



musica&terapia

numero

31

direttore editoriale

Gerardo Manarolo

comitato di redazione

Claudio Bonanomi
Massimo Borghesi
Ferruccio Demaestri
Bruno Foti
Alfredo Raglio
Andrea Ricciotti

segreteria di redazione

Ferruccio Demaestri

comitato scientifico

Rolando O. Benenson
Università San Salvador, Buenos Aires, Argentina

Michele Biasutti
Università di Padova

Leslie Bunt
Università di Bristol, Gran Bretagna

Giovanni Del Puente
Sezione di Musicoterapia, Università di Genova

Franco Giberti
Psichiatra, Psicoanalista, Università di Genova

Edith Lecourt
Università Parigi V, Sorbonne, Francia

Luisa Lopez
Fondazione Mariani, Milano

Giandomenico Montinari
Psichiatra, Psicoterapeuta, Genova

Pier Luigi Postacchini
*Psichiatra, Neuropsichiatra Infantile,
Psicoterapeuta, Bologna*

Oskar Schindler
Ordinario di Foniatria, Università di Torino

Frauke Schwaiblmaier
*Istituto di Pediatria Sociale e Medicina Infantile,
Università di Monaco, Germania*

segreteria di redazione

Ferruccio Demaestri
Corso Don Orione 7
15052 Casalneceto (AL)
tel. 347 8423620

indice

editoriale

numero 31

Cosmopolis s.n.c.

Corso Peschiera 320
10139 Torino
011 710209

L'abbonamento a
Musica&Terapia è di
Euro 20,00 (2 numeri).
L'importo può essere
versato sul c.c.p. 47371257
intestato a
Cosmopolis s.n.c.,
specificando la causale
di versamento e
l'anno di riferimento

grafica
Alessia Massari - Genova
impaginazione
Francesca Pavolini - Genova

Editoriale	1
La musica fra narratività, espressività e drammaticità Michel Imberty	2
Esternalizzare l'esperienza musicale Maurizio Spaccazocchi	13
La funzione di induzione senso-motoria della musica Cristina Cano	20
Laetitia comes, medicina dolorum Riccardo Damasio	26
Processi interiori e forme musicali: appunti di viaggio Stefano A.E. Leoni	32
Suoni non detti... parole non suonate Paolo Ciampi	40
Un contributo alla validazione italiana dello Short Test of Musical Preferences Revisited (STOMP-R) Lucia Urgese	44
Recensioni	57
Articoli pubblicati sui numeri precedenti	58

Il n. 31 di Musica et Terapia è dedicato alle relazioni presentate in occasione del congresso "Prima la musica, l'indicibile nei processi espressivi e creativi" tenutosi al Sermig di Torino l'11 ottobre 2014.

Il primo articolo, a firma di Michel Imberty, descrive il ruolo che l'interazione preverbale e protoverbale svolge nel graduale emergere anche nel neonato di un comportamento intenzionale. L'intenzionalità, che dona un senso alla propria azione, connettendo insieme il presente dell'agire ed il suo risultato, si sviluppa nell'interazione sonoro/musicale con la voce materna e con le voci dell'ambiente familiare, è attraverso tali voci che il bambino può cominciare a comprendere le persone che lo circondano. A seguire Maurizio Spaccazocchi precisa come con effabile e ineffabile si possa indicare un qualsiasi sistema di segni che offra, più o meno, la possibilità di essere tradotto in un altro sistema di segni, rendendosi quindi più o meno dicibile o indicibile ai fini della sua comprensione in termini semantici. Sulla base di questa premessa, per chi lavora con la musica, il primo vero tema-problema sarebbe connesso con il tipo di relazione di effabilità e ineffabilità che si può creare con il linguaggio verbale inteso come mezzo per tradurre il sistema di segni musicali e quindi non verbali.

Nel contributo successivo Cristina Cano ci ricorda come nel funzionamento pragmatico della musica sia possibile definire una macro-funzione motorio-affettiva, il suo articolo ne indaga i fondamenti scientifici e le possibili ricadute su di un piano psicopedagogico e musicoterapico.

Nell'articolo di Riccardo Damasio, che si avvale

del pensiero di Vladimir Jankélévitch, ritorna la contrapposizione tra indicibile e ineffabile. "Indicibile è ciò che non può essere detto, che sfugge alla possibilità del linguaggio, perché fuori dalla dimensione temporale e corporea a cui apparteniamo. La morte in senso stretto è indicibile, eppure intorno alla morte spendiamo tutte le parole possibili. Ineffabile è ciò che deve continuamente essere detto, e ridetto, in un'inesauribilità perenne: il tempo, il corpo, l'amore sono ineffabili".

Nell'articolo che segue Stefano Leoni approfondisce il ruolo che il musicale svolge nel connettere le diverse dimensioni dell'esperienza umana, "l'esperienza musicale può essere considerata il pontefice che unisce la realtà esterna con il mondo interno", nel suo approfondimento il sapere psicoanalitico si intreccia con quello musicologico e antropologico. Paolo Ciampi sposta la nostra riflessione su di un versante clinico descrivendo un caso clinico dove la condivisione emotiva, con la relativa possibilità di comprendere il vissuto del paziente, si concretizza per il tramite di una comunicazione sonoro/musicale, che subentra dove la parola si è mostrata inefficace.

In conclusione Lucia Urgese presenta una ricerca finalizzata alla validazione italiana dello STOMP-R. Si tratta di un test ideato nel 2003 da Rentfrow e Golsing ricercatori dell'università di Austin (Texas); il loro studio ha rilevato l'esistenza di fattori alla base delle preferenze musicali che correlano significativamente con caratteristiche di personalità.

Gerardo Manarolo



LA MUSICA FRA NARRATIVITÀ, ESPRESSIVITÀ E DRAMMATICITÀ

Michel Imberty, Professeur Émérite à l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

For ten years, psychologists have known that intentionality is also a feature of behavior of children since birth. And the human voice, the mother's as their own, has an essential role in the experience and thunderstorm activity. The human voice is unlike any other voice in the living world, because of its characteristics of flexibility, articulation, expression of different shades in the articulation of syllables of the word, and in the shade, in the rhythm and the melodic contour.

Il concetto di narratività oggi fa furore nelle scienze umane, e la musicologia e la semiologia musicale non sfuggono alla sua influenza. Questo concetto può sembrare tuttavia polemico perché viene piuttosto da una tradizione dell'analisi dei testi letterari, e perché la sua utilizzazione nel campo della musica rilancia la vecchia domanda posta un tempo da J.J. Nattiez e riattualizzata in modo ammirevole nel suo lavoro recente, *La musica, le immagini e le parole* (2010). Ma ancora di più, considerando la tradizione narratologica, il concetto di narratività diviene problematico quando è teorizzato dalla psicologia cognitiva e dalle neuroscienze.

INTENZIONALITÀ E INVOLUCRO PROTO-NARRATIVO

Introduciamo una prima idea. Pensare il tempo, ma anche provare il tempo come substrato della nostra esperienza interiore, è prima di tutto pensare e sentire *legami*: legami non solo tra passato, presente e futuro che tessono un orientamento dove si proietta la nostra vita, ma legami tra le nostre emozioni, i nostri sentimenti, le nostre esperienze, legami che annodano i fili della nostra storia personale come quella di altre persone con cui entriamo in comunicazione, in breve legami che costruiscono l'unità del sé come fonte del divenire del soggetto psicologico. Molti filosofi hanno evocato ciò che chiamano lo spessore del presente, l'estensione

del presente nel tempo del sentire soggettivo. Sant'Agostino distingueva già tra le unità del tempo obiettivo e le unità del tempo soggettivo che si dilatano in funzione dell'esperienza interiore, così che si può parlare di un passato del presente, di un presente del presente e di un futuro del presente: "Il tempo è una dilatazione dell'anima", il futuro è solamente l'attesa del futuro, il passato solamente il ricordo del passato, il presente è l'attesa stessa concentrata sull'oggetto che non è ancora e fra un istante non sarà già più.

Daniel Stern (2004) definisce "momento presente" questa porzione di tempo che, pur così breve, è vissuta come presente disteso e non come istante effimero. Questa qualità particolare del presente vissuto è che esso è organizzato addirittura come una proto-narrazione, una storia che si svolge nella mia coscienza, nel mio inconscio. Questa idea delimita già l'estensione del concetto di "narratività" o di proto-narratività negli usi che possiamo fare lontano dalla narratologia o dalla semiologia.

È in gioco qui questa problematica del senso, non solo della direzionalità del tempo e di ciò che il soggetto vive, ma appunto il "dove va questo" in quanto *intenzionalità* delle sensazioni, delle percezioni, degli atti, delle rappresentazioni. Il presente va da qualche parte perché la

Sant'Agostino distingueva già tra le unità del tempo obiettivo e le unità del tempo soggettivo

coscienza del tempo è coscienza di qualche cosa nel tempo, coscienza di qualche scopo da raggiungere: ciò, Husserl (1905) l'aveva ben visto. Dunque il tempo unifica, la durata costituisce il *legame* delle sensazioni al di là della loro eterogeneità, è co-sostanziale all'emergere del sé. Quale è questo legame? Come possiamo avere rappresentazioni temporali?

Da una decina di anni, gli psicologi sanno che l'intenzionalità è anche una caratteristica dei comportamenti dei bambini fin dalla nascita. E la voce umana, quella della madre come la propria, ha un ruolo essenziale in quanto esperienza ed attività temporale. La voce umana non somiglia a nessuna altra voce nel mondo vivente, in ragione delle sue caratteristiche di flessibilità, di articolazione, di espressione di sfumature diverse nell'articolazione delle sillabe della parola, nella tonalità, nel ritmo e nel contorno melodico. È attraverso la voce che il bambino può cominciare a comprendere le intenzionalità delle altre persone che lo circondano. Durante la gravidanza, il bambino è già sensibile ai fenomeni di intenzionalità. Un'esperienza classica consiste in chiedere alle madri gravide di leggere un testo al loro bambino. Poi, due giorni dopo la nascita, si fanno sentire differenti voci femminili ai neonati tra cui la voce materna: i bambini riconoscono immediatamente la voce della madre, girano la testa in direzione della fonte

sonora. Ma se la madre, durante la gravidanza, ha letto il testo con una voce indifferente, alla nascita il bambino non la riconosce più tra le altre voci femminili (Lecanuet, 1995). Il risultato di questa esperienza mostra chiaramente che se la voce non manifesta un'intenzionalità di comunicazione, non manifesta una melodia, un ritmo o un'intonazione riconoscibile come segni di un'intenzione di rivolgersi a lui, il bambino si disinteressa della situazione.

L'intenzionalità non funziona senza una coscienza al meno diffusa del tempo: l'intenzionalità che dà un senso alla mia azione, permette di legare insieme il presente dell'agire ed il suo risultato con alcuni secondi, alcuni minuti, due giorni, tre mesi, ecc. L'intenzionalità è dunque fondamentalmente un fenomeno temporale, o piuttosto, in quanto immanente al "cogito", è la temporalità stessa della coscienza. Certo, nei bambini, questa proiezione nel tempo è una proiezione che dura per alcuni secondi, ma abbastanza rapidamente il bambino comincia non a rappresentarsi le cose nel futuro, ma almeno a sentire, ad avere l'intuizione di qualche cosa di questo futuro al di là di alcuni secondi o di alcuni minuti. Numerosi esempi lo mostrano (Stern, 1985).

