (a cura di V. Volterra), 100. L’autore spiega: “Occorre notare come la musica trovi misteriosamente il modo di essere «arte del tempo», cioè arte diacronica di un tempo lineare, e contemporaneamente arte di un altro tempo, in grado di annullare il tempo metronomico e di suscitare il vissuto sincronico di un tempo circolare. Esso difatti utilizza le misure cronologiche per trasformare una meccanica scansione di intervalli in un personale senso della durata, nel quale coesistono più cose insieme, esperienze attuali e passate. Sicché, nel momento dell’ascolto musicale, il tempo si concentra, tende a perdere il suo carattere unidirezionale e ad acquistare l’andamento di un percorso che torna ciclicamente sui suoi passi. Lo sviluppo diacronico di un brano musicale è insomma continuamente smentito da una fruizione sincronica. Tutto ciò ha

Si offre così l'opportunità per cercare e trovare un senso nuovo alla propria esperienza e al proprio tempo. Anche all'esperienza dell'effimero, che contraddistingue ogni realtà umana.

L'effimero – si noti – contraddistingue in particolare proprio il bello, inesorabilmente fragile, precario, caduco, destinato a mutare e perfino a perire. La bellezza, infatti, rinvia direttamente alla sua caducità, ed è per questo che, assai spesso, l'incontro con il bello appare strettamente legato alla nostalgia e alla malinconia ¹⁴³. E tutto ciò vale anche e in particolar modo per la musica, che, vivendo nel solo attimo della sua produzione sonora, si presenta, per sua natura, come la più effimera delle espressioni artistiche. La sua, infatti, come abbiamo avuto modo di sottolineare, è una vita effimera

“sempre legata all'esecuzione, all'interpretazione e quindi all'attimo, seppure intenso e vitale, che la fa provvisoriamente vivere, ma subito dopo svanire” ¹⁴⁴.

L'incontro con la musica, pertanto, obbliga a confrontarsi incessantemente con il “lutto” della sua fine, nel passaggio dalla presenza all'assenza, dal suono, con le sue sensazioni ed emozioni, al silenzio.

“Finché dura, essa dona, con una copiosa offerta di suono, l'equivalente di una confortante presenza, per poi far cadere nel lutto chi vi si abbandona, poiché lascia dietro di sé un'assenza che nessuna arte plastica produce. Forma che rapisce e illude, creando un involucro di belle sensazioni, destinato tuttavia a svanire poco dopo in un

indotto C. Lévi-Strauss ad affermare che la musica è «una macchina per sopprimere il tempo». Cf. C. LÉVI-STRAUSS, *Il crudo e il cotto* (Bompiani - Milano 1966). Anche Fubini cita esplicitamente Lévi-Strauss, partendo però da Schloezer per il quale “la forma musicale è essenzialmente atemporale: infatti «organizzare musicalmente il tempo significa trascenderlo». Questa concezione della musica come tempo irrigidito in un'unità sincronica è comune a tutte le concezioni della forma musicale come struttura. L'antropologo Lévi-Strauss, ad esempio, ne parla negli stessi termini: la musica, afferma efficacemente, ha bisogno del tempo solo «per infliggergli una smentita [...]. L'audizione dell'opera musicale, in forza dell'organizzazione interna di quest'ultima, ha quindi immobilizzato il tempo che passa; come un panno sollevato dal vento, l'ha ripreso e ripiegato. Cosicché ascoltando la musica e mentre l'ascoltiamo, noi accediamo a una specie d'immortalità». Questa posizione estetica conduce inevitabilmente a un atteggiamento di diffidenza o di aperta ostilità nei confronti della più recenti avanguardie, le quali hanno mirato per lo più a una destrutturazione del linguaggio musicale, a una liberazione dalle forme precostituite, a una progressiva coincidenza tra tempo vissuto e tempo musicale (FUBINI, *Estetica della musica*, 113-114).

¹⁴³ Per FORTE, *Mortale, salvifica bellezza*, 3, “la bellezza ha un'aura tragica: il suo bacio è mortale. Il Tutto che si offre nel frammento ne rivela l'inesorabile finitezza: il bello denuncia la fragilità del bello. La bellezza è come la morte, minacciosa nella sua imminenza: è questa la ragione profonda per la quale l'esperienza della bellezza è impastata di malinconia. Il bello ricorda agli abitanti del tempo la caducità della loro dimora, che appare fasciata dal silenzio del nulla. E poiché la vertigine del nulla produce angoscia, si intuisce quanto angosciosa possa rivelarsi la bellezza: sospeso sugli abissali silenzi della morte, il cuore umano, sovrastato dal bello, si fa inquieto riguardo al suo destino. Si comprende allora perché la bellezza turbi: si fugge dalla bellezza come si fugge dalla morte”.

¹⁴⁴ FUBINI, *Estetica della musica*, 32.

silenzio che disillude e ferisce. Forma capace di suscitare un'impressione di pienezza, seguita da un vuoto.

Mentre nelle arti visive l'opera ha una esistenza autonoma che si prolunga nel tempo, suggerendo così all'osservatore un senso di eternità, nella musica, la più effimera delle arti, l'ascoltatore è impegnato in una sottile e incessante elaborazione del lutto (...). Le forme musicali sono metafora dell'incessante cambiamento delle forme vitali”¹⁴⁵.

Si potrebbe anche dire, di conseguenza, che la musica ha come un duplice potere: rassicurante, con la sua presenza e le sensazioni che produce, ma anche ansiogeno, con la sua assenza e la sua durata effimera. L'incontro con i suoni, similmente a quelli con le altre persone, esige un continuo separarsi e una continua attesa¹⁴⁶. È un movimento continuo che obbliga a una costante e ininterrotta rielaborazione e, come riconosceva già Freud, può rendere difficile un sereno godimento della bellezza. Sembra, infatti, che il bello possa essere apprezzato solamente se si impara a tollerare la durata limitata del piacere che da esso deriva e ad accettare il lutto conseguente.

“In un brano del saggio di Freud, *Caducità*, si legge che il pensiero della caducità delle cose, nell'animo di molti, interferisce con il godimento del bello. Un forte fattore affettivo interviene a turbarne il giudizio estetico: è «la ribellione psichica contro il lutto a svelire ai loro occhi il godimento del bello». In che cosa consiste dunque la bellezza dell'esperienza musicale così intrisa di «caducità»? Secondo M. Mancina l'ascolto musicale, nonostante proponga una serie ininterrotta di lutti, comporta in ogni caso una funzione gestaltica fondata sulla memoria, che conferisce continuità alla forma sonora, collegandola a qualche altra esperienza del passato che ha dato forma al mondo interno. Ed è qui, in questa profonda traccia strutturante, che

¹⁴⁵ DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 168-169. Il suono “è un significante fugace, e per questo evoca un vissuto depressivo di «caducità»” (DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 17).

¹⁴⁶ M. MANCIA, “Psicoanalisi e forme musicali”, in *Melancolia e musica* (a cura di V. Volterra), 93: “La caducità ha le sue radici *nel* tempo e la forma significante in musica può essere considerata come quella di un oggetto dotato di un'«essenza interiore temporale» - dice la Brélet - diverso dunque dagli altri oggetti estetici che possiamo definire «spaziali». (...) L'ascolto comporta un continuo separarsi da forme compiute e una attesa sempre nuova di nuove forme. Un proporsi, quindi, di una serie ininterrotta di lutti, come momenti enigmatici e ineludibili di fronte alle continue trasformazioni cui vanno incontro, nel percorso lineare del tempo, le forme musicali. Scrive la Brélet che l'esperienza musicale necessita «di una attualizzazione sempre nuova e di una continua rinascita»”. Mancina fa continuo riferimento al testo di G. BRÉLET, *L'interprétation créatrice* (P.U.F. - Paris 1951).

possiamo afferrare la bellezza dei segni musicali, evanescenti sì, ma portatori anche di un confortante messaggio ordinatore”¹⁴⁷.

La memoria permette dunque di trovare o recuperare una continuità tra le varie esperienze sonore e le emozioni a esse collegate, permettendo loro di entrare in relazione e superare, in un certo senso, la loro caducità. La temporalità dell’esperienza musicale, infatti,

“comporta una frammentazione delle emozioni, una serie ininterrotta di «stati malinconici» superati e trasformati dal recupero gestaltico operato dalla memoria. Memoria che dà un senso e una continuità alla forma sonora, permettendo ai suoni di entrare in relazione tra loro, ma anche, in analogia a quanto succede nel sogno, dando valore alla soggettività e collegando l’attualità dell’esperienza con le emozioni di un tempo che hanno dato forma al mondo interno”¹⁴⁸.

La memoria, dunque, permette di trovare e dare un senso alle forme sonore e anche alle emozioni che esse manifestano¹⁴⁹. Consente un collegamento tra le varie esperienze e permette, in tal modo, di superare e trasformare quella “serie ininterrotta di stati malinconici” che la musica, con la sua natura effimera, porta a vivere.

Forse, però, pur consapevoli della caducità del bello con tutto ciò che comporta, si può tentare di porre l’accento soprattutto sul valore della sua presenza, sul fatto cioè che esiste, sebbene nel momento fuggevole, e porta con sé un’emozione preziosa, una domanda, un’offerta di senso. Quel momento, pur effimero e destinato a morire, è un dono.

“L’incontro con la bellezza rimane qualcosa di gratuito: l’«oggetto» bello potrebbe non esserci e risulta in sé non fondato. In virtù della sua infondatezza, si potrà sempre

¹⁴⁷ DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 47.

¹⁴⁸ MANCIA, “Psicoanalisi e forme musicali”, 93-94. Si noti che la memoria, per certi versi, è anche ciò che permette di vivere la nostalgia, la quale pare contraddistinguere in modo speciale proprio l’esperienza musicale. H.U. VON BALTHASAR, *Lo sviluppo dell’idea musicale. Testimonianza per Mozart* (“Quodlibet”; Glossa - Milano 1995) 47, afferma che “la musica è quella forma che ci avvicina di più allo spirito, il velo più sottile che ci separa da lui. Ma condivide essa pure il destino tragico di ogni arte: dover rimanere nostalgia e, dunque, qualcosa di provvisorio. E proprio perché è la più vicina allo spirito, senza poterlo mai afferrare del tutto, la nostalgia in lei è più forte”.

¹⁴⁹ Tra l’altro, la memoria delle esperienze sensoriali, soprattutto sonore, rimane sovente una capacità residua in soggetti colpiti da gravi patologie psichiatriche. Benenzon, in occasione del convegno su *La musicoterapia nella clinica psichiatrica* tenuto a Torino il 23 giugno 2005, ha dichiarato di aver constatato più volte, nella pratica clinica, come rimanga, anche dopo tanti anni, una traccia mnestica fondamentale delle esperienze non verbali. In effetti, abbiamo potuto notare anche noi, nella nostra esperienza, che, perfino in pazienti del tutto privi di organizzazione temporale, rimane spesso un ricordo di quel determinato suono o di quell’esperienza sensoriale. Citiamo, ad esempio, il caso di un bambino autistico col quale la melodia del celebre “mattino” di Grieg proposta con un flauto dolce, introdotta a un certo punto del trattamento, ha costituito un importante aggancio e un fecondo stimolo per la comunicazione. Il bambino stesso ogni volta la richiedeva e sembrava riconoscerla (anche perché non sortivano lo stesso effetto altre melodie o altri strumenti).

leggere nichilisticamente la presenza della bellezza e – sulla scorta di ciò – interpretare l'intero essere come apparenza fuggevole e ingannevole, come vuoto gioco che non rinvia ad alcun compimento. Su questo versante si muove l'estetica postmoderna, che riduce la sfera estetica a ornamento, a sfera «ricreativa» a lato della serietà del vivere e, conclusivamente, rende apparente la realtà tutta e annulla ogni rinvio nel luccichio della superficie. Tuttavia l'«oggetto» bello potrebbe non esserci, ma c'è. C'è una realtà buona, positiva e indebita, non dovuta e imprevedibile”¹⁵⁰.

La bellezza è un dono¹⁵¹. Un dono che tocca, provoca, esorta a una qualche risposta. Forse proprio per questo com-muove e produce e-mozioni.

¹⁵⁰ PRATO, “Il ritorno dell'estetica”, 276-277.

¹⁵¹ “La forma propria della bellezza è quella del dono” (SEQUERI, *L'estro di Dio*, 14).

4. QUALE BELLEZZA IN MUSICOTERAPIA?

Le terapie espressive, come abbiamo già visto, si propongono di lavorare attraverso la condivisione della ricerca del bello, utilizzando un preciso mediatore artistico come strumento di relazione. Mirano a delle trasformazioni, a dei cambiamenti, sfruttando proprio la forza della bellezza e la sua capacità di produrre e-mozioni.

Vogliamo ora tentare di applicare alla musicoterapia le riflessioni fatte fin qui, cercando di precisare meglio quale sia la bellezza che maggiormente ci interessa e ci è utile nel contesto musicoterapico.