Ma c'è di più. Nel neonato, la capacità di riconoscere coerenze nel mondo interpersonale è legata anche alla sua capacità di provare il legame tra le sue azioni ed il piacere o il dispiacere che ne prova. Detto diversamente, le azioni si colorano di una motivazione intrinseca, non posta come scopo cosciente, - il piacere o il dispiacere essendo loro stessi immediati - che mantiene l'energia per agire. Tutti i comportamenti di auto-eccitazione dipendono da questo meccanismo su cui si aggiunge e si accorda il comportamento della madre. Così che il "provare a fare" si colora di un orientamento, di uno scopo che, *après-coup*, dà a questo provare una coerenza tramite una limitazione precisa nel tempo: fare per provare del piacere, poi poco a poco per rispondere all'altro, per dividere con lui, ecc.; ma appena lo scopo è raggiunto, l'azione si ricentra su un'altra sequenza, la precedente

essendo rinviata al passato, momentaneamente dimenticata. È questo rinvio al passato che, *après-coup*, dà la sua coerenza alla sequenza, la fa manifestarsi come una forma temporale avendo avuto un inizio, un mezzo ed una fine. È ciò che D. Stern fin da 1985 chiamava l'"*involutro proto-narrativo*": difatti, la forma narrativa è ciò che, nell'universo del linguaggio e dei segni al quale il neonato avrà accesso più tardi, costruisce l'unità di tempo, taglia e organizza la realtà del divenire umano. Dunque l'*après-coup* temporale è una semiotizzazione dell'azione, o più esattamente, è ciò che permette alla semiotizzazione di svilupparsi nella durata, ciò che fa che qualche cosa "si trami", "prenda senso" nel tempo.

Presentiamo diversamente le cose. Appena nato, il bambino è immerso in un bagno sonoro di tutti i rumori ed i suoni dell'ambiente. Due elementi prendono immediatamente importanza: il primo è che il neonato sente delle persone che parlano tra esse e che parlano con lui, questo fatto si ritrova in tutte le culture, secondo modalità differenti; l'altro elemento è che queste parole e questi gesti vocali sono legati ai movimenti del corpo. Fin dalla nascita, la madre prende il bambino tra le braccia, lo culla, ecc. Il bambino dunque non divide questi avvenimenti perché sono spesso avvenimenti simultanei sincronizzati, movimenti e suoni indifferenziati che hanno delle caratteristiche temporali comuni: ritmo, durata, rapidità. Di conseguenza questi avvenimenti sono legati per il fatto che hanno una forma temporale, o piuttosto perché sono contenuti in un involucro di tempo che ne assicura l'unità.

Così il neonato scopre la fusione tra i movimenti e i suoni o le sequenze di suoni, principalmente per l'uso della voce. Tutto sommato, comincia ad organizzare questo nuovo mondo fisico attraverso le *forme di tempo*. Facciamo un esempio semplice: il bambino ha fame ed aspetta che sua madre lo prenda tra le braccia per allattarlo. Comincia a manifestare, e se ella non viene, grida e si agita. Poi la madre lo prende e l'allatta. Dunque, la sequenza prende un senso: la ten-

sione sale ed il bambino la prova nel suo corpo, si agita, tende tutti i suoi muscoli, poi, quando comincia ad essere nutrito, viene la distensione, i muscoli si allentano ed ella prova un vero piacere. Questa successione di tensione e di allentamento è una forma minimale di tempo. È ciò che Stern descrive come la linea di tensione drammatica di un *momento presente* in quanto storia vissuta: questa storia è un'unità di tempo che il bambino prova come un'unità di senso, cioè un'unità intenzionale di tempo che lega azioni, movimenti e piacere provato ad effettuare queste azioni e questi movimenti. È la storia dell'attesa, in questo momento, di essere con la mamma seguito dalla soddisfazione del desiderio.

L'involutro proto-narrativo è dunque un contorno di affettività distribuito nel tempo con la coerenza di un quasi-intrigo: «L'idea di base - scrive Daniel Stern - è che l'esperienza interpersonale continua è ritagliata grazie alla capacità del pensiero narrativo. Si suppone che il pensiero narrativo sia un mezzo universale con il quale tutti, compresi i neonati, percepiscono e riflettono sul comportamento umano»¹. Il pensiero narrativo si organizza attorno a due aspetti interdipendenti che sono da un lato l'intrigo, cioè «l'unità che collega il "chi, dove, perché, come" dell'attività umana. Gira attorno alla percezione del comportamento umano come motivato e diretto verso uno scopo»; d'altra parte «la linea di tensione drammatica... (che) è il contorno dei sentimenti, così come emergono nel momento presente»², in altri termini la trama temporale del sentire. L'*involutro proto-narrativo* si organizza dunque attorno alla messa in atto di un'intenzione-motivazione (orientamento verso uno scopo), ritaglia una porzione di tempo nella quale il bambino prova la propria coerenza, cioè riporta a sé (senso di un sé-nucleare) le sensazioni dei suoi bisogni (ad esempio, avere fame), dei suoi atti (movimenti, grida...), delle sue percezioni (viso, carezze, voce della madre...), dei suoi "sentiti" (affetti di vitalità legati insieme

alle sue sensazioni, ai suoi movimenti, alle sue percezioni), ma resta, al di qua di qualsiasi linguaggio, una linea di *tensione drammatica intuitiva* orientata verso il futuro. È dunque una forma proto-semiotica dell'esperienza interna del tempo, una matrice «del racconto» delle tensioni

e delle distensioni legate all'intrigo (o al «quasi-intrigo») della ricerca di una soddisfazione, è ciò che dà all'esperienza la sua unità globale, qualunque ne sia il grado di complessità.

UNA FORMA INTERSOGETTIVA DELLA PROTO-NARRATIVITÀ: L'INVOLUCRO DI DRAMMATICITÀ

L'idea stessa di linea di tensione drammatica mi permette allora di introdurre un nuovo concetto che illumina la vera natura della proto-narratività anteriore al linguaggio verbale, ma anche questa proto-narratività che J.J. Nattiez e J. Molino amano riconoscere nella musica contro i lavori di narratologia musicale. Questo concetto è quello di *drammaticità*, o piuttosto quello di *involutro di drammaticità*. Difatti, la direzionalità che suggerisce o disegna l'involutro proto-narrativo secondo Stern, non si manifesta spesso che attraverso i meandri di una progressione sinuosa di discontinuità, di rotture, di cambiamenti che rilanciano la tensione della linea drammatica. Questa non può essere continuamente ascendente o discendente, deve mantenere l'incertezza stessa della continuità per rinforzarla. L'*involutro di drammaticità* è dunque ciò che concretizza la struttura proto-narrativa, è la manifestazione dell'intenzionalità negli atti e nei comportamenti, ed essa è insieme un collocamento in un ordine temporale di avvenimenti, di sentimenti e di sensazioni, collocamento in ordine che è quello della proto-narratività, ed una drammatizzazione di questi contenuti senza la quale loro stessi non possono essere afferrati nella loro continuità e nel loro rilievo. In un certo modo, tutte le forme di attesa e di anticipo che offre l'esperienza vitale sono forme di drammaticità, indipendentemente dal contenuto e

dall'ordine degli avvenimenti che sono attesi o che si cercano di anticipare.

Ritorniamo un istante ai primi rapporti tra la madre ed il suo bambino. Si sa che la voce ha un ruolo primordiale. La madre parla al suo bambino, ma questi gli parla e gli risponde e la sollecita. Siamo molto lontano da ciò che sarebbe solamente imitazione dei suoni e dei ritmi della parola materna per il bambino, ciò che per molto tempo si è creduto essere l'unica base di apprendimento del linguaggio.

Difatti, il bambino che non parla ancora si serve tuttavia della sua voce per interagire con sua madre e poi con l'altro in generale, e le caratteristiche di questa voce sono più vicine alla musica che al linguaggio parlato propriamente detto, sebbene questo conservi in seguito la sua parte di musicalità intonativa. In parecchi dei suoi lavori, Maya Gratier - della nostra équipe - mostra come il bambino percepisce il senso della parola mediante la linea melodico-ritmica, attraverso la dinamica, l'accentuazione, l'accelerazione o il rallentamento del flusso fonatorio. Ma mostra anche come a sua volta il bambino produce, vocalizzando, del senso, o più esattamente come madre e bambino si regolino uno sull'altro negli scambi della voce espressiva, trovino uno stesso ritmo, delle curve più o meno simili, come l'uno e l'altro si adattino dinamicamente nello scambio per trovarci del piacere.

Il fatto dell'esistenza di tali segni temporali nelle improvvisazioni ed i giochi vocali delle madri e dei loro bambini mettono in evidenza un fenomeno più generale nell'organizzazione del tempo nel loro scambio: un «accordarsi» che permette che il tempo di uno sia in fase col tempo dell'altro, senza esserne perfettamente sincrono. Maya Gratier riprende qui e approfondisce in modo interessante la nozione avanzata da D. Stern (1995) e Colwyn Trevarthen (2000, 2008) di «essere-con» che non significa imitare o ripetere l'altro ma solamente essere in uno stesso ritmo, uno stesso tempo con tutta la libertà che ciò suppone. Il paragone con l'im-

provvisazione musicale, in particolare nel jazz, si impone qui. Parecchi articoli di Maya Gratier l'hanno mostrato (2001, 2003, 2009). È ciò che alcuni hanno chiamato «*timing espressivo*», ed avvicina propriamente la dinamica dell'interazione alla dinamica musicale durante un'interpretazione espressiva. Nel corso degli scambi madre-bambino, la pulsazione è globalmente regolare e stabile, variabile nel dettaglio delle micro sequenze per dare vita ed intenzionalità a emozioni ed affetti condivisi: come in musica, l'espressività di una prestazione dipende da micro-variazioni della durata, dell'intensità, dell'altezza e del timbro (Sloboda, 2005). Così, il ritmo dell'interazione madre-bambino è un *ritmo di improvvisazione*. Flessibile e creativo (Gratier & Apter-Danon, 2009), la sua organizzazione presenta allo stesso tempo regolarità e sorprese, sostiene l'anticipo pur smentendo le attese, e mantiene così i partner dello scambio in una relazione particolare, dove si mischiano un senso di sicurezza ed un desiderio di avventura. Questo è ancora più netto nei giochi a due dove la madre crea una situazione di attesa partecipativa. Il gioco di nascondino col viso può analizzarsi in questo modo: una sequenza i cui "momenti" sono integrati progressivamente dal bambino (nascondere il viso, poi scoprirlo dicendo "cucù") costituisce ciò che chiamiamo un episodio proto-narrativo, cioè un «momento presente» (Stern, 2004), con la sua linea di tensione che si dirige allo scopo da raggiungere (scoprire il viso) e finalizza l'intenzionalità nel tempo; poi una presa di coscienza dell'anticipo temporale che questa intenzionalità implica con le micro-variazioni dell'attesa e della sorpresa. In questo caso, il bambino anticipa non solo lo svolgimento della sequenza, ma, secondo l'espressione di Maya Gratier (2010) *anticipa la variazione che è inerente al gioco e dunque anticipa di non potere anticipare i momenti precisi dei suoi punti di articolazione*. Ciò concorda con numerosi lavori sulla percezione della contingenza nei bambini «dove questi fanno apparire una netta preferenza per le situazioni dove due avvenimenti sono associati ma non in modo sistematico».

Si può così considerare che l'interazione madre-bambino sia una specie d'improvvisazione a due, specie di proto-forma delle improvvisazioni a due o a parecchi che si ritrovano in numerose culture musicali nel mondo - e particolarmente nel jazz. E nella musica improvvisata a due o a parecchi, come nel gioco a due o a parecchi, l'anticipo dello svolgimento della forma o della sequenza è meno preciso rispetto all'essere stato scritto prima, testo e regole, ed è precisamente in questa indeterminazione che si annoda la tensione e l'emozione. È probabilmente anche qua la fonte del piacere musicale: in quanto ascoltatore, sono intuitivamente in condizione di anticipare, pure avendo consapevolezza che in ogni modo anticiperò solamente «l'intenzione» di anticipare. L'anticipo è in legame con la linea di tensione drammatica della narrazione o del movimento, che l'anticipo l'attenui o l'accentui, è la consapevolezza «di essere-nel-tempo», e questo tempo è quello dell'improvvisazione. Al punto che «improvvisare» è la condizione primaria della comunicazione intersoggettiva e della musicalità. E senz'altro, l'improvvisazione è una forma dell'involucro di drammaticità.

Mi smarco così senza ambiguità dai lavori di narratologia musicologica. Musica e racconto conservano in comune - ma sono essenziali - solo due cose: da una parte, questa organizzazione della progressione del tempo che dà un senso, una direzione, un'intenzionalità e suggerisce la vita nelle strutture sintattiche dei codici; d'altra parte, questo gioco di drammaticizzazione del tempo vissuto o co-vissuto, a due o a parecchi che intrattiene delle incertezze, dei nuovi sviluppi, delle rotture, drammaticizza, mette in scena per l'altro o per se stesso e condiziona la comunicazione interindividuale e sociale. Così, potrei suggerire che *la proto-narratività sia la forma vitale del senso, e che la drammaticità sia la forma vitale del risolvere, della ripresa, dello slancio, la forma vitale dell'espressività*.

Al loro modo, è già ciò che scrivevano Colwyn Trevarthen e Maya Gratier (2004): «Molto più che per le altre specie sociali, la storia umana è elaborata sotto forma di narrazione che lega speranze ricordate e memorie, gusti e disgusti, timori e fantasie, una messa in scena di metafore

Si può così considerare che l'interazione madre-bambino sia una specie d'improvvisazione a due

mimetiche per personalità immaginate che si attribuiscono dei ruoli in spazi e tempi immaginati. Così è creata la base sintattica delle forme linguistiche: una grammatica d'espressività significativa che sottende i nostri miti e leggende, tutte le nostre arti temporali, la parola e la scrittura»³.

LE FORME VITALI

L'idea di forma vitale (o di forma dinamica vitale) è stata introdotta recentemente in psicologia e nelle neuroscienze grazie all'ultimo lavoro di Daniel Stern (2010). La dinamica vitale si distingue, nella nostra esperienza quotidiana, per la forza dell'energia, l'intensità, la rapidità e tutti i caratteri dinamici di un'azione particolare in un contesto particolare. Il concetto tenta di chiarificare una carenza nell'arsenale della psicologia cognitiva: come definire il dinamismo, il movimento di ogni esperienza vitale? Come definire, in termini scientifici, ciò che Bergson (1907) chiamava precisamente *lo slancio vitale*?

L'esperienza musicale permette di rispondere alla domanda. Per l'ascoltatore, che cosa fa l'unità vissuta, provata, di una sequenza musicale? Prima di tutto, il fatto che è percepita in un tempo presente che possiede l'estensione stessa di questa sequenza. Sono immerso nello svolgimento della sequenza o della frase, ho consapevolezza che si tratta di qualche cosa che trascorre dal prima verso il dopo, ma pertanto l'esperienza che ne faccio è completamente presente per me, è nel mio presente interiore, psicologico, l'occupa tutto intero. Questa esperienza di durata nel presente psicologico è quella che procura la melodia nella sua continuità. L'esperienza di una frase musicale o di un insieme legato di frasi musicali possiede tutte le carat-

teristiche dinamiche di una forma vitale: durata, velocità del flusso, profilo temporale determinato dai parametri di accenti e di intensità, densità degli avvenimenti sonori nella durata. Tutti questi parametri sono provati dall'ascoltatore in modo diretto, sensibile, senza nessuna mediazione

del linguaggio o dei codici sociali e culturali che possono aggiungersi. L'esperienza musicale, in quanto esperienza di una o parecchie forme vitali, costituisce dunque questo *momento presente* descritto da D. Stern, vissuto in un tipo di storia o di racconto che tiene unicamente nella curva delle tensioni e degli allentamenti che procura la melodia vocale del canto o la linea strumentale, «linea di tensione drammatica» di una specie di «storia non verbale che non necessita di essere tradotta in parole, per quanto, con alcune difficoltà ciò sarebbe possibile».

Le forme vitali sono alla base dell'espressività musicale, ne sono, come lo dicono Colwyn Trevarthen e Maya Gratier, "la grammatica." Paradossalmente, si ritroverebbe là una suggestione di Hanslick, molto spesso dimenticata dai commentatori. Lo si sa, nella suo famoso saggio, *Del bello nella musica*, datato 1854 e che, come nota J.J. Nattiez nella sua introduzione alla riedizione francese (1986), era prima di tutto un libello diretto contro le idee di Wagner, l'autore difende l'idea che la musica è prima di tutto forme senza contenuto, forme pure nel senso di Kant, cioè «forma della finalità senza fine». Parecchi compositori del XX° secolo hanno semplificato all'estremo e hanno caricaturato il suo pensiero, dichiarando come Stravinsky nel 1947 che «la musica, per essenza, [è] impropria ad esprimere qualunque cosa che sia: un sentimento, un atteggiamento, uno stato psicologico, un fenomeno della natura. L'espressione non è stata mai la proprietà immanente della musica»⁴. Tuttavia, oltre il fatto che numerosi propositi dell'autore della *Sagra* vengono a contraddire questa dichiarazione, essa riflette in modo solamente incompleto ed inesatto la posizione di Hanslick. Anche se per Hanslick c'è una

gerarchia di valori tra «la musica dei sentimenti e quella delle forme», la musica può «esprimere» un aspetto particolare dei sentimenti e delle emozioni, ciò che possiamo chiamare il loro dinamismo e la loro forma temporale. Il testo di Hanslick merita di essere citato: «Quale parte

dei sentimenti la musica può esprimere, poiché non è il loro contenuto, il loro argomento stesso? È esclusivamente la loro caratteristica *dinamica*»⁵. E prosegue in termini che non sono lontani da quelli che D. Stern utilizza per designare le *forme vitali*, cioè queste mille sfumature che la vita e l'arte portano ai sentimenti ed alle emozioni: «La musica può raffigurare il movimento in uno stato psichico, secondo le fasi che questo attraversa; è, secondo il momento, lenta o viva, forte o dolce, impetuosa o languida. Ma il movimento è un attributo, un modo di essere del sentimento; non è il sentimento.» E più avanti: «Il movimento è ciò che la musica ha di comune col sentimento; è l'elemento al quale può dare mille forme diverse con infinite sfumature e contrasti. L'idea di movimento è stata trascurata in modo sorprendente da tutti quelli che hanno intrapreso di studiare l'essenza e gli effetti della musica; per noi, è tuttavia la più importante e la più feconda di tutte»⁶.

Ora che dice precisamente D. Stern? Le forme vitali non sono le emozioni ed i sentimenti che il pensiero astratto può descrivere. Ne sono solamente la "gestalt" dinamica senza contenuto particolare. Tutti sanno ciò che è la gioia o la tristezza, ma ci sono mille modi di provarli in funzione delle circostanze, delle persone. Ciò che li differenzia, sono precisamente le forme temporali che manifestano nel vissuto concreto dei soggetti psicologici, che siano ascoltatori, compositori o semplici individui confrontati all'esperienza quotidiana. «(...) Molte qualità dei sentimenti non trovano posto nella terminologia esistente o nella nostra classificazione degli affetti. Queste qualità sfuggenti si esprimono meglio in termini dinamici, cinetici, quali "fluttuare", "svanire", "trascorrere", "esplodere", "crescendo", "decrecendo", "gonfio", "esau-

rito" ecc. I bambini sono certamente in grado di percepire queste qualità dell'esperienza che rivestono grande importanza ogni giorno, anche se questa non è che momentanea»⁷. Le forme vitali sono dunque in qualche modo le caratteristiche "stilistiche" legate alle emozioni, ai modi di essere, ai diversi modi di provare internamente le emozioni, ed esse costituiscono non i segmenti elementari di una temporalità proto-narrativa, ma la forma del flusso temporale in cui si svolgono storie personali o comuni senza parole, con tutte le loro sorprese, i loro nuovi sviluppi, i loro colpi di scena. Collocate in ordine, svolgono la dinamica di uno slancio drammatico che fonde l'essere nel suo divenire.

Mi sia permesso di ritornare un istante ai miei lavori nel campo della semantica sperimentale (Imberty, 2014, 200-202). Confrontando le opere di Brahms e di Debussy sottoposte a differenti gruppi di ascoltatori che dovevano valutare il loro clima emozionale, ci si è resi conto per esempio che, per gli ascoltatori, la tristezza che rievoca la musica di uno non è la tristezza che evoca la musica dell'altro. Non appartengono allo stesso universo di connotazioni affettive e semantiche perché le *forme vitali* alle quali rinviano sono differenti. I termini dinamici utilizzati dagli ascoltatori sono differenti per Brahms e per Debussy (le connotazioni raccolte sono differenti), ciò illumina profondamente i rapporti fra l'espressività musicale e lo stile: da una parte, la tristezza che evoca *Des pas sur la neige* di Debussy non è la tristezza dell'*Intermezzo op. 119, n° 1*. La tristezza del pezzo di Debussy, come mostrano le esperienze, ha qualche cosa di più statico, raggelato, immobile, qualche cosa di mortale, allorché l'*Intermezzo* di Brahms invece ha una certa fluidità vitale che l'allontana dalla disperazione e lo porta verso la nostalgia; ma d'altra parte, la tristezza di Debussy in questo brano ha anche qualcosa che l'avvicina alla gioia leggera, effimera ed ironica di *La Danza di Puck* o di *Minstrels*: è la stessa "qualità" globale di organizzazione del materiale sonoro, la stessa "qualità" dei contrasti, delle rotture, dei ritmi, delle figure melodiche, in breve, la stessa progressione temporale, la

Bibliografia

- **Bergson H.**
L'évolution créatrice, 1907, Cortina, Milano, 2002.
- **Blacking J.**
How musical is man? University of Washington Press, 1973.
- **Damasio A.R.**
Emozione e coscienza, Adelphi, Milano, 2000.
- **Gratier M.**
Expressions of belonging: the effect of acculturation on the rhythm and harmonie of noter-infant vocal interaction, *Musicae Scientiae*, 1999-2000, Special issue, pp. 93-122.
- **Gratier M.**
Expressive timing and interactional synchrony between mothers and infants: cultural similarities, cultural differences and the immigration experience. *Cognitive Development*, 2003, 18, 533-554.
- **Gratier M.**
La dimension tacite de l'interaction sociale. Communication mère-bébé ed improvisation musicale. HDR Université de Paris Ouest – Nanterre – La Défense, 2010.
- **Gratier M., Apter-Danon G.**
The musicality of belonging: Repetition and variation in mother-infant vocal interaction. In S. Malloch & C. Trevarthen (Eds), *Communicative Musicality: Exploring the basis of human companionship*, Oxford University Press, 2009, 301-328.
- **Hanslick E.**
Il bello musicale, 1847, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2001. Edizione francese con introduzione di Jean-Jacques Nattiez, Christian Bourgois, Paris, 1986.
- **Husserl E.**
Per una fenomenologia della coscienza interna del tempo, 1905, F. Angeli, Milano, 1981.
- **Imberty M.**
Musica e metamorfosi del tempo. Un percorso da Wagner a Boulez fra musica, psicologia, psicanalisi, LIM, Milano, 2014.

stessa forma del divenire, lo stesso movimento. Tristezza ed ironia, solitudine disperata e gioia aerea e balzante rinviano ad uno stesso modo di "sentire", uno stesso modo di dare forma al flusso sonoro, una stessa "intenzionalità", o almeno, uno stesso "schema di essere con" il materiale sonoro ed il tempo, cioè uno stesso schema di "essere al mondo", uno stile. Lo stile non sarebbe dunque che un'architettura delle forme vitali? La domanda stessa illumina in modo singolare il testo di Hanslick.