4.1. Un processo estetico

Certamente, come abbiamo già visto, il fine delle arti-terapie non è mai il raggiungimento di un risultato estetico in senso stretto, se per estetico si intende qualcosa di riconoscibile da molti come artistico. Così una seduta di musicoterapia non è un concerto, né una *performance* musicale, né una lezione di musica. Il musicoterapista non può avere come scopo eseguire, proporre o insegnare una bella musica e il percorso di un intervento musicoterapico, a sua volta, non può essere inteso come una semplice ricerca estetica. L'obiettivo resta sempre terapeutico o riabilitativo, sebbene venga perseguito tramite il fare e il condividere un'attività artistica ed estetica ¹⁵². La musica, comunque, non potrà mai essere considerata un elemento secondario, anche se spesso probabilmente si avrà a che fare con una formazione sonora di qualità discutibile ¹⁵³. In ogni caso, già la proposta di condividere un'attività dalle valenze

¹⁵² F.-X. VRAIT, "L'Esthétique en Musicothérapie", in *La Revue de Musicothérapie*, vol. XV, n. 2 (1995) 2-3: "La recherche d'une esthétique sonore, d'une esthétique musicale, ne peut en aucun cas être l'objectif d'une séance de musicothérapie. Le travail clinique ne peut être confondu avec le travail culturel. (...) Il s'agit toujours d'objectifs thérapeutiques, et jamais d'objectifs musicaux. Et pourtant, la dimension musicale est bien présente. Nécessairement présente, puisqu'il s'agit de musicothérapie. De même que la dimension culturelle est à l'oeuvre dès lors que nous parlons de musicothérapie, et plus largement d'art en thérapie, la dimension du beau, le sens de l'esthétique sonore ne peut échapper à l'analyse du processus thérapeutique en cours".

¹⁵³ Sottolineare che la prima esigenza "non è quella di promuovere o perpetuare la musica come forme artistica fine a se stessa", non significa affatto sostenere "che la qualità della musica utilizzata in terapia non sia importante. La maggior parte dei musicoterapeuti concordano sul fatto che migliore è la musica, maggiori sono le sue qualità terapeutiche" (BRUSCIA, *Definire la musicoterapia*, 26-27). E forse il fatto che la musica, come ci ricorda anche G. DUCOURNEAU, *Elementi di musicoterapia*. Clinica, tecnica e formazione (Cosmopolis - Torino 2001) 2, venga considerata soprattutto "non per le sue qualità tecniche o per i suoi aspetti estetici (...) ma in quanto «linguaggio»", non ne diminuisce l'importanza, ma anzi evidenzia che la sua qualità deve essere veramente buona per rendere possibile una reale comunicazione. Inoltre, che l'elemento sonoro-musicale non

creative ed estetiche si mostra spesso in grado di mobilitare la persona, possedendo una speciale capacità di trascinare e coinvolgere. Ciò vale in maniera speciale per la musica che, in virtù della sua stessa essenza (toccante e impalpabile, sensibile ed evanescente), esercita una particolare fascinazione, con un coinvolgimento emozionale profondo che passa anche e prima di tutto attraverso la corporeità.

L'utilizzo in terapia di un mediatore espressivo artistico, come la musica, consente di sottolineare, come abbiamo già fatto, la compresenza di un processo estetico e un processo terapeutico. L'uno non è in contrapposizione all'altro e neanche in successione all'altro. La distinzione tra i due processi – lo abbiamo già notato – è piuttosto artificiale e schematica, visto che essi in realtà è come se si fondessero insieme, essendo il processo estetico il mezzo per realizzare il processo terapeutico. In musicoterapia, in particolare, si può dire che il processo estetico della ricerca del bello, facendo musica insieme, è strettamente e indissolubilmente congiunto al processo terapeutico della ricerca di senso, facendo se stessi. C'è sempre di mezzo un fare (fare musica, fare se stessi) e un ricercare. Processo, di fatto, dice cammino, movimento, trasformazione. Processo, inoltre, dice ricerca e in particolare ricerca di senso. Già l'espressione artistica in quanto tale, tra l'altro, può essere vista proprio in quest'ottica. Infatti, si può dire che l'arte è

“la capacità di trasformare oggetti inanimati in metafore, di attribuire loro una significatività diversa, alternativa, fruibile per tutti, oltre che in contatto col bello. È un procedimento artificiale che «fa parlare» le cose, fa sì che trascendano se stesse e acquistino senso e bellezza”¹⁵⁴.

Similmente il processo terapeutico che si istaura tramite la creatività e l'espressività artistica è un percorso di ricerca di senso, capace di dare significato a ciò che sembra non averne, forma a ciò che pare informe, possibilità di espressione e comunicazione a chi si mostra muto o chiuso

possa essere di secondaria importanza appare chiaro in quei casi, come con alcuni soggetti autistici, in cui esso diventa una vera e propria chiave per entrare in relazione col paziente, altrimenti perso nel suo mondo. Infatti, come ci ricorda F. DEMAESTRI, “Musicoterapia e disturbi comunicativo-relazionali in età evolutiva”, in *Musica et Terapia* 8 (2003) 52-53, “l'elemento ritmico e quello sonoro/musicale ci consentono di contattare il soggetto autistico ad un livello che gli è proprio (negli elementi di sensorialità, motricità, movimento), livello caratterizzato da competenze espressive e comunicative elementari e spesso distorte da processi psicopatologici. Attraverso una costante «rilettura» in chiave «musicale» del comportamento del soggetto l'approccio musicoterapico propone alla persona una continua interrelazione che attribuisce senso e significato alle sue manifestazioni. In questo senso l'incontro con la potenziale gratificazione sensoriale ed «estetica» indotta dal musicale, l'isomorfismo che il musicale mantiene con le primitive modalità espressive e comunicative può facilitare un contatto sensoriale ed emotivo, può attivare un punto d'incontro. Come afferma Zappella «propone al bambino il rapporto con un'altra mente che si pone in sintonia con lui e gli restituisce in forma modificata il messaggio che esso manda... questo contatto può consentire lo sviluppo di un certo grado di reciprocità sociale». Il riferimento è al testo di M. ZAPPELLA, *Autismo infantile*. Studi sull'affettività e le emozioni (Nuova Italia Scientifica - Roma 1996).

¹⁵⁴ G. MONTINARI, “L'inventiva del terapeuta come fattore di terapia”, in *Musica & Terapia*, 38.

nel suo mondo. E il senso, che il trattamento terapeutico aiuta a cercare, non è qualcosa che si scopre di punto in bianco e una volta per tutte. È piuttosto il frutto di un cammino, di una storia, talvolta anche lunga. Per questo, se il punto di arrivo di un percorso espressivo, il risultato di un processo creativo, è indiscutibilmente rilevante, dobbiamo anche riconoscere nello stesso tempo

“che la produzione di un prodotto artistico finito non è la cosa più importante nella musicoterapia. Il processo in sé ha importanza più del risultato finale sebbene spesso il risultato può *[sic]* essere musicalmente molto soddisfacente e bello”¹⁵⁵.

Ci sembra così di dover affermare che la qualità autenticamente terapeutica di un percorso di musicoterapia deriva principalmente proprio dal processo e non dal semplice risultato finale. Quest'ultimo, del resto, svela il suo senso solo alla luce del primo, cioè del cammino percorso per arrivare lì e non altrove¹⁵⁶.

Non importa, quindi, se si giunge a un “prodotto artistico finito”: potrebbe anche trattarsi di un frammento, qualcosa di incompiuto o appena abbozzato, ma non è quello che conta¹⁵⁷. Ciò che è più importante è il percorso che ha permesso di giungere lì, attraverso una storia, una relazione, un cammino fatto magari di piccoli passi, piccole e-mozioni, piccole trasformazioni. Tutto ciò vale in modo speciale per la musicoterapia, là dove il risultato artistico finale non può essere “trattenuto”, ma (salvo che venga registrato) vive per il solo momento della seduta.

¹⁵⁵ L. BUNT, *La musicoterapia: un'arte oltre le parole* (Psicologia/Strumenti 3; Kappa - Roma 1997) 49.

¹⁵⁶ “Affinché un contesto di produzione sonora possa avere una dimensione terapeutica non bisogna solamente tenere in conto il prodotto sonoro o musicale, ma anche il processo per cui è stato realizzato all'interno di una relazione individuale o di gruppo, processo che gli dona senso” (LECOURT, *La musicoterapia*, 37).

¹⁵⁷ La letteratura musicale, peraltro, ci offre anche esempi illustri di composizioni rimaste incompiute ma che sono nello stesso tempo dei veri capolavori, come la sinfonia n° 8 di F. Schubert, chiamata appunto “L'incompiuta”, e la monumentale “Arte della fuga” di J.S. Bach. A quest'ultima, per sottolineare la bellezza di certi frammenti, faceva riferimento D. Bonhoeffer, in una delle sue *Lettere dal carcere*, scritta nel 1944 nella prigionia del campo di concentramento, dove avrebbe poi avuto fine la sua vita. Così scriveva: “La nostra esistenza intellettuale e spirituale rimane mutila. Ciò che importa ormai è soltanto il fatto che, osservando quel frammento che è la nostra vita, si distingua com'era impostata e progettata la struttura completa e di che materiale era composta. Esistono, in fondo, frammenti che stanno bene soltanto nella spazzatura (anche una decente «riverniciatura» sarebbe troppo, per loro) e frammenti invece la cui importanza dura per secoli, perché il loro compito può essere soltanto affare divino, ossia frammenti che devono restare frammenti: penso, per esempio, all'*Arte della fuga*. Ma, quando la nostra vita riesce a essere il più remoto riflesso di tali frammenti, quando, almeno per un breve periodo, si accordano i diversi temi che continuano ad accavallarsi sempre più fitti e dall'inizio alla fine si riesce a tenere il grande contrappunto così da poter intonare, dopo, l'interruzione, il corale *Vor Deinen Thron tret'ich allhier...* [il «corale testamento», ultima opera di Bach: Fino al tuo trono mi spingo...], se avviene tutto questo, allora non ci lamenteremo più della nostra esistenza frammentaria, ma ne saremo perfino lieti”; citato da H. MOTTU, *Geremia: una protesta contro la sofferenza*. Lettura delle “confessioni” (Parola per l'uomo d'oggi 7; Claudiana - Torino 1990) 157.

Per questo, anche per Benenzon, il concetto di processo è fondamentale in musicoterapia. Infatti,

“una sola seduta di musicoterapia non costituisce di per sé un’azione terapeutica, né un legame terapeutico. La musicoterapia richiede uno spazio temporale che racchiuda una serie di cicli, di incontri ripetuti, nei quali si possa individuare un inizio, una traiettoria e una fine, in sostanza un percorso terapeutico”¹⁵⁸.

Processo – lo ribadiamo ancora una volta – significa percorso, storia, cammino; significa movimento al contrario di staticità, con quel dinamismo che, come abbiamo visto, è proprio delle emozioni.

Possiamo parlare di processo estetico perché, da una parte, si realizza attraverso la creatività e l’espressione artistica e, dall’altra, perché la sua bellezza sta proprio nello sviluppo della relazione terapeutica attraverso il linguaggio non verbale sonoro-musicale, più che nel risultato artistico (o presunto tale) finale. La bellezza non sta nella stasi, ma nel cammino (perché il bello com-muove)¹⁵⁹. La bellezza sta nel processo e nel riconoscere la possibilità di un percorso, di una trasformazione. Rogers, a questo riguardo, indica quanto sia essenziale riconoscere e facilitare nel paziente (lui direbbe “cliente”) questa possibilità di cambiamento e crescita:

“Posso riconoscere nell’altro una persona impegnata in un processo di «divenire», o non sarò limitato nella mia percezione dal suo passato e dal mio passato? (...) Se l’accetto come un processo di divenire, contribuisco, al limite delle mie possibilità, a confermare ed a rendere reali le sue possibilità”¹⁶⁰.

Forse un trattamento musicoterapico può darsi proprio questo compito: contribuire a confermare e a rendere reali le possibilità del paziente, camminando con lui, in un percorso creativo ed espressivo.

Porre l’accento sul processo più che sul risultato, quindi, significa sottolineare l’aspetto dinamico della musicoterapia. E proprio in quest’ottica possiamo approfondire, in relazione

¹⁵⁸ BENENZON, *Manuale di Musicoterapia*, 22. Altrove aggiunge: “Non esiste possibilità di presenza terapeutica senza un processo che si svolga in un tempo determinato e che segni una storia (p. 113). Si veda anche BRUSCIA, *Definire la musicoterapia*, 47-49.

¹⁵⁹ A. MOINEAU, “De l’autre côté de la scène”, in *La Revue de Musicothérapie*, vol. XV, n. 2 (1995) 42, sostiene “qu’avant de parler des formes, il est plus important de dire le chemin. Peut-être que tout simplement, ce qui est beau dans l’atelier, c’est non pas le produit, mais toute la vie qui s’y passe, qui s’y crée”.

¹⁶⁰ C.R. ROGERS, *La terapia centrata-sul-cliente*. Teoria e ricerca (Psycho; Martinelli - Firenze 1989⁴) 84.

alla musicoterapia, ciò che abbiamo detto circa bellezza e gusto, bellezza e verità, bellezza e bruttezza.

- Bello non è un ideale oggettivo inoppugnabile e neanche il gusto personale o di una comunità culturale: bello è l'incontro tra queste dimensioni, tra la sensibilità musicale del terapeuta e quella del paziente.
- Bello non è il conformarsi a una verità metafisica e assoluta: bello è un processo di autenticità per conformarsi a se stessi, permettendo che la creatività e l'espressione artistica siano opera di ricerca e rivelazione di senso.
- Bello non è la cancellazione del brutto o il tentativo di occultarlo: bello è l'armonizzazione delle parti meno belle di sé, attraverso la loro espressione in un linguaggio creativo e artistico.

4.2. Incontri sonori

La bellezza in musicoterapia è frutto di un incontro e di una condivisione che si realizzano in un processo dinamico, non di rado molto lungo. La bellezza – lo ribadiamo – non sta semplicemente in una sorta di prodotto artistico finito. È piuttosto qualcosa che si costruisce piano piano, seduta dopo seduta, incontro dopo incontro.

E incontro significa necessità del contributo di tutti (paziente e musicoterapista), responsabilità ripartita e condivisa, dono e accoglienza reciproca.

Ciò che accade è innanzitutto l'incontro tra persone diverse, con tutto ciò che questo comporta in difficoltà ma anche in arricchimento reciproco ¹⁶¹. Ognuno infatti, anche ogni terapeuta, ha la sua storia, il suo mondo, i suoi piccoli o grandi problemi, il suo modo di vedere e affrontare la realtà. Ognuno, poi, ha anche la sua storia e la sua identità musicale. Potremmo dire che ognuno ha i suoi gusti e la sua sensibilità, anche in fatto di suoni e musiche. Con Benenzon diremmo che ognuno ha il suo ISO, cioè la sua identità sonoro-musicale, costituita dalle sonorità e dalle musiche che hanno segnato e qualificano la specificità di un individuo ¹⁶².

¹⁶¹ È vero che il bello è capace di suscitare emozioni intense e profonde anche nell'intimità della propria camera, in un "a solo" con l'opera d'arte, nell'ascolto privato di un brano musicale così come nel suonare da soli lasciando libera espressione al proprio intimo, ai propri sentimenti. Tuttavia nell'incontro con altri e nella condivisione di ciò che è bello, come avviene quando si suona insieme ad altri, si può realizzare qualcosa di più: le proprie personali emozioni, infatti, incontrano quelle degli altri e si caricano di ulteriori sensazioni che altrimenti non potrebbero venire sperimentate e conosciute.

¹⁶² Ne abbiamo già parlato in relazione all'ISO culturale (cf. nota 79).

Musiche, quindi, che non solo piacciono più di altre, quasi in modo superficiale, ma che hanno giocato e giocano ancora un ruolo emotivo profondo e producono una risonanza interiore, toccando, segnando e muovendo l'individuo nel suo intimo, nella sua stessa personalità. Si tratta di un'identità sonora che, come abbiamo già visto, ha a che fare anche con la cultura (ISO culturale), perché inevitabilmente ognuno cresce in un mondo, in una cultura appunto, che non può che condizionargli, almeno in parte, le abitudini di ascolto o di produzione musicale e quindi anche il gusto e la sensibilità musicale ¹⁶³.

L'incontro che si realizza in musicoterapia è, pertanto, un incontro tra l'identità sonora del paziente (o del gruppo di pazienti) e quella del musicoterapista, in cui ciò che conta non tanto è il giusto e lo sbagliato, quanto il vero, l'autentico. Come abbiamo già detto, non si tratta di conformarsi a una verità metafisica, ma di un processo di autenticità ¹⁶⁴. È bello ciò che viene creato insieme, ciò che si condivide insieme, quando ciascuno (non solo il paziente, ma anche il musicoterapista) esprime sinceramente se stesso, qualcosa di sé, qualcosa di vero, e non riduce il suo suonare a un compito o all'ostentazione di capacità tecniche. Forse proprio nell'autenticità sta la radice del bello di una relazione. È così – crediamo – in ogni rapporto umano ed è così anche in musicoterapia, dove, pur senza ricorrere al linguaggio verbale, è possibile mettersi in gioco con la profondità e l'intimità dei propri vissuti e delle proprie emozioni.

Anche il musicoterapista, per potere essere maggiormente efficace, è chiamato a giocare con sincerità e autenticità. Ciò è possibile nella relazione musicoterapica, anche perché la condivisione di un'attività dalle indiscusse valenze estetiche, oltre a possedere un'indubbia capacità mobilizzante e coinvolgente, presenta pure il vantaggio di mettere quasi sullo stesso piano paziente e terapeuta: essa infatti può facilitare maggiormente una comunicazione, una

¹⁶³ CAMPIOTO ANNA - PECONIO ROCCO, "La musica come strumento riabilitativo", in *Musica & Terapia*, 236, ci ricordano che "non di secondaria importanza è l'aspetto culturale, poiché, sia che si tratti di un progetto individualizzato che di gruppo, l'ascolto e/o la produzione sonora vengono inseriti inevitabilmente in un contesto culturale che avvolge la quotidianità del paziente, ed è una condizione a cui il musicoterapeuta non può sottrarsi".

¹⁶⁴ "La musica pone una questione di significato, ma in modi originalissimi e imprevedibili. Si pone cioè in relazione diretta con una nostra verità interiore e con una supposta Verità delle Verità. Questo sistema d'illusioni ci fa bene, è in qualche modo terapeutico, e ci allena a una ginnastica mentale decisiva rispetto al senso di ciò che ci circonda. Faremo bene, dunque, a usarla come strumento terapeutico, a condizione di non essere ingenui. (...) È bene fare musica con tutti gli entusiasmi possibili, tranne quello di prenderla per una sostanza miracolosa. Quando, come psicoanalisti, diamo un'interpretazione, non enunciamo una Verità, ma un brandello di vero, in quel momento, per quella persona vicina a noi. Così, quando lavoriamo con la musica sui pazienti, non travasiamo un'efficacia terapeutica della musica in sé in un malato, ma usiamo la musica come terzo utile nella relazione terapeutica. (...) È dunque decisivo, per il cosiddetto musicoterapeuta, poter avere confidenza cioè con le risonanze non cosce che mette in moto. Ma non certo per scambiarle per il significato della musica stessa. Sono il significato per lui in quel momento" (D. GAITA, "La Musicoterapia non esiste", in *Musica & Terapia*, 19).

relazione, una condivisione, rispetto ad altre terapie (specialmente psicoterapie) dove invece appare più chiaro il dislivello ¹⁶⁵.

“Le plaisir musical, objet censé être commun au thérapeute et au patient, pourrait gommer les aspects de dyssymétrie, de pouvoir inscrits dans le face à face thérapeutique” ¹⁶⁶.

Ciò non vuol dire che in musicoterapia paziente e terapeuta occupino la stessa posizione e abbiano lo stesso ruolo all'interno della relazione terapeutica, oppure che il paziente non si aspetti di ricevere un qualche vantaggio; indubbiamente, però, il musicoterapeuta può porsi utilmente in un atteggiamento di maggiore condivisione con il paziente, partecipando egli stesso all'espressione creativa e artistica.

Questa condivisione riguarda davvero tutto ciò che accade nel *setting* terapeutico, a partire dalle proposte sonoro-musicali del paziente, indipendentemente dalla loro qualità estetica ¹⁶⁷. Certamente, infatti, il brutto non è escluso dal trattamento musicoterapico. Spesso, anzi, abbiamo a che fare con un materiale sonoro-musicale che, da un certo punto di vista, faticiamo a definire come bello. Si tratta di materiale informale, non strutturato, di suoni sgraziati e poco piacevoli, di sonorità tutt'altro che armoniose, nonché di suoni che esprimono emozioni e sentimenti negativi. Sono importanti anch'essi e si può dire che hanno addirittura una loro bellezza quando sono espressione vera e autentica della realtà del paziente, di ciò che è in profondità, di ciò che porta in sé. La bellezza dell'autenticità di un incontro.

Come abbiamo visto a proposito dell'arte, attraverso la mediazione di un'attività musicale espressiva e creativa, diventa possibile esprimere, rielaborare e rendere anche più riconoscibili e accettabili le realtà meno belle e, forse, più deformi. La bruttezza di certi suoni può ricevere forma e trovare un contesto sonoro-musicale nonché umano in cui essere accolta e trasformata. Emozioni e sentimenti che non potremmo definire belli (come ad esempio la rabbia, l'ira, la violenza, l'invidia) possono venire espressi tramite i suoni e la musica e trovare così un loro

¹⁶⁵ Il rapporto con un medico o con uno psicoterapeuta si gioca indubbiamente sull'attribuzione e il riconoscimento di ruoli specifici diversi, in cui il paziente si aspetta, in qualche misura, delle risposte chiare che lo aiutino a superare il problema. Un dislivello c'è anche, necessariamente, nel rapporto tra insegnante e allievo (perfino nell'educazione musicale): l'insegnante, infatti, è prima di tutto colui che possiede delle conoscenze e deve trasmetterle il più efficacemente possibile ai suoi allievi.

¹⁶⁶ J.-P. AUBRET, “Du refus à l'acceptation d'une esthétique de l'informel au cours d'une musicothérapie”, in *La Revue de Musicothérapie*, vol. XV, n. 2 (1995) 55.

¹⁶⁷ M.E. GARCIA, “Esperienza estetica e controtrasferimento”, in *Musica & Terapia*, 77: “Improvvisare «sul tema» di un paziente (si usa qui deliberatamente una espressione proveniente dal mondo artistico) significa aprirsi alla possibilità di avere un'intensa esperienza estetica, esperienza la cui particolarità è quella di realizzare un incontro intimo tra soggetto ed oggetto”.

sfogo ¹⁶⁸, una loro forma più accettabile, perfino una loro bellezza. Anche in questi casi, però, crediamo che l'essenziale non stia primariamente nel rivestire il brutto con il bello, bensì in un incontro la cui bellezza sta innanzitutto nella sua verità e autenticità.

La bellezza in musicoterapia, pertanto, non sta semplicemente nella qualità del prodotto sonoro-musicale, sebbene anche questa sia importante, ma nell'incontro che si realizza, passo dopo passo, appuntamento dopo appuntamento. In altre parole si può dire che la bellezza sta nella condivisione e nella ricerca comune: condivisione del bello e delle emozioni che un'attività creativa ed espressiva come la musica sa suscitare; condivisione autentica e sincera di una ricerca estetica e soprattutto di senso, che anima tutto il processo.

¹⁶⁸ A questo riguardo si può parlare di catarsi, a partire dal concetto di Aristotele: “purificazione attraverso l'arte tragica e l'arte musicale che, avvicinando lo spettatore alle proprie passioni (catarsi dei sentimenti), ne produce la purificazione (catarsi dai sentimenti) attraverso la loro espressione nella finzione scenica piuttosto che nella realtà” (GALIMBERTI, *Enciclopedia di Psicologia*, 178).

5. IL COMPITO “ESTETICO” DEL MUSICOTERAPISTA

Per poter costruire e riconoscere la bellezza dell’incontro, nel processo musicoterapico, è necessario che, da parte del terapeuta, vengano adottati alcuni atteggiamenti fondamentali. È quello che potremmo definire il compito “estetico” del musicoterapista.

5.1. Liberare dal (pre)giudizio

Innanzitutto ci pare basilare la disponibilità ad accettare l’altro in modo pieno e incondizionato, in modo tale che il paziente possa sentirsi accolto e libero. La seduta di musicoterapia, infatti, deve essere uno spazio di libertà, in cui ognuno possa esprimersi senza timori in modo creativo.

“Considerare il paziente come persona creativa ed artistica fa sì che questa si possa esprimere liberamente, ritrovando così i propri ritmi interni ed, in ultima analisi, le proprie emozioni. Lo spazio che viene offerto al paziente durante la seduta di musicoterapia è uno spazio peculiare. Il paziente può permettersi di esternare il proprio dolore, la propria rabbia, la propria gioia. Può agire comportamenti altrove connotati o decisamente repressi, quali l’urlare, il rotolarsi a terra, il danzare in maniera sfrenata ecc. Tali comportamenti in seduta non vengono vietati ed anzi talora incoraggiati”¹⁶⁹.

Non c’è nulla che non sia ammesso, nulla che non abbia diritto di cittadinanza, a parte eventuali atteggiamenti lesionistici e distruttivi. Il presupposto è credere che, nella persona con cui si ha a che fare, niente sia degno di insignificanza, qualsiasi siano le sue emozioni e il suo modo di esprimerle; credere nell’importanza del paziente con il suo mondo, nonché nelle sue possibilità e potenzialità anche più nascoste¹⁷⁰. Il paziente potrà sentirsi accolto e libero di

¹⁶⁹ R. MESSAGLIA, “L’intervento di musicoterapia nella psicosi”, in *Musica et Terapia* 8 (2003) 30.