LA NARRATIVITÀ E LE NEUROSCIENZE

Per il neurologo Antonio R. Damasio che lavora su questi problemi, ciò che chiama la coscienza del sé nucleare è una coscienza non verbale che organizza la temporalità dell'esperienza in forma proto-narrativa: quando ad esempio ci ricordiamo di un oggetto, le immagini che arrivano alla coscienza non sono soltanto quelle degli aspetti fisici; sono anche quelle degli adattamenti diversi del nostro organismo al momento della scoperta dell'oggetto, che si tratti di avviamenti motori, di sentimenti e di emozioni particolari legati al nostro stato fisico o mentale al momento della scoperta dell'oggetto reale. L'oggetto così ricordato non è più oggetto fisico esterno, e prende forma attraverso «carte somato-sensoriali», piani d'azione e azioni che sono state o possono essere sollecitate al momento dell'evocazione. Tutti questi elementi sono collegati nel ricordo per costituire l'immagine organizzata e coerente dell'oggetto, pronta ad essere inserita in un orizzonte d'esperienza più vasto. Secondo A.R. Damasio, è la base della narratività non verbale: «Dico "narrare" e "raccontare" non nel senso di costruire frasi composte di parole o di segni; dico narrare e raccontare nel senso di creare una mappa non verbale di eventi logicamente collegati»⁸.

Meglio: il cervello umano ha non solo la funzione di controllare le azioni e le percezioni dell'organismo, ma ha anche la funzione di rendere conto dei passaggi di stati dell'organismo ad altri stati dell'organismo. È probabilmente là che le forme vitali nascono, organizzano il nostro comportamento e danno forme ai racconti della

vita. Per agire, abbiamo bisogno di conoscere - cioè di comprendere, di percepire, di sentire - lo stato attuale del nostro organismo per dirigerci verso un altro stato dell'organismo che risulterà dall'azione intrapresa e dalle percezioni e dai sentimenti dello stato attuale. Il cervello ce ne fornisce dunque una «carta somato-sensoriale» come dice Damasio. Ma una volta realizzata la nuova azione con tutto ciò che comporta di esperienza, il cervello costruirà una nuova carta somato-sensoriale di questo nuovo stato del nostro organismo, punto di partenza per intraprendere nuove azioni e così via. Il cervello tuttavia ha anche una funzione di controllo - di presa di coscienza se si vuole - del passaggio dello stato iniziale dell'organismo al seguente stato che risulta da un cambiamento. Questa funzione è quella che consiste in prendere coscienza, per controllarlo - per esempio per anticiparlo o al contrario per ricordarsi lo svolgimento nel tempo - di ciò che sta cambiando nell'organismo. La sequenza neurale si scrive dunque sotto forma di due stati stabili, uno stato iniziale, uno stato finale, e di un episodio di cambiamento che li lega. Molti lavori basati sulle tecniche di visualizzazione tramite risonanza magnetica mettono in evidenza i cambiamenti che intervengono ad ogni istante nelle reti neuronali per cartografare il corpo e lo spirito che cambiano. L'intensità, la durata e la più o meno grande rapidità di questi cambiamenti sono all'origine delle forme vitali e dell'involucro di drammaticità. Passato, presente, futuro - che, nel momento presente, diventano un inizio, un mezzo ed un fine, sono le basi stesse della costruzione delle reti neuronali, e da queste connessioni continuamente rimodellate emergono la coscienza del tempo e le forme che diamo ai drammi umani ed alle opere umane.

Il cervello dunque funziona fondamentalmente in modo proto-narrativo: trascorre il suo tempo a raccontare ciò che succede al nostro organismo e come questo si adatti e si ricrei ad ogni sollecitazione venuta dall'esterno o dall'interno del corpo e dello spirito. La vita umana si intreccia così come una serie di storie drammatizzate che possono raccontarsi e si raccontano quotidianamente con o senza il linguaggio, negli atteggiamenti,

nei gesti, nelle fantasticherie, nella pittura, nella danza o nella musica.

CONCLUSIONE

È chiaro dunque che il tempo proto-narrativo e drammatico organizza l'esperienza umana senza parole, e che le parole vengono ad aggiungersi dopo su queste linee di tempo per diventare storie raccontate, romanzi, film, drammi, opere, addirittura happening. Questo dato mi permette di proporre l'idea che, nel canto e nel melodramma, la melodia, più che essere guidata dall'espressione della parola come voleva Rousseau, è, al di là delle parole e senza le parole, un collocamento in storia, una drammatizzazione delle emozioni dei personaggi collocandosi ad una certa distanza rispetto ai vissuti fantasmatici che la situazione drammatica trasporta. Detto diversamente, la melodia ed il movimento di tutta la musica nella sua forza e nella sua ampiezza non traducono direttamente per l'ascoltatore la tristezza, le lacrime, la follia o la gioia, non li danno a sentire ed a provare allo stato grezzo, ma glieli raccontano in una narrazione distanziatrice costruita intorno alle forme vitali di questi sentimenti. È perché le forme vitali sono la base stessa della nostra esperienza che l'arte può essere espressiva, al di là di questa stessa esperienza.

È Beethoven che racconta la Gioia, è Schoenberg che inventa l'Attesa, ma né questa gioia, né questa attesa esistono da nessuna parte. Il movimento, il gesto, la forma del tempo, ne sono tutto sommato la *forma vitale narrativizzata*. Prima di essi, queste esperienze che possono essere tuttavia molto reali, non esistono come fondo del nostro divenire nel tempo. Le opere che le recuperano e le riinviano dal nulla come realtà, si inseriscono allora nella nostra memoria, non solo la nostra memoria di ascoltatore o di creatore, di uomo felice o sofferente, ma nella memoria collettiva e nel tempo della Storia.

Sappiamo oggi che la musica è fondamentalmente un'attività iscritta nel patrimonio genetico della specie umana. Ciò significa che le capacità che richiede si sviluppano con la

Segue Bibliografia

■ Lecanuet J.P.

L'expérience auditive prénatale. In Irène Deliège & John A. Sloboda, *Naissance et développement du sens musical*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995, 7-38.

■ Nattiez J.J.

La musique, les images et les mots. Fides, Montréal - Québec, 2010.

■ Rousseau J.J.

Essai sur l'origine des langues, 1761. In *Œuvres Complètes*, Tome V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*. Textes historiques et scientifiques. Gallimard, La Pléiade, Paris, 1995, 371-429.

■ Sant'Agostino

Confessioni, Libro IX.

■ Sloboda J.A.

Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function, Oxford University Press, 2005.

■ Stern D.N.

Il mondo interpersonale del bambino, 1985, Bollati Boringhieri, Torino, 1987.

■ Stern D.N.

La costellazione materna: il trattamento psicoterapeutico della coppia madre-bambino, Bollati Boringhieri, Torino, 1995.

■ Stern D.N.

Il momento presente, Bollati Boringhieri, Torino, 2004.

■ Stern D.N.

Le forme vitali, Bollati Boringhieri, Torino, 2010.

■ Stravinsky I.

Cronache della mia vita, a cura di A. Mantelli, Minuziano, Milano, 1947.

■ Trevarthen C.

Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication, *Musicae Scientiae*, 1999-2000, Special issue, pp. 155-215.

vita e ne segnano gli aspetti più importanti. La musica si sviluppa nello sforzo stesso degli esseri umani per comunicare tra essi raccontandosi, costruendosi e scambiandosi il racconto delle loro esperienze e della loro vita. È dunque l'essenza stessa dell'espressione, espressione delle emozioni, dei sentimenti, individuali o collettivi, e questa espressione naturale e spontanea comincia molto prima del linguaggio verbale, ancorata nel corpo e nei movimenti del corpo nello spazio e nel tempo. Tutto ciò che ho appena ricordato mostra che fin dalla nascita, e probabilmente già alcuni mesi prima, il bambino pensa, agisce e sperimenta in un universo che lui percepisce intenzionale e temporale al più alto grado. La varietà delle culture è immensa, ma riposa su questa base che è quella stessa del funzionamento del nostro cervello.

Rousseau già l'aveva compreso, malgrado gli aspetti utopici del suo *Essai sur l'origine des langues*. Ma Blaking (1973) lo dice ancora più chiaramente: La musica tocca troppo profondamente i sentimenti umani e le pratiche sociali, e le sue strutture sono generate troppo spesso da sorprendenti esplosioni di attività cerebrale inconscia perché sia sottomessa a regole arbitrarie, come le regole del gioco. Numerosi processi essenziali della musica, se non tutti, possono scoprirsi nella costituzione del corpo umano e nelle strutture di scambi dei corpi umani nella società.»

Perché la musica appare umana non per caso ma per essenza: al di là di tutte le culture e di tutte le epoche, è la fonte di tutte le forme di espressione, di linguaggio e di scambio.



ESTERNALIZZARE L'ESPERIENZA MUSICALE

Quando il rapporto musica-uomo "gioca"
fra l'effabile e l'ineffabile

Maurizio Spaccazocchi, pedagogo e didatta musicale, Pesaro

The relationship between the musical experience lived and the ability to translate this reality phono-musical word is complex. The interpretations that man can express "play" between the inevitably speakability and unspoken, between the various degrees of effability and ineffability. This is because very often the repertoire of linguistic signs (the word) is poor to describe and make sense of lived strongly connected to emotions, the senses, the so-called synesthesia. On the other hand it is true that every other system of signs is in itself more specific and sector, and therefore not always fully translated from verbal language.

*Tempo fa ero indeciso,
ma ora non ne sono più
così sicuro.*
Boscoe Pertwee (XVIII sec.)

Umberto Eco (1975) ed Emilio Garroni (1978) ci parlano di quel inevitabile tratto di *effabilità* e di *ineffabilità* esistente e sempre attivo fra i tanti e diversi sistemi di segni che l'uomo pro-muove nel gioco di esternalizzazione dei suoi pensieri, dei suoi vissuti, della sua stessa idea di realtà.

In altri termini ogni pratica di vita e ogni sua possibile teorizzazione, ogni passaggio interpretativo da un linguaggio ad un altro, ogni vissuto che si confronta con un altro, ogni mentalità in relazione con un'altra o, in forma più particolare, ogni relazione quotidiana o artistica fra due o più soggetti, sia essa comune o terapeutica, non possono fare a meno di considerare il grado di *dicibilità* e *indicibilità* dei loro pensieri e delle loro modalità di significazione e di interpretazione.

Insomma stiamo parlando di un inevitabile rapporto fra due o più linguaggi attivati nella relazione fra soggetti diversi che, sempre e comunque, risulteranno culturalmente, esteticamente ed eticamente diversi.

Proviamo di seguito a fare qualche modesto passo avanti all'interno di questo territorio che molto spesso non si presenta né semplice né tanto chiaro da risolversi in una soluzione definitiva.

¹ DANIEL STERN, *Aspects temporels de l'expérience quotidienne d'un nouveau-né: quelques réflexions concernant la musique*, in ETIENNE DARBELLAY, *Le temps et la forme. Pour une épistémologie de la connaissance musicale*, Droz, Genève, 1998, p.182.

² Ibidem

³ COLWYN TREVARTHEN, MAYA GRATIER, *Voix et musicalité. Nature, émotion, relations et culture*, in MARIE-FRANCE CASTARÈDE, GABRIELLE KONOPCZYNSKI, *La voix dans tous ses états*, Erès, Paris 2005, p. 108.

⁴ IGOR STRAVINSKY, 1935. *Chroniques de ma vie*, Médiations-Gonthier Paris, 1971, p. 63.

⁵ EDOUARD HANSLICK, 1847. *Du beau dans la musique*. Rééd. Française, Introduction Jean-Jacques Nattiez, Christian Bourgois, Paris, 1986, p. 75. Sottolineato da Hanslick.

⁶ Ibidem, p. 76.

⁷ DANIEL N. STERN, *Il mondo interpersonale del bambino*, Bollati Bolinghieri, Torino 1987, p. 69.

⁸ ANTONIO R. DAMASIO, *Emozione e coscienza*, Adelphi, Milano 2000, p. 224.

Segue Bibliografia

■ Trevarthen C.

The musical art of infant conversation: Narrating in the time of sympathetic experience, without rational interpretation, before words. In M. Imberty & M. Gratier (Eds.) *Narrative in music and interaction*. Musicae Scientiae, 2008, Special Issue, 15-46.