¹⁷⁰ M. SCARDOVELLI, *Il dialogo sonoro* (Cultura musicale di tutti; Cappelli - Bologna 1992), 27, sottolinea quello che, nella sua esperienza, è stato il messaggio fondamentale ricevuto dal compositore Porena: “avere una tale fiducia positiva e incondizionata nelle persone e nei rapporti, da essere in grado di ascoltare, provare e saper manifestare interesse nelle più diverse circostanze e contesti, nella convinzione che ogni persona, adulto o bambino, acculturato o meno, esprime sempre e comunque una parte di se stessa, e come tale sia meritevole di attenzione e fornisca occasione di nuova conoscenza e di crescita”. Scardovelli fonda poi le sue riflessioni sul pensiero di Rogers e sulla psicologia umanistica, in cui “si parte dal presupposto che ogni persona, come ogni organismo, abbia in sé tutte le risorse necessarie per l’adattamento all’ambiente, compresa la risoluzione dei

esprimersi se si avrà grande rispetto per il suo mondo interiore e anche per il suo modo di manifestarlo attraverso tutti i mezzi (anche non sonori) a sua disposizione. Per questo Bruscia, a proposito del modello Nordoff-Robbins e del ruolo del musicoterapista, afferma che

“la prima e più importante responsabilità del terapeuta è quella di avvicinarsi a ciascun paziente con rispetto e reverenza”¹⁷¹.

Rogers, in un ambito più ampio rispetto alla musicoterapia ma con osservazioni pertinenti anche al nostro lavoro, parla di “considerazione positiva” e di “accettazione incondizionata”.

“Il terapeuta sperimenta una considerazione positiva, incondizionata nella misura in cui sente di accettare con calore ogni aspetto dell’esperienza del cliente, in quanto parte essenziale di esso. (...) Significa che non vengono poste condizioni per l’accettazione, che non vi sono sentimenti del tipo «mi piaci solo quando sei così e così...». Significa che vi è un «apprezzamento» della persona (...). È l’opposto dell’atteggiamento di valutazione selettiva: «in questo sei cattivo, in quello sei buono». Implica l’accettazione di tutti i sentimenti espressi dal cliente: tanto quelli negativi, «cattivi», pieni di paura e di dolore, difensivi o anormali, quanto quelli «buoni», positivi, maturi, fiduciosi, sociali; implica l’accettazione non solo degli aspetti coerenti della personalità del cliente, ma anche dei suoi aspetti incoerenti”¹⁷².

Questa accettazione positiva e incondizionata ci sembra essere di particolare importanza proprio quando si ha a che fare, come nella musicoterapia, con un trattamento terapeutico o riabilitativo che pone al centro un’attività estetica. Proprio in simili casi, infatti, ci si deve confrontare inevitabilmente anche con il rischio di giudicare – se non la persona – le sue espressioni creative, le sue produzioni sonoro-musicali. Tale rischio, in particolare, sembra essere maggiore quando il musicoterapista è prima di tutto un musicista, portato dalla propria formazione accademica a valutare la legittimità e la validità di un’interpretazione o di un

propri problemi e conflitti interni” (p. 53). Anche per la Pnl “il presupposto di fondo è che ogni persona disponga di tutte le risorse necessarie per la soluzione dei suoi problemi; tutto ciò di cui ha bisogno è un contesto di opportunità per recuperare le proprie risorse disattivate e metterle in funzione. Tale presupposto costituisce il nocciolo della filosofia sottesa a tutta la psicologia umanistica” (p. 68).

¹⁷¹ BRUSCIA, *Modelli di improvvisazione in musicoterapia*, 73. Nello stesso contesto Bruscia riporta una citazione dal libro di NORDOFF P. – ROBBINS C., *Therapy in Music for Handicapped Children* (Gollancz - London 1971) 144: “...il terapeuta deve credere nell’importanza reale di ciascuna vita con la quale lavora. Deve rispettare le esperienze interiori di quella vita e sentire reverenza, ed entusiasmo, per la freschezza dell’esperienza emotiva che questo lavoro può portare alla luce in ciascun bambino”.

¹⁷² ROGERS, *La terapia centrata-sul-cliente*, 55-56 (cf. anche pp. 94-95).

determinato modo di suonare ¹⁷³. Occorre liberarsi dai propri pregiudizi musicali estetici, per accogliere senza giudizio il paziente, con la sua identità sonora e le sue proposte musicali ¹⁷⁴. Del resto, non bisogna dimenticare che anche il musicoterapista ha i suoi gusti, la sua identità sonora, e ciò che a lui può sembrare brutto non è detto che lo sia anche per altri e soprattutto per i suoi pazienti. Infatti,

“quelque chose qui peut nous sembler dysharmonieux (et encore, quelle dysharmonie?) est-il entendu pareillement par eux?” ¹⁷⁵.

Il musicoterapista deve cercare in un certo senso di mantenersi neutrale, anche quando capita, non di rado, che alcuni pazienti esprimano il bisogno di essere rassicurati e confermati circa la qualità della loro creazione sonora e desiderino sapere se quello che stanno facendo è giusto o sbagliato, bello o brutto.

“Bien souvent les patients enfant et adolescents sollicitent un jugement esthétique (...).

Dans d'autres situations le patient porte un jugement esthétique sur sa production, jugement négatif ou positif.

¹⁷³ BENENZON, *Manuale di Musicoterapia*, 74-75, precisa: “Quando dico che il musicoterapeuta non deve essere un musicista, penso al musicista erudito, nato con l’idea di essere interprete o compositore, nato cioè per essere musicista e non terapeuta. Un musicista formato in quanto tale possiede intrinsecamente il pregiudizio musicale estetico della sua evoluzione e del suo sviluppo culturale. Un tale pregiudizio musicale gli impedirà di accettare con piena libertà i ritmi «non estetici» di un paziente o la «voce falsa» di un altro, ecc. Non potrà dunque accettare né sopportare l’espressione non verbale del paziente, o almeno ciò gli risulterà molto difficile”.

¹⁷⁴ Le musiche dei pazienti “non sempre incontrano standard estetici. Talvolta i clienti s’impegnano in un processo esplorativo, ludico, piuttosto che in un processo artistico e creativo, e talvolta i risultati sono «formazioni sonore» piuttosto che «musica». Gli sforzi musicali del paziente sono sempre accettati senza giudicare” (BRUSCIA, *Definire la musicoterapia*, 27). È un atteggiamento simile a quello che è necessario avere anche con i bambini più piccoli, ad esempio in un “nido”. F. MAZZOLI, *I giochi musicali dei piccoli* (Cooperativa Sociale La coccinella - quaderni operativi; Junior - Azzano San Paolo 2003) 11-12, ci spiega che “considerando gli inevitabili riferimenti artistici che scattano negli adulti quando osservano l’attività sonora dei bambini, è importante evitare di leggere attività di esplorazione e ricerca ancora fortemente permeate di piacere senso-motorio secondo criteri analitici appartenenti più alla storia della musica che non alla realtà di chi sta giocando. Il valore delle attività sonore dei più piccoli non va quindi ricercato nell’estetica di azioni musicali estemporanee o nell’analogia, del tutto causale, che si può riscontrare tra *performance* infantili e artistiche, ma nel significato profondo che la costruzione di un linguaggio musicale condiviso può assumere nello sviluppo dell’identità di ciascun bambino”.

¹⁷⁵ O. CABON, “Du corps désaccordé à l’harmonie”, in *La Revue de Musicothérapie*, vol. XV, n. 2 (1995) 19. Spesso può sembrare che in alcuni pazienti manchi una consapevolezza, una “coscienza” estetica, un gusto del bello. Tuttavia, anche nei casi più evidenti, cosa ci autorizza a crederlo e ad affermarlo con certezza? Probabilmente non saranno in gioco i nostri stessi canoni estetici, ma come possiamo ritenere che la persona che abbiamo di fronte non abbia alcun criterio estetico? J.-P. JAGOT, “Quelle place pour la dimension esthétique en musicothérapie?”, in *La Revue de Musicothérapie*, vol. XV, n. 2 (1995) 35, pone esplicitamente il problema del giudizio del bello in musicoterapia: “Voilà bien une question où le thérapeute pourrait perdre sa neutralité, car en fait, qui juge le beau? Les patients ou le musicothérapeute? (...) Que la musique soit belle ou pas, ce n’est pas l’objet des séances”. La risposta a cui giunge Jagot è che di sicuro è più importante il giudizio del paziente (cf. p. 36).

Tout jugement esthétique engage la structure de la représentation du monde que le patient a élaborée à l'intérieur de son appareil psychique”¹⁷⁶.

Ogni giudizio estetico ha sempre un suo peso; non è insignificante. Rischia, anzi, di compromettere un equilibrio già instabile o addirittura di instaurare o consolidare meccanismi psicologici che non aiutano a crescere in modo responsabile. Il musicoterapista, pertanto, deve evitare ogni valutazione estetica, nonché cercare di aiutare il paziente a esprimersi senza la paura (o il bisogno) del giudizio, imparando a suonare per se stesso più che per un riconoscimento esterno. Hillman afferma che, nella terapia con l'arte, ogni gesto del paziente andrebbe fatto

“nell'interesse del gesto, e non per qualcos'altro di esterno al gesto stesso. Danzo nel modo più compiuto possibile la mia sofferenza, e la mia sfrenata follia la dipingo con la tavolozza più ricca che posso realizzare, ma non per i critici d'arte, non per ottenere un riconoscimento, né per far crescere la grandezza delle lettere con le quali il mio nome viene scritto. Lo faccio nell'interesse dell'anima”¹⁷⁷.

Appare chiaro, quindi, che in musicoterapia non è legittimo parlare di giusto o sbagliato, e nemmeno, da un certo punto di vista, di bello o brutto in senso oggettivo¹⁷⁸. La liberazione dal giudizio, sia espresso dal terapeuta che percepito dal paziente, è anzi estremamente importante perché quest'ultimo abbia l'opportunità di diventare una persona il più possibile responsabile di sé, capace di assumere maggiormente la propria vita e di darle un valore, in modo il più possibile autonomo rispetto ai giudizi esterni.

¹⁷⁶ RAKONIEWSKI, “Esthétique et psychothérapie: l'universel et le singulier”, 11. Abbiamo in mente una paziente di un gruppo di adulti psichiatrici che, pressoché costantemente, al termine dell'improvvisazione musicale, verbalizzava di non aver suonato bene, di non esserne capace, di non aver ascoltato gli altri, di non aver fatto come avrebbe dovuto, manifestando quindi un giudizio sulla sua espressione sonora, nonché su se stessa. Non di rado, tra l'altro, il suo giudizio si rivelava anche infondato, non corrispondendo al modo in cui realmente aveva suonato.

¹⁷⁷ HILLMAN, *Politica della bellezza*, 131-132. Secondo M. PRIESTLEY, *Music Therapy in Action* (Constable - London 1975) 222, è essenziale che il paziente “sia preoccupato esclusivamente dell'espressione dei propri sentimenti e mai in nessun momento di cercare di compiacere il terapeuta o di «farlo bene». Eccezion fatta per la distruzione dello strumento, in realtà non esiste l'espressione giusta e quella sbagliata, quella valida e quella non valida” (citato in BRUSCIA, *Modelli di improvvisazione in musicoterapia*, 139).

¹⁷⁸ Si noti che questo è uno degli aspetti che differenzia il lavoro musicoterapico dall'educazione musicale di stampo tradizionale, come ci ricorda C.S.L. HOCHREUTENER, “La musicoterapia per bambini con difficoltà emotive”, in *Musica et Terapia* 5 (2002) 50. In musicoterapia, infatti, “non si imparano le note, e neppure si tratta dell'apprendimento di abilità strumentali. Il prodotto finale, o meglio, la sua qualità estetica non sta in primo piano. Qui si espleta anche la distinzione fondamentale dall'educazione musicale: non c'è il giusto e lo sbagliato, il bello o il brutto nel senso obiettivo. La relazione ludica con gli elementi musicali e il simbolismo di quest'espressione sono al centro dell'attenzione”.

Ci paiono molto pertinenti queste riflessioni di Rogers:

“Posso liberare l’altro dalla minaccia di una valutazione dall’esterno? In quasi tutti i momenti della nostra vita, a casa, a scuola, al lavoro, ci troviamo esposti a giudizi, positivi o negativi, provenienti dall’esterno. «Questo è buono», «questo è cattivo»; «questo vale un A», «questo è sbagliato»; «questo è un buon intervento», «questo è un intervento scadente». (...)

Mi sono perciò convinto che quanto più riesco ad instaurare una relazione libera da giudizi e da valutazioni, tanto più il mio partner potrà sentire posto in sé ogni criterio di valutazione, ogni sorgente di responsabilità e potrà sentire che il significato e il valore della propria esperienza dipendono solamente da sé, per cui nessun giudizio esterno potrà alterarli. Vorrei poter giungere ad instaurare una relazione in cui non valuto il cliente, nemmeno nei miei sentimenti. Solo così, lo lascerei completamente libero di essere una persona responsabile di sé”¹⁷⁹.

L’accettazione incondizionata e positiva nei confronti del paziente può condurre in questa direzione di libertà e responsabilità. E la bellezza, forse, sta proprio lì.

5.2. Ascolto empatico

Per costruire una relazione bella e autentica è necessario che il musicoterapista sviluppi anche una comprensione empatica del paziente. Siamo di fronte a quello che può essere considerato un altro concetto chiave. Per empatia intendiamo prima di tutto la capacità di immedesimarsi in un’altra persona, in modo tale da poterne intuire o cogliere i pensieri, le emozioni, i sentimenti, senza per questo identificarsi¹⁸⁰. Rogers sottolinea come, in un ambito terapeutico, sia importante che il terapeuta mantenga chiara la propria identità, senza confondersi con l’altro. Per lui, infatti, empatia è

“sentire il mondo personale del cliente «come se» fosse nostro, senza però mai perdere questa qualità del «come se»”¹⁸¹.

¹⁷⁹ ROGERS, *La terapia centrata-sul-cliente*, 83-84.

¹⁸⁰ In GALIMBERTI, *Enciclopedia di Psicologia*, 363, troviamo questa definizione: “capacità di immedesimarsi in un’altra persona fino a coglierne i pensieri e gli stati d’animo”.

¹⁸¹ ROGERS, *La terapia centrata-sul-cliente*, 57 (cf. anche p. 92).

Esercitare, in ambito terapeutico, una comprensione empatica del paziente significa non porsi in una posizione di giudizio (e pregiudizio) e darsi, al contrario, la possibilità di comprendere più a fondo il paziente stesso ¹⁸². Significa quindi poter entrare in una relazione profonda e non superficiale. Infatti, come ricorda Priestley,

“Sarebbe impossibile improvvisare con qualcuno se non ci fosse una grande empatia. Il musicoterapista non può nascondere i propri sentimenti dietro un velo di obiettività come fa l’analista. A volte questi sono presenti nella musica e rumoreggiano, tintinnano, percuotono, trillano e scendono come una cascata dappertutto” ¹⁸³.

Si noti che un rapporto di empatia è necessario per improvvisare insieme anche in un contesto strettamente musicale: maggiori sono la conoscenza e la comprensione reciproche, migliore sarà il risultato musicale estetico. Così, in musicoterapia, la bellezza di ciò che si riesce a creare insieme, dipende in larga parte dalla relazione empatica che si riesce a stabilire.

In tale relazione non c’è posto per nascondere le proprie emozioni e i propri sentimenti, che, anzi, hanno la capacità di emergere anche senza volerlo attraverso i suoni e la musica. Infatti, la comprensione empatica da parte del musicoterapista non può realizzarsi senza un mettersi in gioco anche con tutto se stessi, con la verità del proprio mondo interiore, permettendo al paziente in qualche misura di entrare in esso. Da ciò deriva quella che Rogers chiama “congruenza”, cioè la necessità che il terapeuta si comporti in maniera autentica, senza celarsi dietro una facciata professionale o atteggiamenti di circostanza, ma vivendo in modo sincero i propri sentimenti ¹⁸⁴.

Questo concetto di “congruenza”, unito anche a quello di accettazione incondizionata e priva di giudizio, è intrinsecamente unito a quello di “ascolto empatico”.

¹⁸² “Questo tipo di comprensione è poco frequente. (...) Il tipo di comprensione che in genere offriamo o riceviamo è una comprensione che valuta dall’esterno. Non c’è da meravigliarsi che in tal modo si resti lontano dalla vera comprensione” (ROGERS, *La terapia centrata-sul-cliente*, 93). Scardovelli assume la concezione rogersiana relativa al facilitatore della terapia, spiegando che questi “assume temporaneamente i punti di vista del cliente, e temporaneamente apprende a guardare il mondo attraverso i suoi occhi. In tal modo giunge a provare emozioni simili, cioè a empatizzare di fronte ai fatti che gli vengono raccontati, in tal modo apprende a partecipare e a condividere il suo progetto espressivo ed autoesplorativo, in tal modo, riteniamo noi, tende ad evitare qualsiasi intervento sul contenuto: non esprime giudizi, valutazioni, consigli, interpretazioni, sulla base di una qualche teoria esterna rispetto al rapporto” (SCARDOVELLI, *Il dialogo sonoro*, 55).

¹⁸³ PRIESTLEY, *Music Therapy in Action*, 243 (citata in BRUSCIA, *Modelli di improvvisazione in musicoterapia*, 167).

¹⁸⁴ Secondo Rogers, il terapeuta dovrebbe essere sempre trasparente nei confronti del paziente. “Nella relazione il terapeuta è liberamente e profondamente se stesso, e la sua esperienza reale è fedelmente rappresentata nella coscienza. Non assume perciò, in nessun caso, consciamente o inconsciamente, atteggiamenti di circostanza” (ROGERS, *La terapia centrata-sul-cliente*, 54; cf. anche pp. 89-91).

Così scrive Scardovelli:

“Dal nostro punto di vista riteniamo che, almeno ai fini della creazione di un clima facilitante attraverso il dialogo sonoro, la condizione centrale e imprescindibile sia quella che abbiamo definito di ascolto empatico, di osservazione-ascolto, o più semplicemente di ascolto, sul presupposto che ogni reale ascolto sia per sua natura «empatico». Riteniamo inoltre che, almeno in linea generale, un reale ascolto non possa in alcun modo accordarsi con un modo di essere o un atteggiamento non autentico o incongruente, e tanto meno con atteggiamenti valutativi o comunque non accettanti”¹⁸⁵.

Anche Gaggero sottolinea, in musicoterapia, l'importanza di un ascolto capace di esprimere interesse ed empatia:

“il terapeuta, a nostro avviso, dovrebbe fondamentalmente testimoniare, attraverso la propria cifra stilistica, la qualità del proprio ascolto.

I contenuti di fondo di tale testimonianza, fornita tanto attraverso proposte musicali quanto attraverso silenzi, sguardi, parole, sono fondamentalmente i seguenti:

- ci sono:

cioè io sono qui; c'è sicurezza che qui e adesso un'altra persona (il terapeuta) condivida il proprio esserci con quello del paziente.

- ascolto (e comprendo):

cioè riconosco la tua comunicazione, per quanto essa sia frammentaria, ostacolata nel suo dispiegarsi da difficoltà di vario tipo, come dotata di senso, e quindi come una comunicazione che, al pari della mia, può essere interpretata e compresa.

- mi interessa:

cioè sono profondamente coinvolto (anche se non naufragato) in questo processo di costruzione di senso. Sono consapevole che questo processo avviene principalmente attraverso il coordinamento dell'intenzionalità con l'espressività e con la conseguente necessità di una esplorazione di differenti possibilità comunicative.

Ritengo che il mio ruolo, quale musico-terapeuta, sia, in primo luogo, quello di testimoniare attraverso un ascolto attivo e partecipe (suonare l'ascolto!) la fiducia nel costituirsi di questo processo dialogico e nella sua crescita. (...)

¹⁸⁵ SCARDOVELLI, *Il dialogo sonoro*, 56.

In questa prospettiva, un'autentica testimonianza di interesse riveste la massima importanza; penso che una comprensione pur approssimativa, se sostenuta da un ascolto sincero ed empaticamente presente, sia preferibile ad una comprensione magari più puntuale ma fredda, emotivamente ed affettivamente distante”¹⁸⁶.

L'ascolto si fa attraverso le orecchie, ma anche con tutto il proprio atteggiamento: con gli occhi, con lo sguardo, con la postura del corpo, con la posizione che si assume nella stanza rispetto al paziente, con il proprio modo di esserci. Per questo è necessaria quella che Di Benedetto chiama “sensibilità estetica”, cioè

“la capacità di sintonizzarsi con i segnali del corpo e di organizzarli in maniera tale che acquistino il senso di informazioni su qualcosa che non è ancora dicibile. (...)”

La sensorialità appartiene a una dimensione primitiva, ma essenziale e ineliminabile, della conoscenza e della comunicazione umana. Ogni buona madre è capace di sentire sulla propria pelle, sensorialmente appunto, quel che prova il figlio. Conoscere un altro essere umano e comunicare con lui significa anche questo: recepire somaticamente”¹⁸⁷.

L'ascolto empatico si manifesta quindi prima di tutto attraverso il corpo e i suoi segnali. Il musicoterapista deve riuscire a comunicare e a dire, non a parole, ma per mezzo del linguaggio non verbale (fatto di corpo, movimenti e suoni): “Ci sono, ascolto, mi interessa”. È chiamato a testimoniare continuamente questo ascolto (quella che Gaggero ha chiamato la “qualità del

¹⁸⁶ GAGGERO, *Esperienza musicale e musicoterapia*, 81-82.

¹⁸⁷ DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 95. Scardovelli, rifacendosi alla Pln, parla invece di “ricalco della fisiologia”, che ha “due funzioni principali: la prima è quella di comunicare all'inconscio del cliente che ci si trova sulla stessa lunghezza d'onda; la seconda è quella di avere informazioni sul mondo interno del cliente non solo dal canale visivo o uditivo esterno, ma anche da quello cinestesico interno: di fatto il ricalco della fisiologia comporta che il corpo del terapeuta comincia a funzionare come quello del cliente” (SCARDOVELLI, *Il dialogo sonoro*, 67). Quando si riesce a fare un vero rispecchiamento della fisiologia del paziente e a sintonizzarsi sul suo mondo, si può notare prima di tutto “una grande similarità nel modo di agire di entrambi i membri dell'interazione: essa viene pertanto ad assomigliare a una sorta di sinfonia audio-visivo-cinetica, in cui nulla appare casuale, ma guidato da un progetto talvolta anche molto elaborato, in cui ogni elemento, come in una buona composizione, viene ripreso e arricchito, mai lasciato cadere, e in cui le transizioni di stato sembrano accuratamente preparate. (...) Al risultato sul piano musicale fa regolarmente riscontro un analogo risultato sul piano emozionale” (p. 77). Il ricalco esprime un forte messaggio di accettazione dell'altro, indubbiamente importante. Tuttavia non deve mancare anche l'introduzione di variazioni e diversità, che favoriscono il processo di differenziazione e non confusione: ci vuole un equilibrio tra ricalco e guida. Riprendendo alcuni concetti della Pln, a cui Scardovelli fa riferimento, si può dire che oltre al *matching* (rispecchiamento o ricalco della fisiologia e della mappa del mondo dell'altro) e al *pacing* (andare al passo) è necessario anche il *leading* (condurre in una nuova direzione, in sintonia con la persona) (cf. SCARDOVELLI, *Il dialogo sonoro*, 68 e 130). Si veda anche il concetto di sintonizzazioni esatte (basate sul rispecchiamento sonoro e sull'imitazione del comportamento) e inesatte (che presentano, invece, leggere variazioni rispetto al comportamento del bambino o del paziente) in POSTACCHINI, *Musicoterapia*, 108-110.

proprio ascolto”) in modo tale che il paziente possa sentirsi accolto e ascoltato. E c’è una profonda qualità estetica in tutto ciò, perché è bello sentirsi accolti e ascoltati.

È importante imparare a mantenere questo atteggiamento di ascolto (“ci sono, ascolto, mi interessa”), perfino nel momento in cui si suona. Si tratta di un atteggiamento che potremmo definire di attesa e che riguarda ogni istante, continuamente. Infatti, sia nel silenzio che nella produzione sonora, è necessario attivare la capacità di attendere, poiché i tempi dell’altro corrispondono raramente ai miei. Attendere che l’altro mi comunichi qualcosa su cui cercare di sintonizzarsi, attendere che il processo estetico e terapeutico si sviluppi secondo una direzione che non può dipendere solo dal terapeuta, attendere che la relazione cresca e si modifichi rispettando i ritmi dell’altro. Siamo di fronte, quindi, a una dimensione essenziale per il musicoterapista, con la quale si possono riconoscere e valorizzare le possibilità e le potenzialità del paziente.

“L’attesa è un impegno attivo del terapeuta che esprime la sua fede nelle intenzioni e nelle capacità del paziente”¹⁸⁸.

Saper attendere – sia chiaro – non vuol dire rimanere passivi. Anche quando è necessario rispettare il silenzio del paziente, infatti, l’attesa rimane un atteggiamento attivo, perché il terapeuta deve rimanere pazientemente proteso e pronto a cogliere i segnali, anche minimi, di comunicazione che ci vengono dall’altro. Anche l’ascolto silenzioso, pertanto, è un “impegno attivo”. E forse solo questa capacità di attendere, con pazienza, esprime un vero rispetto e permette, soprattutto, che si sviluppi una relazione in modo autentico. Tutto ciò ha l’effetto di facilitare la relazione e il processo terapeutico, nonché determinare anche la loro qualità estetica.

L’ascolto empatico, la comprensione empatica del paziente, premette il realizzarsi di sintonizzazioni affettive, intese come

“processi di interazione empatica, profondamente partecipata”¹⁸⁹

¹⁸⁸ BRUSCIA, *Modelli di improvvisazione in musicoterapia*, 240.