■ Trevarthen C., Gratier M.

Voix et musicalité. Nature, émotion, relations et culture. In Marie-France Castarède, G. Konopczynski, *La voix dans tous ses états*, Erès, Paris – Toulouse 2004.

I LINGUAGGI UMANI FRA INEFFABILITÀ ED EFFABILITÀ

Il termine *Dicibile*, proviene dal latino *dicere*, fondato sulla radice indo-europea *dik* che significa *mostrare* e che nel sanscrito *dic-âmi* sta per: *mostro, indico, dimostro, espongo, racconto, dico*, e che quindi tratta primariamente l'uso del linguaggio verbale, della pratica del parlare, o meglio ancora dell'esprimersi attraverso la voce, con tutte le sue possibili derivazioni o accezioni come ad esempio: *con-tradire, dedicare, dis-dire, inter-dire, pre-dicare, pre-dire, ecc.*

Così, è altrettanto palese che il termine *Indicibile* esprima tutta l'opposizione del *dicibile*, e cioè l'impossibilità del dire, del narrare, dello spiegare o più ancora dell'impossibilità di tradurre in parola altri linguaggi o, se vogliamo, altri sistemi segnici, sia per ragioni connesse alla nostra persona (limitazione linguistica, problemi emotivi e psichici, scarse capacità interpretative, ecc.) o perché potremmo trovarci in presenza di reali impossibilità traduttive di un determinato sistema segnico in parola. Inoltre, questi due termini opposti, *dicibile* e *indicibile*, oltre a collegarsi anche all'idea strettamente e intimamente personale di moralità (dire o non dire agli altri certe cose, certe idee, certi vissuti, ecc.), hanno due sinonimi che possono aiutarci a comprendere ancor meglio questo dualismo: *effabile* e *ineffabile*. E anche questi due termini, in chiara opposizione, trattano il problema della capacità di esprimere in parole, più o meno compiutamente e significativamente, i vissuti tipici dei linguaggi non verbali, fra cui anche quello musicale. Cerchiamo quindi di definirli meglio. Il termine *effabile*, proveniente dal latino *Fabilem* (*affabulare, affabile, favola*, ecc.) tratta di una persona che attraverso il linguaggio verbale, l'atto del parlare, dell'esprimersi in parole, è in grado di esternalizzare un insieme di significati traducibili in un senso compiuto e comprensibile, o comunque in una costruzione verbale che possa cercare di esprimere al massimo tutti i concetti e i valori di una determinata esperienza vissuta, pensata o analizzata.

Quindi, con il termine contrario *ineffabile* si può parlare di una persona che non riesce ad esprimersi o farsi capire perché non in grado di parlare o comunque di dar forma a un linguaggio verbale comprensibile.

In termini semiotici si può parlare, ad esempio, del linguaggio verbale come di un sistema di segni che più di altri è *effabile*, come mezzo utile per tradurre la miriade di esperienze (o altri linguaggi) che gli esseri umani vivono.

A volte però si può parlare di *ineffabilità* del linguaggio verbale, cioè nel momento in cui questo appare limitato nel tradurre in parole suoni, musiche, canti, danze, ecc., poiché il repertorio dei segni linguistici molto spesso è povero per descrivere e dar senso a vissuti fortemente connessi alle emozioni e ai sensi intesi sia come singoli e sia come *con-fusi* in sinestesie o vissuti come vere e proprie esperienze somoestesiche (percezioni corporee totali).

D'altra parte è pur vero che ogni altro sistema di segni (es. gesto-motorio, musicale, pittorico, architettonico, ecc.) è in sé più specifico e settoriale, e dunque non sempre risulterà traducibile completamente dallo stesso sistema di segni per eccellenza come è appunto definito il linguaggio verbale.

Quindi con *effabile* e *ineffabile* si può indicare un qualsiasi sistema di segni che offre, più o meno, la possibilità di essere tradotto in un altro sistema di segni, quindi rendersi più o meno *dicibile* o *indicibile* ai fini della sua comprensione in termini semantici o di significato espresso in parole.

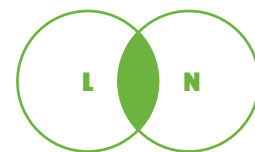
Sulla base di questa premessa, per chi lavora con la musica, il primo vero tema-problema è connesso con il tipo di relazione di *effabilità* e *ineffabilità* che si può creare con il linguaggio verbale inteso come mezzo per tradurre il sistema di segni musicali e quindi non verbali. Ad esempio, Emilio Garroni (1973) ci parla di due insiemi:

- uno tipico del linguaggio verbale L,
- l'altro tipico dei linguaggi non verbali N (fra cui è presente anche quello musicale).

Quindi, nel momento in cui questi due insiemi si mettono in relazione attraverso il gioco di traduzione-interpretazione, si crea un sottoinsieme di possibili contenuti traducibili da L a N o da N a L.

Ciò starebbe a significare che se da una parte si può parlare di un certo grado di traducibilità, e quindi di *effabilità* o *dicibilità*,

dall'altra parte rimarrebbero intraducibili due ben più ampie zone di contenuti, quindi *ineffabili* o *indicibili* poiché, sia il linguaggio verbale che quelli non verbali, manterrebbero una loro specificità semantica, cioè una più che evidente parte del proprio sistema di segni non traducibile con un altro sistema di segni, come dimostra questo grafico in cui la sola parte intersecata dei due insiemi risulterebbe materia traducibile, *effabile, dicibile*:



E Umberto Eco, che nel suo notissimo *Trattato di Semiotica Generale* (1975) cita anche questa analisi di Garroni, giunge a sostenere che:

...il linguaggio verbale è l'artificio semiotico più potente che l'uomo conosca; ma esistono tuttavia altri artifici capaci di coprire porzioni dello spazio semantico generale che la lingua parlata non sempre riesce a toccare.

Quindi, anche se il linguaggio verbale è l'artificio semiotico più potente, si vedrà che esso non soddisfa compiutamente al principio della effabilità generale: e per diventare più potente di quel che è, come di fatto avviene, deve avvalersi dell'aiuto di altri sistemi semiotici. È difficile concepire un universo in cui degli esseri umani comunichino senza linguaggio verbale, limitandosi a gestire, mostrare oggetti, emettere suoni informi, danzare: ma è ugualmente difficile concepire un universo in cui gli esseri umani emettano solo parole. (...).

Perciò un'analisi semiotica, che tocchi altri tipi di segni tanto legittimabili quanto le parole, chiarirà la stessa teoria di riferimento, che così spesso è stata considerata un capitolo

della sola analisi del linguaggio verbale, in quanto quest'ultimo veniva considerato il veicolo privilegiato del pensiero.

Gli uomini sentono il bisogno di attribuire significati ai fatti, agli eventi, ai loro specifici vissuti

Da tutto ciò si può dedurre che l'uomo, pur nel suo limitato grado di *effabilità* e di *ineffabilità* traduttiva fra il linguaggio verbale e tutti gli altri sistemi segnici, non può fare a meno di praticare i vari linguaggi non verbali e, tantomeno, di attivare il maggior numero di traduzioni interlinguistiche e plurilinguistiche pur risultanti più o meno *dicibili* o più o meno *indicibili*.

L'UOMO È ANIMALE INTERPRETANTE

Gli uomini sentono il bisogno di attribuire significati ai fatti, agli eventi, ai loro specifici vissuti: è questa la dote interpretativa, che è poi tipica dell'animale uomo quando sente il bisogno di comprendere, di capire, di intendere il senso delle cose e dei fatti. Infatti ogni parola, ogni suono, ogni musica, ogni canto, ogni quotidiano vissuto ci "chiama" alla sua interpretazione, poiché siamo esseri che hanno l'innato bisogno di attribuire senso a tutto ciò che viviamo come ci dice Gustavo Zagrebelsky (2014):

L'essere umano è essenzialmente interpretante. La vita è una sequenza d'interpretazioni, siano esse problematiche (quando i criteri d'interpretazione non sono evidenti a prima vista), o siano ovvie (quando invece lo siano, per pacifica interiorizzazione). (...) *La conoscenza delle cose apre alla loro interpretazione, ma l'interpretazione dà un senso alle cose stesse, le fa conoscere come manifestazioni di senso. Per questo, interpretare è sempre prendere posizione.*

Chi interpreta o cerca di dare senso alla mu-

sica, non può farlo se non si avvale di conoscenze emo-fono-musicali precedentemente vissute e dunque inserite all'interno del suo *Mindful body*¹.

L'interpretazione in generale e in modo particolare in musica, fatta a vari livelli interpretativi, sta alla base dell'azione, è una premessa indispensabile per entrare in azione, cioè per esternalizzare e dunque materializzare in altre forme (grafiche, pittoriche, scultoree, gestomotorie, filmiche, ecc.) come ci indica Jerome Bruner (1997):

*L'esternalizzazione produce una testimonianza dei nostri sforzi mentali, che però è 'al di fuori di noi' piuttosto che, vagamente 'nella memoria'. È un po' come produrre una bozza, una brutta copia, un 'modello dimostrativo'. Questa 'cosa' richiama su di sé l'attenzione perché richiede un paragrafo di collegamento, o una prospettiva meno frontale in quel dato punto, o una migliore 'introduzione'. Ci solleva in qualche misura dal compito sempre gravoso di 'riflettere sui nostri stessi pensieri', raggiungendo però lo stesso scopo. Rappresenta i nostri pensieri e le nostre intenzioni in una forma più accessibile agli sforzi riflessivi. Il processo del pensiero e il suo prodotto si intrecciano, come gli innumerevoli schizzi e disegni fatti da Picasso per rielaborare *Las Meninas* di Velázquez. Esiste una massima latina che dice: 'Scientia descendit in mores', 'la conoscenza si traduce in consuetudini', che potremmo rendere liberamente con: 'il pensiero si traduce con i suoi prodotti'.*

E tutto questo proprio perché l'uomo conferma tutto il suo limite traduttivo e interpretativo e, proprio per ciò, sente il bisogno di avvalersi di più modi e forme di attribuire sensi e significati alla sua vita, al suo vivere accanto agli altri, alle pratiche che vive e con le quali si identifica, come appunto fa costantemente con i suoni e le musiche.

È solo così che si potranno notare le possibili convergenze o divergenze fra l'evento musicale e le varie azioni esternalizzanti realizzate dal medesimo soggetto interpretante.

IL TEMA-PROBLEMA DEL PENSIERO INTERPRETANTE

Il fatto che la musica possa essere una pratica complessa da tradurre in parola o in un qualsiasi altro linguaggio ci è pure dato dal fatto che, ad esempio, un qualsiasi brano che ascoltiamo lo viviamo attraverso un nostro egocentrico filtro sedimentatore del reale prodotto musicale percepito. In breve ognuno di noi, si costruisce la propria idea di realtà generale e particolare musicale. La mia, la tua, la sua realtà musicale, saranno sempre e comunque inevitabilmente relative, molto personali: un cantante mongolo ha un'idea di realtà vocale e musicale completamente diversa da quella che potrà avere un cantante lirico o rock di cultura occidentale europea.