¹⁸⁹ POSTACCHINI, *Musicoterapia*, 20. Il concetto di sintonizzazione affettiva è mutuato da Stern (cf. in particolare STERN, *Il mondo interpersonale del bambino*, 147-168) e applicato alla musicoterapia. Seguendo A. RAGLIO, “Aspetti metodologici, empatia e sintonizzazione nell’esperienza musicoterapica”, in *Musica & Terapia*, 228, si può sottolineare come il concetto di sintonizzazione sia intrinsecamente collegato a quello di empatia. “La sintonizzazione è la condivisione di uno stato d’animo, non tanto da un punto di vista formale o esteriore, ma da un punto di vista profondo. Ciò che viene condiviso è uno stato interno: vi è una compartecipazione ottenuta attraverso la produzione di comportamenti che sottolineano le caratteristiche proprie del sentimento condiviso. Il suono, il corpo e il movimento facilitano a livello sinestesico e trasmodale la percezione dell’identità qualitativa dello stato d’animo, identità che si crea tra musicoterapeuta e paziente durante la sintonizzazione. Il suono, attraverso gli elementi che lo compongono, può riflettere lo stato emotivo del paziente o, per meglio dire, le

Tali sintonizzazioni riguardano affetti ed emozioni, ma in musicoterapia si realizzano ed esprimono attraverso la comunicazione non verbale sonoro-musicale. Si può forse dire, quindi, che si tratta di sintonizzazioni non solo affettive ma anche estetiche, fondate sulla condivisione di suoni e musiche, sulla condivisione della ricerca del bello e delle emozioni che vengono suscitate ¹⁹⁰.

5.3. Armonizzare

Il concetto di relazione empatica e di sintonizzazione ci conduce a fissare ora la nostra attenzione su un altro aspetto di quello che abbiamo chiamato compito “estetico” del musicoterapista. Ci riferiamo alla capacità di armonizzare.

Il concetto di armonizzazione trova posto esplicito in alcune definizioni di musicoterapia. Per Postacchini, ad esempio, è un concetto chiave. Egli afferma:

“Nostro compito, come musicoterapeuti, è quello di procedere ad un’armonizzazione dell’handicap attraverso un lavoro di sintonizzazione tra paziente e terapeuta” ¹⁹¹.

Per armonizzazione egli intende

“una complessa successione di eventi, secondo la concettualizzazione che ne ha fornito Moretti, tendente a promuovere uno sviluppo armonico di vari analizzatori sensoriali, motori, cognitivi e affettivi” ¹⁹².

Si tratta quindi di “promuovere uno sviluppo armonico” che deve riguardare i singoli analizzatori sensoriali con lo scopo di portarli a integrarsi maggiormente nell’organizzazione psichica complessiva del paziente, rendendo più fluido anche il passaggio tra percezione

qualità dello stato emotivo, sino a farle coincidere con quelle del musicoterapeuta: si determina così una situazione empatica, una sintonizzazione che senza dubbio favorisce l’interazione e la comunicazione”.

¹⁹⁰ L. BRESSAN, “La musica che accompagna la fatica di vivere”, in *L’erbaMusica* 29 (1998) 20: “La condivisione dell’emozione determinata dall’evento musicale costituisce il perno di una relazione in cui il malato si sente accolto dal terapeuta e in uno stato di sintonizzazione degli affetti e di intensa relazione empatica”.

¹⁹¹ P.L. POSTACCHINI, “Armonizzare sintonizzandosi”, in *Musica & Terapia*, 9. La musicoterapia si propone di facilitare “l’attuazione di progetti d’integrazione spaziale, temporale e sociale dell’individuo, attraverso strategie di armonizzazione della struttura funzionale dell’handicap, per mezzo dell’impiego del parametro musicale; tale armonizzazione viene perseguita con un lavoro di sintonizzazioni affettive, le quali sono possibili e facilitate grazie a strategie specifiche della comunicazione non verbale” (POSTACCHINI, *Musicoterapia*, 17).

¹⁹² POSTACCHINI, *Musicoterapia*, 104. Il riferimento è al testo di G. MORETTI, *Problemi di psicopatologia dell’età evolutiva* (Vita e Pensiero - Milano 1976).

sensoriale ed elaborazione mentale. È ciò che Postacchini chiama “armonizzazione interna”, la quale, però,

“rappresenta solo il primo tratto di un percorso che comprende anche l’armonizzazione fra mondo interno e mondo esterno. Possiamo assimilare quest’ultima a un corretto sviluppo relazionale, il quale trae i suoi presupposti da una sufficiente armonizzazione del mondo interno, e al tempo stesso, secondo un’interazione bidirezionale, ne promuove l’ulteriore rafforzamento”¹⁹³.

La musicoterapia, quindi, secondo questa impostazione, si propone di facilitare una maggiore armonizzazione della persona, sia nel suo mondo interno come nel suo modo di rapportarsi al mondo esterno.

Ritroviamo il concetto di armonizzazione, però, anche nell’ambito musicale strettamente inteso. In musica, infatti, si parla di armonia in riferimento alla simultanea combinazione di più suoni che produce un effetto gradevole (almeno secondo le leggi dell’armonia classica) e armonizzare è allora l’arte di sovrapporre contemporaneamente più voci. Armonizzare, inoltre, è spesso riferito alla pratica di accompagnare una melodia con determinate armonie, di solito realizzate per mezzo di uno strumento (come la chitarra o il pianoforte) che permette di eseguire accordi.

Questa dimensione propriamente musicale dell’armonizzare si rivela fondamentale per il musicoterapista, nel suo perseguire una maggiore armonizzazione del mondo del paziente. Non dobbiamo infatti dimenticare che lavoriamo con la musica e che il processo terapeutico si attua propriamente attraverso un processo espressivo, creativo, estetico (e non suo malgrado). Per questo il musicoterapista, chiamato a favorire l’armonizzazione dell’handicap per mezzo di un lavoro di sintonizzazioni, oltre all’accettazione incondizionata e alla comprensione empatica del paziente, deve anche possedere un’adeguata formazione musicale. La sintonizzazione affettiva, come abbiamo già detto, si attua attraverso la mediazione di una ricerca estetica sonoro-musicale e il cammino di armonizzazione del mondo del paziente (il suo mondo interno e il suo rapporto con il mondo esterno) si realizza tramite un’armonizzazione dei suoni prodotti e condivisi nel *setting* terapeutico.

In un’improvvisazione, da un punto di vista strettamente musicale, è necessario sapersi sintonizzare sui suoni dell’altro e sulle emozioni che essi manifestano per potere efficacemente armonizzarli. Chi ha pratica improvvisativa sa bene che bisogna ascoltare, cogliere il

¹⁹³ POSTACCHINI, *Musicoterapia*, 104.

linguaggio dell'altro, tentare di entrare empaticamente nel suo pensiero, nelle sue emozioni, per riuscire a improvvisare insieme in modo efficace. Lo stesso vale, a maggior ragione, nella pratica clinica, basata sull'improvvisazione sonoro-musicale. Per quel che riguarda i tradizionali parametri del suono, la sintonizzazione con l'ISO del paziente si potrà basare prima di tutto su quelli di timbro (uso della voce, scelta e modalità d'uso degli strumenti e degli oggetti sonori a disposizione) e di altezza (estensione), sfruttando invece i caratteri più dinamici della musica, come intensità, ritmo, tempo, agogica, per rispecchiare soprattutto le varie situazioni emotive con il loro evolversi ¹⁹⁴. Sono questi caratteri sonori, infatti, a saper esprimere maggiormente le emozioni e le loro trasformazioni. Pertanto un vero lavoro di sintonizzazione e armonizzazione non può dimenticarli. In certi casi, ad esempio, si potrà anche rispondere in un dialogo sonoro utilizzando uno strumento dal timbro diverso da quello scelto dal paziente, ma rispettando e rispecchiando l'energia che vi mette, il suo modo di suonare, l'intensità, la velocità, le variazioni agogiche. Per questo appare chiaro che, dal nostro punto di vista, il compito estetico di armonizzare, inteso in senso musicale, non significa semplicemente offrire all'espressione sonora del paziente una struttura armonica, cioè una sequenza di accordi concatenati tra di loro, per mezzo di uno strumento che lo consenta. In diversi casi questo può essere molto importante ed è quindi necessario avere le competenze e gli strumenti per poterlo fare ¹⁹⁵. In altre situazioni, però, è possibile o perfino necessario armonizzare i suoni del paziente in modo alquanto differente. Ad esempio, abbiamo potuto sperimentare che quando si ha a che fare con una produzione sonora che, utilizzando soprattutto le percussioni, esprime una scarica di energia (o di rabbia) contrassegnata da volume e velocità assai elevati, si può anche continuare a suonare il pianoforte, ma può essere più efficace usarlo senza accordi e in modo per così dire "percussivo", sfruttando con note staccate la parte più grave della tastiera. In tal modo si può ottenere un effetto musicale che potremmo definire armonico, senza ricorrere all'armonia in senso stretto.

¹⁹⁴ Cf. RAGLIO, "Aspetti metodologici, empatia e sintonizzazione nell'esperienza musicoterapica", 228.

¹⁹⁵ Con una bambina, con problemi di epilessia, un lieve ritardo e disturbi psicologici conseguenti, che amava sovente proporre delle canzoni da lei improvvisate, la scelta è stata esattamente quella di sostenerla con il pianoforte (nonché con la voce) accompagnando il suo canto con un semplice giro di accordi. La sequenza armonica veniva ripetuta in modo costante, ma introducendo di tanto in tanto delle variazioni (circa il modo di disporre ed eseguire gli stessi accordi). Si creavano in tal modo delle situazioni musicali intense, in cui la qualità estetica della musica (grazie anche alla buona intonazione della bambina) permetteva un più spontaneo fluire di emozioni e sentimenti profondi, non solo tramite il modo di cantare ma anche attraverso i testi proposti. Dal punto di vista musicale le armonie proposte erano generalmente molto semplici, anche perché, "con persone con serie difficoltà di apprendimento, un mondo armonico complesso può dimostrarsi ridondante. Troppi cambiamenti possono essere disturbanti. (...) Ad un livello primario, una base armonica può essere fornita da un bordone o da un piccolo modello ripetitivo di semplici accordi, su cui le melodie possono appoggiarsi e da cui emergere" (BUNT, *Musicoterapia*, 104).

Armonizzare, quindi, dal nostro punto di vista, può significare anche questo. Ciò che conta è sintonizzarsi sul paziente, sul suo mondo e sulla sua proposta sonoro-musicale, e offrire un sostegno sonoro-musicale “bello” che gli permetta di sentirsi accolto, sostenuto, accompagnato e, almeno in certi momenti, consenta di suggerire un senso globale, prima di tutto musicale ma anche affettivo, a ciò che si sta producendo insieme. Nella nostra esperienza abbiamo potuto sperimentarlo soprattutto in trattamenti di gruppo, quando i momenti più emotivamente intensi corrispondevano a quelli in cui, grazie al sostegno armonizzante del pianoforte, tutti i pazienti riuscivano a incontrarsi sulla stessa idea musicale e a riconoscersi con soddisfazione in quell’atmosfera creata insieme ¹⁹⁶. Nelle medesime situazioni di gruppo, abbiamo anche sperimentato che sovente per realizzare questo sostegno armonico non è necessario suonare molto: a volte bastano poche note ¹⁹⁷. Si potrebbe dire: poche ma... buone, o meglio belle. Infatti,

“è possibile suonare una sola nota con il violino o con qualsiasi altro strumento meno complesso come il *chime-bar* in qualsiasi modo, da quello musicalmente espressivo e bello a quello manifestamente sgradevole e trascurato” ¹⁹⁸.

¹⁹⁶ In una situazione di gruppo, però, è necessario sempre vigilare sul cosiddetto fenomeno dell’illusione gruppale (sviluppato da Anzieu), che può essere rinforzato proprio dalla qualità estetica dell’improvvisazione. N. ARCOUET, “Notes sur l’esthétique en musicothérapie”, in *La Revue de Musicothérapie*, vol. XV, n. 2 (1995) 22, nota esplicitamente che “il est possible d’admettre que l’esthétique soit susceptible de renforcer le processus d’illusion groupale. Il apparaît aussi important de souligner qu’une recherche esthétique pourrait être définie comme une sorte de «contrat» (inconscient) liant les sujets composant le groupe”. Sul concetto di illusione gruppale (illusione del gruppo di essere una cosa sola) cf. in particolare E. LECOURT, *Analisi di gruppo e musicoterapia*. Il gruppo e il “sonoro” (Collana Musicoterapia; Cittadella - Assisi 1996) 32-33.

¹⁹⁷ Ci viene in mente una seduta particolarmente intensa, terminata con un costante diminuendo e, soprattutto, con una progressiva “rarefazione” dei suoni. Con il pianoforte, in particolare, si è sfruttata la medesima sequenza armonica con un procedimento che per certi versi potremmo definire di “aumentazione” (cioè la ripresentazione di un tema musicale, nel corso di una composizione, con i valori di durata delle note proporzionalmente aumentati rispetto alla proposta originale), lasciando sempre più spazio alle pause. È stato interessante notare come il gruppo abbia assecondato questo procedimento e, soprattutto, come il togliere suono da parte di tutti sia corrisposto a un visibile crescendo di intensità emotiva e di coinvolgimento. Spesso, al contrario, nell’abbondanza di suoni è difficile raggiungere una profondità affettiva. A volte, addirittura, sembra che la moltiplicazione dei suoni corrisponda, nei pazienti ma anche nei terapeuti, a una sorta di *orror vacui*, cioè di paura del vuoto, del silenzio. Nasce allora la necessità di riempire. BUNT, *Musicoterapia*, 77, invece, ci ricorda che “il silenzio è cruciale per dare spazio e significato ad un suono e può essere per lo più considerato un elemento in senso proprio”.