Due ascoltatori che nello stesso istante e nello stesso ambiente ascoltano lo stesso brano musicale, ad esempio un terapeuta e il suo paziente, potrebbero offrirvi due risultati d'ascolto molto contrastanti, due realtà musicali empiriche che non sono in grado di riuscire a definire la totale realtà di quell'evento musicale percepito, ma soprattutto non riescono a trovare quella mediazione utile per poter intraprendere un percorso terapeutico-musicale basato su una condivisione di medesimi intenti e di prioritari bisogni. Ecco che cosa ci dice il nicaraguense filosofo e psicoanalista Ricardo Peter (2006), in merito alla percezione-costruzione della realtà in generale e che noi con molta semplicità possiamo direttamente tradurlo in termini musicali:

Ma ciò che avviene o si trova "là fuori", fuori dal mondo della percezione, ossia il reale, è qualcosa di diverso dalla mia realtà. Non possiamo cogliere il reale nella sua totalità - bisognerebbe essere onnipresenti e onnipotenti - ma solo aspetti parziali del reale che denominiamo realtà. Di conseguenza, diciamo che la mia realtà, pur senza essere una mera finzione, un'illusione, è una mediazione del reale perché possiede una certa qualità di reale, sebbene non coincida con il reale. In realtà l'oggetto immediato del mio conoscere non è il reale in quanto tale, bensì la mia

*realtà, ossia la mia idea o concetto parziale del reale, il quale è un avvenimento, un fatto, una cosa, una persona, ciò che esiste per me. Beninteso, se interrogato sulla realtà, l'uomo della strada affermerà con convinzione che la sua realtà si adatta al reale, anche se in verità succede tutto il contrario: l'uomo della strada adatta e conforma il reale alla sua realtà. Ciò che per l'uomo della strada è la realtà, per il filosofo è un fatto relativo, chiamato realtà di Pietro o di Paolo. Come segnalano giustamente Berger e Luchman nella loro opera *La costruzione de la realidad* (2001), ciò che è reale per un monaco del Tibet può non essere reale per un uomo d'affari nordamericano; la conoscenza che possiede un criminale differisce da quella posseduta da un criminalista. In qualche misura, la nostra realtà è una*

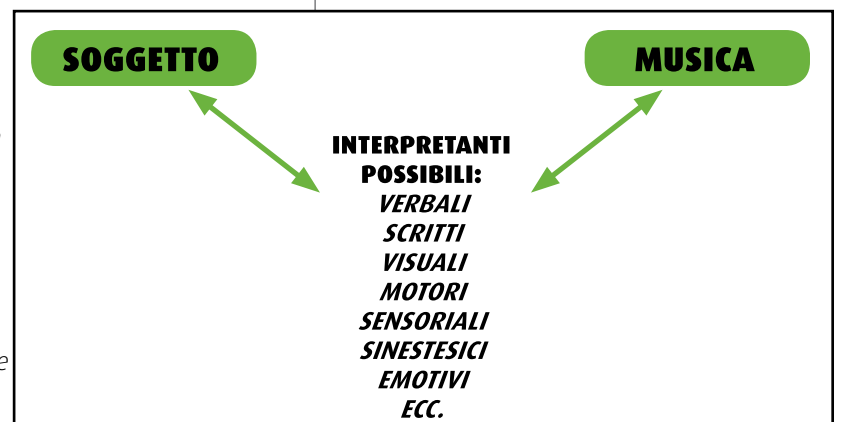
ideologia - non in un senso negativo e grossolano, bensì come una concezione del reale - ; è un insieme di idee che hanno origine nel reale per lo meno in due sensi: nel senso che si tratta di un risultato che proviene dal reale, e nel senso di ciò che è parziale in quanto,

propriamente parlando, la mia realtà empirica non esprime mai il reale completamente; essa è solo una variazione del reale totale. La mia realtà, in altri termini, è la maniera in cui percepisco il reale. E questa maniera di percepire il reale, il cui effetto o conseguenza è la mia realtà, è in qualche misura preformata o preconfigurata dal tipo di prospettiva usata. (...) in primo luogo, a partire dalla nostra ipotesi la percezione non è la prima azione della conoscenza, bensì la "seconda"; la prima è la maniera in cui percepiamo ciò che percepiamo. In secondo luogo, la maniera in cui percepiamo ciò che percepiamo ha a che vedere con il tipo di prospettiva a partire dalla quale cominciamo a percepire.

Su questo grande tema-problema viene pure a sovrapporsi un altro aspetto: un qualsiasi soggetto, nei confronti di una musica può esternalizzare tanti interpretanti provenienti dai vari sistemi segnici (o linguaggi) e che attraverso questi si sente più o meno in grado di esprimere quella determinata esperienza musicale vissuta.

Ora, ammettendo pure di prendere in analisi ogni sua specifica interpretazione (verbale, grafica, pittorica, motoria, emotiva, sensoriale, ecc.), ci troveremmo comunque di fronte a un carico di altre incertezze, che potremmo esprimere in forma di domande:

Quanto di quel soggetto e di quella musica c'è realmente in quella sua interpretazione? O ancora, quanto quella musica offre spazio e coinvolgimento interpretativo a quel soggetto?



Il bisogno di dare una risposta a queste domande, soprattutto nei contesti di terapia musicale, è certamente di una importanza determinante, ma pur considerando tutte le possibili interpretazioni che potrebbero di sicuro offrire una maggiore lettura di questo coinvolgimento o identificazione del soggetto in quella determinata musica, pur sempre rimarrà in noi un evidente grado di ineffabilità nei confronti di quella specifica relazione fra soggetto e musica.

DA CHE COSA VIENE COLPITA LA NOSTRA PERCEZIONE?

Nell'introduzione del libro *Kant e l'ornitorinco* (1997), Umberto Eco fa una chiara distinzione

fra ciò che sarebbe la continuità della nostra globalità dell'esperienza percettiva e ciò che sarebbero invece i nostri personali limiti interpretativi della stessa. È già in questo avvio che Eco sembra voler premettere il valore limitato, se vogliamo, di un'azione di patteggiamento che ogni interpretazione ed esternalizzazione impone:

Nel fare questo cerco di contemperare una visione eminentemente "culturale" dei processi semiotici con il fatto che, quale che sia il peso dei nostri sistemi culturali, c'è qualcosa nel continuum dell'esperienza che pone dei limiti alle nostre interpretazioni, per cui – se non avessi timore di usare parole grosse – direi che qui la disputa tra realismo interno e realismo esterno tenderebbe a comporsi in una nozione di realismo contrattuale (1997).

Questo ci permette di dire che il rapporto uomo/musica è il risultato di interpretazioni frutto di inevitabili contrattazioni che avvengono fra la nostra percezione-attenzione costantemente in probabile "agguato" e quel qualcosa che ha "carpito" il nostro *Mindful body*. Un qualcosa che una determinata persona possa ritenere attraente, intrigante, curioso, e che quindi possa viverlo come "elemento" o "fatto" musicale con il quale voler entrare in relazione attraverso uno o più atti interpretanti.

Ebbene questo qualcosa di musicale anche se venisse tradotto in una ricca serie di innumerevoli sistemi segnici (verbale, poetico, narrativo, gestuale-motorio, grafico-pittorico, architettonico, matematico, ecc.), ci apparirebbe ancora incompleto perché, comunque, non riuscirebbe mai a coprire la possibile semiosi illimitata che ogni vissuto umano potrebbe esprimere.

Infatti questo tema potrebbe trattarsi pure in termini molto più ampi e metafisici, intendendo così che lo stesso mondo e la stessa vita non possono che essere intesi come codici interpretabili con questo senso del limite, senza che l'uomo possa pretendere di avere la "chiave" in grado di "aprire" tutte le sue com-

plesse "serrature" esistenziali, come ci indica Vito Mancuso (2013):

Anche il mondo è una specie di testo, così ampio e composito che nessuno nello spazio della sua mente può giungere a decifrarlo per intero, perché, oltre ai miliardi di codici scritti, vi sono infiniti altri codici fatti di colori, suoni, sapori, urla, carezze, esplosioni, silenzi... A partire dall'insieme dei messaggi della vita nessuno potrà mai giungere a decifrare con esattezza il testo originario del mondo. Ci sono troppe porte da aprire e nessuno ha la chiave di tutte, senza considerare che entrare da una porta percorrendo il sentiero che essa dischiude significa di per se stesso non entrare in tutte le altre porte e non percorrere tutti gli altri sentieri, per cui l'approfondita conoscenza di un settore ha come inevitabile contropartita l'ignoranza di molti altri settori altrettanto importanti. E chi rivendica di possedere la chiave che come una specie di passepartout metafisico varrebbe per tutte le serrature, quando poi viene messo alla prova dalle questioni concrete della vita mostra tutti i suoi limiti e tutti i suoi errori.

Ecco perché la Musicoterapia, come tutte le altre discipline umane, deve sapersi mantenere all'interno di una costante umiltà per non cedere alla pretesa di avere la formula che tutto possa chiarire e definire, anche perché se si potesse definire e chiarire la globalità di ogni esperienza o vissuto musicale, per l'essere umano, forse, non avrebbe più senso continuare a interrogarsi ancora su ogni fatto musicale.

È così che l'uomo, dopo tanti millenni, continua ancora a trovare nella musica quel qualcosa che vale molto di più del niente. Un qualcosa di vibrante e attraente che lo induce pur sempre ad attribuire ai suoni e alle musiche sensi e interpretazioni.

Ed è sempre in merito a questo qualcosa di magico ed etereo che si pone questi interrogativi:

A che cosa mi riferisco quando parlo di musica? E con quale attendibilità lo faccio?

Ma soprattutto:

Che cosa mi fa parlare di musica?

Perché mai sono stato indotto a dire qualcosa di questa musica?

E anche se queste domande non troveranno mai una risposta definitiva, il bisogno umano di interrogare e di interpretare la musica continuerà, malgrado il suo evidente grado di ineffabilità; proprio perché l'uomo è un essere è limitato, come appunto ci conferma la seguente poesia, *linguaggio ineffabile* per eccellenza, di Eugenio Montale (1948):

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato

l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco lo dichiari e risplenda come un croco perduto in mezzo a un polveroso prato.

*Ah l'uomo che se ne va sicuro,
agli altri ed a se stesso amico,
e l'ombra sua non cura che la canicola stampa sopra uno scalcinato muro!*

*Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,
sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti:
ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.*

E anche se Vladimir Jankélévitch (1986) ci ha ribadito che la musica rimane pur sempre un'esperienza ineffabile, non smetteremo mai di vedere un essere umano che cercherà comunque di interpretarla. Non per cercare di soddisfarne tutto il suo possibile potenziale di effabilità, ma perché attraverso il maggior numero di esternalizzazioni ognuno di noi si ritrova la possibilità di *dirsi* e di *darsi* agli altri, al mondo.

Un *dirsi* e un *darsi* al mondo, che pur nella sua incompletezza, almeno ci permetterà di esprimere *ciò che ora non siamo e ciò che ora non vogliamo*.

E forse tutto questo, nel grande magma dell'ineffabilità della nostra esistenza, non è nemmeno poco.

Bibliografia

■ Berger P., Luchman T.

La construcción de la realidad, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

■ Bruner J.

La cultura dell'educazione, Feltrinelli, Milano, 1997.

■ Eco U.

Trattato di semiotica generale, Bompiani, Milano, 1975.

■ Garroni E.

Progetto di semiotica, Laterza, Bari, 1973.

■ Mancuso V.

Il principio passione, Garzanti, Milano, 2013.

■ Montale E.

Ossi di seppia (1920-1927), Mondadori, Milano, 1948.

■ Peter R.

Introduzione all'umano, Cittadella editrice, Assisi, 2006.

■ Jankélévitch V.

La musica e l'ineffabile, a cura di Enrica Lisciani-Petrini, Tempi Moderni, Napoli, 1986.

■ Zagrebelsky G.

Fondata sulla cultura, Einaudi, Torino, 2014.

¹ Termine utilizzato dalla dottoressa americana Nancy Shepers Hugues che sta a significare un "Corpo pieno di mente" o una "Mente piena di corpo".



LA FUNZIONE DI INDUZIONE SENSO-MOTORIA DELLA MUSICA

Cristina Cano, Università di Bologna

In light of contributions of neuroscience, the present essay's aim is to deepen some aspects of the pragmatic effects of music on the listener, aspects that are significant and potentially useful both in an educational field and in a musical therapeutic field.

Nel funzionamento pragmatico della musica, è possibile definire una *macro-funzione motorio-affettiva*, al cui interno distinguere alcune funzioni importanti e in particolare la *funzione d'induzione senso-motoria* e la *funzione attivatrice di emozioni*, utili per tracciare una linea di demarcazione tra risposte automatiche e generalizzabili e risposte del tutto soggettive che si generano all'ascolto di musica¹.

La *funzione definibile d'induzione sensomotoria* si riferisce alla capacità della musica di modificare in maniera generalizzabile (con effetti simili in ascoltatori diversi) lo stato psicofisico dell'ascoltatore, come si osserva nei due fenomeni presenti nell'esperienza musicale - le sensazioni vibratorie e l'induzione motrice generata dal ritmo - che già da diversi decenni gli studi di psicologia della musica hanno descritto.

La riflessione che segue ha il duplice obiettivo di:

1. Dare spiegazione e pertanto fondamento scientifico a questi fenomeni racchiusi in sintesi nella *funzione d'induzione senso-motoria*.
2. Comprendere meglio - in rapporto alla *funzione d'induzione senso-motoria* - ricchezza e limite interno a questa ricchezza, del quale essere consapevoli sia in ambito musicoterapico che pedagogico.

Poiché il suono non è nient'altro che il movimento oscillatorio di molecole dell'atmosfera², entrambi i fenomeni trovano spiegazione nel dato obiettivo che il processo ricettivo della

musica coinvolge, oltre al sistema uditivo, anche il sistema detto somestesico³, che comprende l'insieme delle vie nervose e delle zone cerebrali implicate nella sensibilità somestesica. Questo sistema, detto anche somatosensitivo o senso cutaneo o somatico o sistema delle vie della pelle, dispone di recettori diffusi in tutto il corpo⁴, mentre quelli degli altri sistemi sensoriali sono localizzati in piccoli organi specializzati. Come indica il termine stesso 'somestesico', questo sistema porta informazioni da tutto il corpo al cervello. Mentre gli altri sistemi elaborano sensazioni di una sola modalità sensoriale, è un sistema sensibile a diversi tipi di stimoli, e comprende addirittura quattro diverse modalità⁵:

Meccanocezione, che trasporta informazioni dalla superficie cutanea (tatto) e a cui appartengono le sensazioni di pressione cutanea, di solletico e di vibrazione.

Propriocezione, che trasporta informazioni dai muscoli e dalle articolazioni e a cui appartengono le sensazioni di posizione e di movimento degli arti nello spazio.

Termocezione, che trasporta informazioni termiche.

Nocicezione, che trasporta informazioni dolorifiche.

Delle quattro modalità diverse di energia che il sistema somestesico è in grado di elaborare, quella direttamente coinvolta nell'esperienza musicale è la meccanocezione⁶, proprio perché alla modalità tattile appartiene anche il senso

Le varie cavità di risonanza del corpo umano non solo contribuiscono a produrre il suono, ma anche a riceverlo

di vibrazione. Il suono pertanto è in grado di eccitare non solo i recettori acustici, ma anche quelli cutanei grazie alle vibrazioni sonore che - attraverso le oscillazioni aeree - provocano una variazione locale della pressione. Ciò spiega e dà fondamento scientifico al fenomeno detto "delle sensazioni vibratorie", secondo cui ogni vibrazione periodica risveglia anche una sensazione di vibrazione in tutto il corpo, tanto maggiore quanto più il suono è intenso. Le varie cavità di risonanza del corpo umano non solo contribuiscono a produrre il suono, ma anche a riceverlo: in quanto fenomeno vibratorio, la musica investe l'intero organismo, che si comporta come un complesso risuonatore secondo la legge fisica della risonanza dei corpi. La sensazione vibratoria nel corpo è sempre proporzionale all'intensità: quanto più l'intensità è elevata, tanto più la modalità tattile è coinvolta. Tale modalità è inoltre sensibile ai suoni gravi, sia per la maggior forza e stabilità degli armonici inferiori, sia a causa della loro lunghezza d'onda. I suoni gravi, infatti, sono quelli che fanno vibrare maggiormente le strutture muscolo-scheletriche del corpo, soprattutto le cavità più ampie come quella addominale e toracica, che sono messe in risonanza in ragione della corrispondenza che sussiste fra volume e frequenza: volumi grandi risuonano sempre con frequenze gravi, volumi piccoli con frequenze acute. I suoni gravi, sia per la forza e stabilità degli armonici inferiori, sia a causa della loro lunghezza d'onda, hanno maggior impatto sulla modalità tattile del sistema somestesico. Al contrario, a parità

di intensità di suono, i suoni acuti vengono percepiti solo se si presta attenzione al suono, perché gli armonici superiori, per la loro minor forza e stabilità, durano meno di quelli gravi. Il coinvolgimento della modalità tattile nel processo ricettivo della musica può fornire un fondamento scientifico non soltanto al fenomeno delle sensazioni vibratorie, ma anche al fenomeno altrettanto generalizzabile detto dell'induzione motrice generata dal ritmo, pure da tempo descritto negli studi di psicologia della musica. Nel comportamento osservabile la percezione del ritmo genera dei movimenti o abbozzi di movimento, poiché include sempre reazioni motorie visibili come il battito del piede e non visibili come quelle dell'apparato vocale e respiratorio, dei muscoli delle membra, dei muscoli profondi della cassa toracica e della cavità addominale. Pertanto, soprattutto se la dimensione ritmica è una componente dominante (come avviene in quell'ampia classe di usi sociali della musica che si chiama "musica per danza"), le vibrazioni sonore producono delle onde di pressione sonora ritmica che investendo, oltre al sistema uditivo, anche la modalità tattile, mettono il corpo in vibrazione ritmica⁷.

Allo stadio attuale degli studi nell'ambito delle neuroscienze si può ipotizzare che, tanto più quando vi sia sinergia tra dimensione ritmica, intensità sonora e frequenze gravi, l'eccitazione dei recettori cutanei sia tale da indurre effetti immediati sui movimenti involontari, comprese modificazioni del tono muscolare, con conseguenti effetti rilevanti sul sistema neurovegetativo ed effetti psicofisici. Con l'induzione di movimenti riflessi, nell'esperienza musicale viene indirettamente coinvolta, oltre a quella tattile, una seconda modalità – detta propriocettiva – pure appartenente al sistema somestesico e in particolare la submodalità cinestesica che riguarda il senso di movimento degli arti nello spazio e le cui vie nervose sono associate a quelle tattili⁸.

Gli studi di psicologia del ritmo mettono in evidenza anche le implicazioni affettive dell'esperienza ritmica: anche i più semplici movimenti indotti come la marcia, il dondolamento e la danza, procurano in tutti gli uomini una

gradevole soddisfazione e l'individuo viene indirizzato verso le sensazioni interne che egli si procura con poco dispendio di energie in quanto i movimenti sono automatici. La sensazione interna di soddisfazione è poi potenziata sia dalla sincronizzazione spontanea, automatica e incoercibile dei movimenti visibili e non visibili col ritmo musicale, sia dai ritorni periodici ed isocroni di elementi accentuati che vengono ripetutamente attesi e appunto soddisfatti, dal momento che il raggruppamento è una tendenza spontanea e imprescindibile della percezione⁹. Inoltre, il movimento indotto procura anche un aumento dell'eccitazione, cioè della carica interna che produce lo stato di moto costante di tutti i tessuti organici. L'intensità dell'eccitazione cresce quanto più l'ascoltatore si abbandona all'induzione motoria ed è direttamente proporzionale alla ripetizione di una data sequenza ritmica, così che, invece di affievolirsi, aumenta grazie alla ripetizione. Gli studi specifici di psicologia del piacere di Alexander Lowen stabiliscono addirittura una quasi-identità tra ritmo e piacere¹⁰.

In conclusione, gli effetti psicofisici generalizzabili che contiene la *funzione d'induzione senso-motoria* della musica, – ossia gli stati del corpo di eccitazione, piacere, soddisfazione – risultano soprattutto legati all'intensità, alla gravità del suono e al ritmo, cioè a quelle dimensioni del linguaggio musicale che coinvolgono, oltre al sistema uditivo, quello somestesico nella duplice modalità tattile e propriocettiva nella submodalità cinestesica. Esiste pertanto una sorta di stadio primario nell'esperienza musicale della musica, ove si risvegliano, in qualsiasi ascoltatore, risposte neurovegetative, motorie involontarie e psicofisiche¹¹: ad esempio la sincronizzazione spontanea del movimento col ritmo, all'ascolto di musica, è 'sentita' in maniera immediata come fonte di soddisfazione, senza che vi siano implicate capacità cognitive¹². Per questa ragione, la musica può definirsi la più psicosomatica delle forme d'arte, poiché intrattiene un rapporto col corpo ineludibile. In tal senso essa – non solo sul piano della produzione ma anche su quello della ricezione – compendia in sé aspetti molto arcaici e

fusionali e aspetti molto evoluti ed astratti¹³. Se sul piano della produzione si riscontra una direzione del linguaggio musicale dalla mente al corpo, sul piano della ricezione, al contrario, la direzione è dal corpo alla mente, ma il passaggio dalla sensazione – definibile come l'evento mentale più elementare che avviene in seguito ad una stimolazione – all'atto della percezione non è altrettanto automatico. Per comprendere in profondità questa asserzione è necessario scomporre le fasi in sequenza che ogni atto percettivo comporta.

Ogni processo percettivo si origina da una catena di eventi oggettivi (misurabili tramite elettrodi) e soggettivi (ossia misurabili solo in base a ciò che un individuo riferisce (psicofisica/fisiologia soggettiva)). Tali eventi sono in successione ambiente, stimoli, recettori di senso, integrazione nervosa. Primo fra questi eventi è l'ambiente che deve contenere stimoli, come ad esempio il suono in grado di eccitare i recettori uditivi, nonché quelli cutanei e propriocettivi. Gli stimoli vengono recepiti dai recettori di senso e trasformati in impulsi nervosi per raggiungere il cervello dove hanno origine gli eventi mentali, primo fra tutti la sensazione.

Il passaggio più delicato è quello successivo tra sensazione e percezione, perché i processi di percezione e interpretazione necessitano di una serie di condizioni tra loro concatenate senza le quali essi non possono realizzarsi:

1. le **precondizioni ricettive** dell'ascoltatore comprendono sia fattori psicologici e affettivi sia fattori culturali e cognitivi.
2. la **valutazione** considera in modo immediato pre-cognitivo gli stimoli in termini di belli/brutti, piacevoli/spiacevoli, accettazione/rifiuto. Queste risposte immediate, automatiche, pre-cognitive, di piacevolezza e di 'non rifiuto' a loro volta sono determinanti nel favorire l'accesso da parte dell'ascoltatore allo
3. **stato di interesse/arousal**, cruciale e decisivo per lo
4. **stato di attenzione** e motore di avviamento dell'

5. **atto percettivo**, definibile come motivata disposizione ad un ascolto analitico, selettivo e organizzato secondo focalizzazioni progressive opposto ad un udire generico e distratto.

6. **interpretazione**, cioè ricostruzione del senso.