¹⁹⁸ BUNT, *Musicoterapia*, 68. È molto interessante anche la testimonianza che Bunt ci offre subito dopo: “Ricordo la sensazione di panico quando il supervisore della mia prima occupazione, durante il periodo di formazione in musicoterapia, chiese di spostarmi dal pianoforte e di usare il *chime-bar* sedendo sul pavimento con un gruppo di bambini con serie difficoltà di apprendimento. Sentivo di sostenere in modo adeguato il far musica dei bambini con il mio modo espressivo di suonare il pianoforte. Mi sentivo molto sicuro alla tastiera. Che potevo fare con il *chime-bar*? Sentivo che sarebbe stato impossibile interagire con un suono o sostenere un’esperienza musicale. Cominciai a imparare che l’essere semplicemente presente, l’ascoltare, l’aspettare e il non far nulla sono tra le cose più difficili da apprendere nella musicoterapia. Cominciai ad imparare che era possibile sostenere ed esprimere una vasta gamma di emozioni con l’uso della mia voce e un accompagnamento strumentale semplice” (p. 69).

Il modo “bello” – si noti – non consiste solo nella bellezza dei singoli suoni prodotti, ma anche nella loro espressività, nella loro autenticità, nel loro trasmettere qualcosa di profondo e vero, anche da parte del musicoterapista.

Il musicoterapista, quindi, deve possedere una solida competenza musicale, deve saper produrre suoni “belli”, intensi, veri ¹⁹⁹, con i quali poter dare forma “estetica” anche a ciò che forma non ha, offrire una cornice maggiormente armonica alla creazione sonora del paziente, rendere belle proposte musicali che difficilmente potrebbero essere definite tali. Nello stesso tempo è necessario vigilare sulla tentazione di volere rendere bello a tutti i costi, secondo i propri canoni estetici, ciò che il paziente propone ed esprime. La bellezza, come abbiamo visto, sta anche e soprattutto nella verità del processo e della relazione terapeutica e ciò implica perfino accettare la bruttezza di certe produzioni sonore, rispettandone la forma o addirittura la “deformità”. Anche per questo è essenziale possedere una competenza musicale e improvvisativa, con la capacità di sapersi adattare e sintonizzare sulle situazioni sonore più varie e diverse ²⁰⁰.

¹⁹⁹ Forse si può dire anche “intimi”, pensando che “il contatto che si stabilisce mediante i suoni implica una maggiore intimità di quello visivo, poiché gli oggetti si rendono presenti allo stesso tempo dentro e fuori” (DI BENEDETTO, *Prima della parola*, 57).

²⁰⁰ BRUSCIA, *Modelli di improvvisazione in musicoterapia*, 67, descrivendo il metodo Nordoff-Robbins, afferma che “il terapeuta deve improvvisare con intenzioni cliniche. Piuttosto che esprimere o rivelare i propri sentimenti o le proprie preferenze per specifiche scale, linguaggi, armonie ecc., il terapeuta deve rimanere aperto a tutti gli elementi musicali ed ai loro vari usi, sperimentandoli pienamente e liberamente. (...) Il terapeuta deve essere capace di improvvisare in vari tempi e dinamiche, usando vari registri”.

6. CONCLUSIONE: UNO SGUARDO “ESTETICO”

Al termine di questo studio, in cui abbiamo voluto indagare sulla natura e sul ruolo della bellezza in musicoterapia, possiamo sottolineare come la dimensione estetica sia indispensabile nel processo terapeutico musicoterapico. Quest'ultimo è intrinsecamente connesso a un processo estetico. E, come abbiamo avuto modo di indicare, processo significa cammino, percorso, movimento, trasformazione. Del resto ogni terapia, ogni intervento riabilitativo, mira a produrre un'evoluzione, un cambiamento (fosse anche solo un cambiamento interiore come la presa di coscienza di un determinato problema). Dal nostro punto di vista, dunque, riconoscere la centralità della dimensione estetica in musicoterapia significa sottolineare il carattere dinamico del trattamento musicoterapico. È il dinamismo di uno sviluppo che riguarda sia la produzione sonoro-musicale, sia il mondo del paziente. È il dinamismo di una relazione, quella tra paziente e musicoterapista, che per sua natura, come ogni relazione, è fatta di continui spostamenti e aggiustamenti. È il dinamismo delle emozioni che emergono e si evolvono per mezzo della musica. È anche il dinamismo, come abbiamo più volte evidenziato, di una ricerca: ricerca di senso, di autenticità, di bellezza e di maggiore armonizzazione della propria vita.

La proposta di questa condivisione di bellezza potrebbe sembrare assurda o folle nei confronti di chi, come ad esempio i malati psichici, pare segnato profondamente dalla sofferenza e, in un certo senso, dalla bruttezza ²⁰¹. Solo un profondo e genuino sguardo “estetico” rende possibile avventurarsi in questa “follia”. Ci vuole uno sguardo “estetico” che consenta di cogliere la bellezza che c'è nell'altro, a dispetto delle sue brutture. Isacco di Ninive (VII secolo) parlerebbe di purezza del cuore.

“L'uomo puro è colui che vede bella ogni cosa, dice Isacco in più punti della sua opera. Il puro non è l'insensibile, cioè chi non «sente» (...), ma colui che sa cogliere

²⁰¹ GIORDANO, “Il senso estetico e la sofferenza psichica”, 43, scrive: “I malati psichici appaiono certamente più atti a suscitare propositi di rieducazione e di normalizzazione forzata che a far pensare ad una possibile condivisione di emozioni estetiche. Eppure l'arteterapeuta si pone di fronte alla realtà di questi corpi valorizzati, imbruttiti e non riconosciuti come propri, di questi occhi torvi o assenti o angosciati e, mostrando una rosa, chiede: «Non è molto bella?» Al di là della metafora, anziché intervenire direttamente e immediatamente con un'opera di rieducazione all'igiene e alla proprietà del vestire, alla acquisizione di competenze lavorative, o per lo meno di abilità a destreggiarsi nel mondo e nelle sue regole, noi artiterapeuti abbiamo la «follia» di proporre dei pennelli, dei colori o della creta e di dire: «Prova a fare qualcosa che piaccia a te e possa piacere anche agli altri...» oppure di proporre di fare musica o di danzare e di muoversi armoniosamente. È questo l'accostamento stridente che può diventare una vera scommessa terapeutica coscientemente e deliberatamente lanciata da chi fa arteterapia, o per meglio dire, da chi fa terapia attraverso una mediazione artistica (sia essa plastico-figurativa, musicale o di danza)”.

di ogni forma e di ogni creatura quell'essenza di bellezza e di armonia che rende a tutto ciò che egli incontra il suo senso più vero e profondo, la sua ragione divina. (...) Dice Isacco, «segno della purezza del cuore» è vedere «belli tutti gli uomini»; saperne cogliere la bellezza, evitando di ridurli al male e al peccato da cui certo sono segnati”²⁰².

Del resto, ritornando a Dostoevskij da cui siamo partiti, il principe Miškin in un certo senso rappresenta proprio l'esempio di uno sguardo puro, senza macchia, che trova una ragione per ogni cosa e per il quale niente è imperdonabile o inguaribile. “Quale bellezza salverà il mondo?” Forse quella che può nascere da uno sguardo simile, capace di stupore²⁰³, capace di cogliere la bellezza “di ogni forma e di ogni creatura”. La bellezza comincia da uno sguardo simile, al punto da poter dire che

“le caractère esthétique de mon travail ne vient pas de sa nature mais de l'attitude que j'ai face à lui”²⁰⁴.

Vedere bella ogni cosa. Questo atteggiamento, però, non significa chiudere gli occhi o rendersi ciechi di fronte al negativo, al non bello. Del resto anche il brutto, come abbiamo visto, è importante nella dinamica estetica. In musicoterapia, nondimeno, è necessario partire dal bello che c'è già, dalle cosiddette “parti sane” del paziente e dalle sue competenze residue, da ciò che egli riesce e vuole fare e non dai suoi deficit.

“Nel momento in cui si riesce ad espletare la parte sana, si determina nel soggetto la scoperta di poter agire sulla realtà e di trarre da questo agire gratificazione e piacere. Nascono così dei desideri che lo spingeranno all'iniziativa, alla presa di contatto con l'altro per poter sperimentare una situazione gratificante, nasce una motivazione che può coinvolgere anche la parte malata del soggetto, promuovendo un processo integrativo”²⁰⁵.

²⁰² S. CHIALÀ, “Bellezza e pienezza di vita nell'insegnamento di Isacco il Siro”, in *Parole Spirito e Vita* 45 (2002) 176. Questa purezza ci fa ricordare il “lavarsi le mani” che Benenzon propone al musicoterapista prima di ogni trattamento per poter essere totalmente pronti e disponibili (purificati) per il nuovo paziente.

²⁰³ M. SPACCAZOCCHI, *Musica: umana esperienza* (QuattroVenti - Urbino 2000) 51, a proposito della didattica musicale (ma vale anche per la musicoterapia) sottolinea “la predisposizione allo stupore, la disponibilità a meravigliarsi davanti a tutti i prodotti e i comportamenti umani” e “lo stupore come atto di accoglienza verso le altrui passioni. Stupirsi di fronte alla musica degli altri, è un po' come imparare a manifestare curiosità, interesse e apertura nei confronti della diversità umana”.

²⁰⁴ MOINEAU, “De l'autre côté de la scène”, 41.

²⁰⁵ MANAROLO, *L'angelo della musica*, 188-189. “Riabilitare significa lavorare con la persona nella sua totalità facendo emergere le parti sane, privilegiando le risorse spontanee del paziente, con l'obiettivo che egli riesca a

Nasce un processo, un cammino. Perché la bellezza genera emozione, piacere, desiderio, tutte realtà necessarie per avanzare, cambiare, progredire. Forse anche per salvarsi, come dice Ann Deveria, protagonista di un altro romanzo:

“Io non è che volevo essere felice, questo no. Volevo... salvarmi, ecco: salvarmi. Ma ho capito tardi da che parte bisognava andare: dalla parte dei desideri. Uno si aspetta che siano altre cose a salvare la gente: il dovere, l'onestà, essere buoni, essere giusti. No. Sono i desideri che salvano. Sono l'unica cosa vera. Tu stai con loro, e ti salverai”²⁰⁶.

guardare a se stesso in modo nuovo, nel contesto di un «percorso» di crescita personale, intesa in senso euristico” (CAMPIOTO - PECONIO, “La musica come strumento riabilitativo”, 235).

²⁰⁶ A. BARICCO, *Oceano mare* (Rizzoli - Milano 1993) 79.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Grande Dizionario Garzanti della lingua italiana* (Garzanti - Milano 1987).

ADORNO THEODOR WIESENGRUND, *Teoria estetica* (Piccola Biblioteca; Einaudi - Torino 1978).

ANZIEU DIDIER, *Il gruppo e l'inconscio* (Ricerche sull'esistenza umana; Borla - Roma 1986²).

ARCOUET NICOLAS, "Notes sur l'esthétique en musicothérapie", in *La Revue de Musicothérapie*, vol. XV, n. 2 (1995) 21-22.

AUBRET JEAN-PIERRE, "Du refus à l'acceptation d'une esthétique de l'informel au cours d'une musicothérapie", in *La Revue de Musicothérapie*, vol. XV, n. 2 (1995) 55-58.

BALTHASAR HANS URS VON, *Lo sviluppo dell'idea musicale. Testimonianza per Mozart – SEQUIERI PIERANGELO, Antiprometeo. Il musicale nell'estetica teologica di Hans Urs von Balthasar* ("Quodlibet"; Glossa - Milano 1995).

BARICCO ALESSANDRO, *Oceano mare* (Rizzoli - Milano 1993).

BAUMAN ZYGMUNT, *Bellezza: ovvero un sogno da cui abbiamo paura di svegliarci* (Pagine Festival della Filosofia; Fondazione Collegio San Carlo - Modena/Carpi/Sassuolo 2003).

BENENZON ROLANDO, *Manuale di Musicoterapia. Contributo alla conoscenza del contesto non-verbale* (Borla - Roma 1998³).

BIANCHI ENZO, *Vita bella, vita cristiana* (Pagine Festival della Filosofia; Fondazione Collegio San Carlo - Modena/Carpi/Sassuolo 2003).

BOCCARDI GIULIANA, "Prospettive terapeutiche nell'infanzia: «Dalla disarmonia evolutiva alla neuropsicopatologia»", in *Musica et Terapia* 5 (2002) 19-21.

BOLLAS CHRISTOPHER, *L'ombra dell'oggetto. Psicoanalisi del conosciuto non pensato* (Borla - Roma 1989).

BONIFAZI DUILIO - ALICI LUIGI, *Il pensiero del Novecento*. Filosofia, scienza, cristianesimo (Queriniana - Brescia 1985²).

BRELET GISELE, *L'interprétation créatrice* (P.U.F. - Paris 1951).

BRESSAN LIVIO, "La musica che accompagna la fatica di vivere", in *L'erbaMusica* 29 (Milano 1998) 14-21.

BRUSCIA KENNETH E., *Definire la Musicoterapia*. Percorso epistemologico di una disciplina e di una professione (Gli Archetti; ISMEZ - Roma 1993).

BRUSCIA KENNETH E., *Modelli di improvvisazione in musicoterapia* (Gli Archetti; ISMEZ - Roma 2001).

BUNT LESLIE, *La musicoterapia: un'arte oltre le parole* (Psicologia/Strumenti 3; Kappa - Roma 1997).

CABON ODILE, "Du corps désaccordé à l'harmonie", in *La Revue de Musicothérapie*, vol. XV, n. 2 (1995) 15-20.

CAMPIOTO ANNA - PECONIO ROCCO, "La musica come strumento riabilitativo", in *Musica & Terapia*. Quaderni italiani di Musicoterapia (a cura di G. Manarolo e M. Borghesi) (Cosmopolis - Torino 1998) 235-238.

CHIALÀ SABINO, "Bellezza e pienezza di vita nell'insegnamento di Isacco il Siro", in *Parole Spirito e Vita* 45 (2002) 173-180.

CLÉMENT OLIVIER, *I visionari*. Saggio sul superamento del nichilismo (Jaca Book - Milano 1987).

DEMAESTRI FERRUCCIO, "Musicoterapia e disturbi comunicativo-relazionali in età evolutiva", in *Musica et Terapia* 8 (2003) 45-53.

DI BENEDETTO ANTONIO, "La musica come arte speculare alla distruttività della malinconia e alla creatività del lutto", in *Melancholia e musica*. Creatività e sofferenza mentale (a cura di V. Volterra) (Psicoanalisi e psicoterapia analitica; FrancoAngeli - Milano 2002) 96-105.

DI BENEDETTO ANTONIO, *Prima della parola*. L'ascolto psicoanalitico del non detto attraverso le forme dell'arte (Psicoanalisi e psicoterapia analitica 1217.3.1; FrancoAngeli - Milano 2000).

DOSTOEVSKIJ FÈDOR, *L'idiota* (ET Classici 191; Einaudi - Torino 1994).

DUCOURNEAU GÉRARD, *Elementi di musicoterapia. Clinica, tecnica e formazione* (Cosmopolis - Torino 2001).

ECO UMBERTO (a cura di), *Storia della bellezza* (Bompiani - Milano 2004).

EVDOKIMOV PAVEL, *Dostoevskij e il problema del male* (Città Nuova - Roma 1995).

FORNARI FRANCO, *Psicoanalisi della musica* (Il Cammeo 66; Longanesi - Milano 1984).

FORTE BRUNO, *Mortale, salvifica bellezza* (Pagine Festival della Filosofia; Fondazione Collegio San Carlo - Modena/Carpi/Sassuolo 2003).

FRANCUCCI CRISTINA (a cura di), *Cadeau* (I Sensibili; Art'è - Bologna 2002).

FUBINI ENRICO, *Estetica della musica* (Lessico dell'estetica 3; Il Mulino - Bologna 1995).

GADAMER HANS GEORG, *Attualità del bello* (Marietti - Genova 1986).

GADAMER HANS GEORG, *Verità e metodo* (Il pensiero occidentale; Bompiani - Milano 2000).

GAGGERO GIACOMO, *Esperienza musicale e musicoterapia* (Mimesis - Milano 2003).

GAITA DENIS, "La Musicoterapia non esiste", in *Musica & Terapia. Quaderni italiani di Musicoterapia* (a cura di G. Manarolo e M. Borghesi) (Cosmopolis - Torino 1998) 16-20.

GALIMBERTI UMBERTO, *Enciclopedia di Psicologia* (le garzantine; Garzanti - Milano 1999).

GARCIA MARIA ELENA, "Esperienza estetica e controtransfert", in *Musica & Terapia. Quaderni italiani di Musicoterapia* (a cura di G. Manarolo e M. Borghesi) (Cosmopolis - Torino 1998) 73-80.

GIORDANO ELENA, "Il senso estetico e la sofferenza psichica: accostamento stridente o scommessa terapeutica?", in *Musica & Terapia. Quaderni italiani di Musicoterapia* (a cura di G. Manarolo e M. Borghesi) (Cosmopolis - Torino 1998) 43-48.

GIORDANO ELENA, *Fare arteterapia* (Cosmopolis - Torino 1999).

GIOVANNI PAOLO II, *Lettera agli artisti* (Figlie di San Paolo - Milano 1999).

- GIVONE SERGIO, *Storia dell'estetica* (Biblioteca Universale Laterza 256; Laterza - Bari 1988).
- HILLMAN JAMES, *Bellezza e guerra* (Pagine Festival della Filosofia; Fondazione Collegio San Carlo - Modena/Carpi/Sassuolo 2003).
- HILLMAN JAMES, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore* (Piccola Biblioteca 481; Adelphi - Milano 2002).
- HILLMAN JAMES, *Politica della bellezza* (Il Tridente - Saggi 7; Moretti & Vitali - Bergamo 1999).
- HOCHREUTENER CATHERINE SANDRA LUTZ, "La musicoterapia per bambini con difficoltà emotive", in *Musica et Terapia* 5 (2002) 49-53.
- IMBERTY MICHEL, "La scuola francese", in *La Psicologia della Musica in Europa e in Italia* (a cura di G. Stefani e F. Ferrari) (CLUEB - Bologna 1986)
- IMBERTY MICHEL, *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica* (Ricordi-Unicopli - Milano 1990).
- JAGOT JEAN-PIERRE, "Quelle place pour la dimension esthétique en musicothérapie?", in *La Revue de Musicothérapie*, vol. XV, n. 2 (1995) 35-37.
- JANKÉLÉVITCH VLADIMIR, *La musica e l'ineffabile* (Studi Bompiani - Filosofia; RCS - Milano 2001²).
- LANGER SUSANNE K., *Sentimento e forma* (I fatti e le idee; Feltrinelli - Milano 1965).
- LECOURT EDITH, *Analisi di gruppo e musicoterapia. Il gruppo e il "sonoro"* (Collana Musicoterapia; Cittadella - Assisi 1996).
- LECOURT EDITH, *La musicoterapia* (Collana Musicoterapia; Cittadella - Assisi 1999²).
- LÉVI-STRAUSS CLAUDE, *Il crudo e il cotto* (Bompiani - Milano 1966).
- MANAROLO GERARDO, *L'angelo della Musica. Musicoterapia e disturbi psichici* (Omega - Torino 1996).

MANCIA MAURO, “Psicoanalisi e forme musicali”, in *Melancolia e musica. Creatività e sofferenza mentale* (a cura di V. Volterra) (Psicoanalisi e psicoterapia analitica; FrancoAngeli - Milano 2002) 88-95.

MARQUARD ODO, *Estetica e anestetica* (Il Mulino - Bologna 1994).

MARTINI CARLO MARIA, *Quale bellezza salverà il mondo?* Lettera pastorale 1999-2000 (Centro Ambrosiano - Milano 1999).

MAZZOLI FRANCA - SEDIOLI ARIANNA - ZOCCATELLI BARBARA, *I giochi musicali dei piccoli* (Cooperativa Sociale La coccinella - quaderni operativi; Junior - Azzano San Paolo 2003).

MELTZER DONALD - HARRIS WILLIAMS MEG, *Amore e timore della bellezza. Il ruolo del conflitto estetico nello sviluppo, nell'arte e nella violenza* (Quaderni di psicoterapia infantile 20; Borla - Roma 1989).

MESSAGLIA ROBERTO, “L'intervento di musicoterapia nella psicosi”, in *Musica et Terapia* 8 (2003) 29-33.

MOINEAU ANNE, “De l'autre côté de la scène”, in *La Revue de Musicothérapie*, vol. XV, n. 2 (1995) 38-42.

MONTANI PIERO, *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea. Un'introduzione all'estetica* (“Biblioteca di Cultura Moderna”; Laterza - Roma/Bari 2003²).

MONTINARI GIANDOMENICO, “L'inventiva del terapeuta come fattore di terapia”, in *Musica & Terapia. Quaderni italiani di Musicoterapia* (a cura di G. Manarolo e M. Borghesi) (Cosmopolis - Torino 1998) 33-39.

MORETTI GIORGIO, *Problemi di psicopatologia dell'età evolutiva* (Vita e Pensiero - Milano 1976).

MOTTU HENRY, *Geremia: una protesta contro la sofferenza. Lettura delle “confessioni”* (Parola per l'uomo d'oggi 7; Claudiana - Torino 1990).

NORDOFF PAUL – ROBBINS CLIVE, *Therapy in Music for Handicapped Children* (Gollancz - London 1971).

POSTACCHINI PIER LUIGI, "Armonizzare sintonizzandosi", in *Musica & Terapia. Quaderni italiani di Musicoterapia* (a cura di G. Manarolo e M. Borghesi) (Cosmopolis - Torino 1998) 8-11.

POSTACCHINI PIER LUIGI - RICCIOTTI ANDREA - BORGHESI MASSIMO, *Musicoterapia* (Carrocci - Roma 1997).

PRATO EZIO, "Il ritorno dell'estetica. Nichilismo postmoderno e verità del cristianesimo", in *Parole Spirito e Vita* 44 (2001) 265-277.

PRIESTLEY MARY, *Music Therapy in Action* (Constable - London 1975).

RAGLIO ALBERTO, "Aspetti metodologici, empatia e sintonizzazione nell'esperienza musicoterapica", in *Musica & Terapia. Quaderni italiani di Musicoterapia* (a cura di G. Manarolo e M. Borghesi) (Cosmopolis - Torino 1998) 225-230.

RAKONIEWSKI ALAIN, "Esthétique et psychothérapie: l'universel et le singulier", in *La Revue de Musicothérapie*, vol. XV, n. 2 (1995) 5-14.

ROGERS CARL R., *La terapia centrata-sul-cliente. Teoria e ricerca* (Psycho; Martinelli - Firenze 1989⁴).

SCARDOVELLI MAURO, *Il dialogo sonoro* (Cultura musicale di tutti; Cappelli - Bologna 1992).

SCHÖN ALBERTO, "*Lacrimae*. Qualche idea su malinconia, musica e psicoanalisi", in *Melancolia e musica. Creatività e sofferenza mentale* (a cura di V. Volterra) (Psicoanalisi e psicoterapia analitica; FrancoAngeli - Milano 2002) 80-87.

SEQUERI PIERANGELO, *L'estro di Dio. Saggi di estetica* (Glossa - Milano 2000).

SGARBI VITTORIO, *Il bene e il bello. La fragile condizione umana* (asSaggi; Bompiani - Milano 2002).

SPACCAZOCCHI MAURIZIO, *Musica: umana esperienza* (QuattroVenti - Urbino 2000).

STERN DANIEL N., *Il mondo interpersonale del bambino* (Programma di Psicologia Psichiatria Psicoterapia; Bollati Boringhieri - Torino 1987).

VANNI ROVIGHI SOFIA, *Elementi di filosofia: Metafisica* (vol. II) (La scuola - Brescia 1982⁴).

VRAIT FRANÇOIS-XAVIER, “L’Esthétique en Musicothérapie”, in *La Revue de Musicothérapie*, vol. XV, n. 2 (1995) 1-4.

WINNICOTT DONALD W., *Gioco e realtà* (Collana medico-psico-pedagogica; Armando - Roma 1974).

ZAPPELLA MICHELE, *Autismo infantile. Studi sull’affettività e le emozioni* (Nuova Italia Scientifica - Roma 1996).

INDICE

1. BISOGNO DI BELLEZZA	2
1.1. Una domanda provocante.....	2
1.2. Il mondo ha bisogno di bellezza	5
1.3. Bellezza e terapia	10
1.4. Musica e terapia	16
2. QUALE BELLEZZA?	24
2.1. Un’idea complessa e molteplice	24
2.2. Il bello e il gusto.....	31
2.3. Il bello e il vero	36
2.4. Il bello e il brutto.....	42
3. BELLEZZA ED E-MOZIONI	49
3.1. Il bello che ci com-muove.....	49
3.2. La musica come esperienza del tempo e del cambiamento	53
4. QUALE BELLEZZA IN MUSICOTERAPIA?	60
4.1. Un processo estetico.....	60
4.2. Incontri sonori	64
5. IL COMPITO “ESTETICO” DEL MUSICOTERAPISTA	68
5.1. Liberare dal (pre)giudizio	68
5.2. Ascolto empatico.....	72
5.3. Armonizzare.....	77
6. CONCLUSIONE: UNO SGUARDO “ESTETICO”	82
BIBLIOGRAFIA	85
INDICE	92