Questa sequenza si può bloccare ad ogni fase, sin da quelle iniziali, così che il passaggio dalla sensazione all'atto percettivo non è né automatico né certo perché implica in sequenza, sia pure quasi istantanea, un atto di valutazione, di accettazione, uno stato di interesse e infine di attenzione per accedervi. Se ora ci si ricollega alla riflessione precedente sulla funzione d'induzione senso-motoria, si può comprendere come essa contenga una ricchezza e ad un tempo un limite, dei quali essere consapevoli sia in ambito musicoterapico che pedagogico. Le implicazioni affettive di piacere legate soprattutto alla dimensione ritmica, tanto più se sinergiche con l'intensità elevata e la gravità del suono, fanno del linguaggio musicale uno strumento di accesso verso parti profonde del Sé: ciò che soprattutto in ambito musicoterapico rappresenta una ricchezza che non ha nulla di equivalente nel funzionamento pragmatico di altri linguaggi (e che va ad affiancarsi alla ricchezza peculiare interna al suo funzionamento semantico). Tuttavia questa stessa ricchezza ne costituisce anche il limite, perché le medesime implicazioni affettive di piacere e soddisfazione possono bloccare facilmente l'ascoltatore nella fase della valutazione, del rifiuto e pertanto del NON - interesse. Ecco perché il passaggio dalla sensazione alla percezione per la musica è particolarmente fragile: l'individuo – già soddisfatto – può arrestarsi facilmente sulla soglia della valutazione, senza che la sensazione venga elaborata nell'evento mentale più complesso della percezione. Lasciando aperta la riflessione ulteriore in ambito musicoterapico, per quanto riguarda l'ambito pedagogico è facile dedurre che il compito più arduo ma cruciale e ineludibile per l'educatore sembra essere proprio l'attivazione dello stato di interesse, motore di

avviamento dello stato di attenzione e di ogni atto percettivo, tanto più in un sistema scolastico ove l'educazione musicale è relegata a satellite marginale e discontinuo e all'inter-

- 1 Una riflessione teorica sul funzionamento pragmatico del linguaggio musicale è contenuta in C. Cano, *La musica nel cinema*, Gremese, Roma 2003, Cap. II.
- 2 Per la fisica, il suono è un'oscillazione e la sorgente del suono infatti, qualsiasi essa sia, produce dei movimenti vibratorii, che si trasmettono alle particelle (atomi e molecole) adiacenti, le quali, a loro volta iniziando ad oscillare, intorno alla posizione di riposo e lungo la direzione di propagazione dell'onda, trasmettono il movimento ad altre vicine e così via, provocando una variazione locale della pressione. In questo modo, un semplice movimento vibratorio si propaga meccanicamente - grazie alle proprietà meccaniche del mezzo - originando un'onda sonora (o onda acustica).
- 3 Ogni evento percettivo si origina da una catena di eventi oggettivi (primo fra tutti l'ambiente che deve contenere stimoli, come ad esempio il suono in grado di eccitare i recettori acustici) e soggettivi. Tali eventi vengono recepiti dai recettori di senso e trasformati in impulsi nervosi per raggiungere il cervello dove hanno origine gli eventi mentali, cioè la sensazione (definibile come l'evento mentale più elementare che avviene in seguito ad una stimolazione) e la percezione. L'orecchio è l'organo della ricezione del suono e l'orecchio interno è una struttura molto complessa che contiene l'organo dell'udito e dell'equilibrio. Il suono giunge a provocare l'eccitazione dei recettori acustici mediante la vibrazione in sequenza di una serie di membrane e di liquidi (ultima la vibrazione della membrana basilare). I recettori acustici - che si trovano disposti in un piccolo ispessimento della membrana basilare - sono cellule cigliate che vengono spostate e possono essere stimolati non solo mediante la vibrazione degli ossicini per conduzione aerea, ma anche attraverso la vibrazione delle ossa del cranio per conduzione ossea.
- 4 I recettori sono neuroni o cellule altamente specializzate nella ricezione e trasduzione dell'energia esterna che vengono eccitati da determinati stimoli detti 'adeguati', ossia in grado di eccitare con la minore energia un recettore di senso.
- 5 Ogni sensazione appartiene a una determinata modalità, termine con il quale si intende il tipo di organo stimolato. La modalità dipende dal tipo di recettori di senso.
- 6 Sul sistema somestesico cfr. F. Benedetti, *Meccanismi mentali dell'attività cerebrale*, Utet, Torino, 2000, pp.31-38.
- 7 Questa ipotesi, basata su dati provenienti dalle neuroscienze, sembra superare quella di Giovanni Ansaldo elaborata alla luce delle teorie fisiologiche. L'autore ritiene che le onde di pressione sonora ritmica investano anche i fluidi vestibolari, provocandone i

no di un sistema culturale ove la lotta per la sopravvivenza nell'arena mediatica coinvolge anche le musiche e rischia di cancellarne la pluralità¹⁴.

Bibliografia

- **Ansaldo G.**
La lingua degli angeli, Guerrini & Associati, Milano, 1993.
- **Benedetti F.**
Meccanismi mentali dell'attività cerebrale, Utet, Torino, 2000.
- **Bianconi L.**
La musica al plurale, in L.Zoffoli, (a cura di) *C'è musica e musica: scuole e cultura musicale, "I quaderni"*, Tecnodid, Napoli, 2006.
- **Cano C.**
La musica nel cinema, Gremese, Roma 2003.
- **Della Casa M.**
Educazione musicale e curriculum, Zanichelli, Bologna, 1985.
- **Di Benedetto A.**
La psicoanalisi e l'infinito nell'arte. Ricerca di un linguaggio aperto verso l'inconscio, in P. Bria (a cura di), *Il Pensiero e l'infinito. Scritti sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Teda ed., Castrovillari, 1989.
- **Fraisse P.**
Psicologia del ritmo, Armando, Roma, 1979.
- **Johnson-Laird & Oatley**
Il significato delle emozioni: una teoria cognitiva e un'analisi semantica, in P.E. Ricci Bitti (a cura di), *Psicologia delle emozioni*, Il Mulino, Bologna, 1988.
- **Lowen A.**
Il piacere, Astrolabio-Ubaldini, Roma, 1984.
- **Stern D.**
Il mondo interpersonale del bambino, Boringhieri, Torino, 1987.
- **Tomatis A.**
Ascoltare l'universo, Baldini & Castoldi, Milano, 1984.

- movimenti periodici, e tali movimenti sarebbero all'origine del bisogno spontaneo, all'ascolto di musica, di muovere il corpo, battere le mani e i piedi, etc. Secondo questa ipotesi sarebbe il sistema vestibolare a tradurre la musica in movimento corporeo. Le teorie fisiologiche recenti, contro la concezione classica che considerava coclea e vestibolo parti dell'orecchio interno nettamente separate - l'una deputata all'ascolto, l'altra all'equilibrio e al controllo del tono muscolare e posturale - ritengono che un'onda sonora stimoli entrambe le strutture, coclea e vestibolo, che la coclea sia relata alla corteccia cerebrale e il vestibolo al soma e che la funzione più importante del vestibolo riguardi la percezione del ritmo. Essendo correlato alla sensibilità vestibolare che è per lo più inconscia, il ritmo è vissuto in modo inconsapevole a livello somatico, anche se può essere colto nel suo valore estetico quando sia considerato retrospettivamente a livello corticale. Gli impulsi che partono dal vestibolo non raggiungono la corteccia cerebrale, non arrivano cioè alla soglia della coscienza e sono pertanto meccanismi automatici inconsci. Tuttavia le reazioni neuromuscolari automatiche originatesi a livello di riflesso inconscio dal vestibolo sono accompagnate da integrazioni a livello ipotalamico e limbico, con le relative implicazioni affettive. Sulla ipotesi di Ansaldo, alla quale l'autore fa risalire anche le integrazioni affettive dell'esperienza ritmica, cfr. G. Ansaldo, *La lingua degli angeli*, Guerrini & Associati, Milano 1993, pp. 17-50 e in particolare pp.29-31.
- 8 La modalità propriocettiva è evocata, a seguito di movimenti volontari o riflessi, da stimoli meccanici che agiscono sui muscoli, sul loro grado di contrazione e sulle articolazioni. Essa comprende a sua volta due sub-modalità: il senso di posizione statica degli arti e il senso di movimento e forza degli arti nello spazio, detto cinestesia. Le vie nervose propriocettive sono associate a quelle tattili e sono distinte dalle vie nervose che trasportano le informazioni termiche e dolorifiche. Anche la nocicezione può interessare il processo ricettivo della musica, ma esula dai fenomeni qui trattati in rapporto alla *funzione d'induzione senso-motoria*.
 - 9 L'organismo umano è ritmizzato in modo così profondo che anche un suono durevole, continuo e regolare, può essere percepito soltanto ad ondate successive: ad esempio, la serie dei ticchettii delle gocce d'acqua che cadono con cadenza regolare viene percepita soggettivamente raggruppata a due o a tre o più raramente a quattro, sempre con ritorni di intensificazione. La soddisfazione è ulteriormente rinforzata nella socializzazione delle condotte ritmiche, quando vi sia sincronizzazione di un gruppo di persone ad uno stesso ritmo, resa possibile dalla natura spontanea della sincronizzazione stessa e dal fatto che, producendo effetti identici, il ritmo percepito possiede un carattere sociale in modo del tutto naturale, tale da consentire appunto di sincronizzare le proprie attività con quelle degli altri, come avviene nelle attività lavorative e ludiche.
 - 10 Per A. Lowen (*Il piacere*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1984, pp. 51, 180, 192) il piacere è la sensazione dell'attività ritmica e pulsatile del corpo, dal momento che generalmente il piacere non si associa al funzionamento degli organi vitali poiché si è in gran parte inconsapevoli della loro attività ritmica. Per Johnson-Laird & Oatley, (*Il significato delle emozioni: una teoria cognitiva e un'analisi semantica*, in P.E. Ricci Bitti (a cura di), *Psicologia delle emozioni*, Il Mulino, Bologna 1988) il piacere è definibile come stato del corpo associato all'emozione della felicità.
 - 11 Anche se gli effetti psicofisici del ritmo sono generalizzabili, esistono delle variabili, che dipendono sia dal carattere della risposta vegetativa individuale dei soggetti, dal momento che alcuni individui tendono spontaneamente ad una sincronizzazione primaria della frequenza cardiaca, e altri del respiro, sia dal tipo di musica. Infatti anche le ricerche sperimentali hanno dimostrato che musiche di danza o di marcia provocano prevalentemente delle risposte motorie, indotte soprattutto dalla forte accentuazione ritmica che le caratterizza, mentre gli altri tipi di musica possono più facilmente provocare delle risposte respiratorie e cardiovascolari. Cfr. P. Fraisse, *Psicologia del ritmo*, 1979, pp.47-48. Per A. Tomatis, (*Ascoltare l'universo*, Milano, Baldini & Castoldi 1984, p.124) se l'ascolto dal vivo rende possibile la percezione completa degli armonici prodotti dalle vibrazioni degli strumenti e delle voci, sono soprattutto i suoni gravi a mettere in vibrazione il corpo e a spingerlo al movimento e a provocare un coinvolgimento del corpo molto costoso sul piano energetico: "la dinamizzazione apparente che provocano è in realtà un impoverimento energetico, perché si rivolge più al corpo che al cervello". Di certo i suoni gravi, in sinergia con la dimensione ritmica e l'intensità del suono, proprio perché sollecitano e spingono l'individuo a muoversi, hanno una carica disinibente, o addirittura una funzione ipnotica, tale da indurlo a entrare in trance.
 - 12 L'insieme di questi fatti spiega perché l'ascolto della musica sia così universalmente diffuso e perché la maggior parte delle persone non tenda a varcare la soglia di una modalità d'ascolto che Della Casa definisce obiettiva, ossia orientata nel senso di un vero e proprio atto di comprensione, e si accontenti invece di una modalità d'ascolto proiettiva, ove la musica è luogo di proiezione da parte dell'ascoltatore della propria soggettività, dei propri sentimenti e fantasie, e non un oggetto distinto da sé che richiede una decifrazione. Cfr. Maurizio Della Casa, *Educazione musicale e curriculum*, Bologna, Zanichelli, 1985.
 - 13 A questo stadio primario della ricezione, la musica proprio perché intrattiene un forte rapporto col corpo, conduce al ritrovamento di un'esperienza pre-linguistica e conduce, mediante un ritorno al piano della sensorialità, verso l'inconscio. Pertanto può rievocare meglio di altri linguaggi quelle arcaiche esperienze sinestetiche ed affettive che risalgono alla vita pre-verbale. Le sensazioni di piacere, eccitazione, soddisfazione, indotte soprattutto dall'intensità e dal ritmo, sono infatti stati corporei connessi a vissuti affettivi legati ad appetiti, stati motivazionali e tensioni che fanno parte della formazione di quello che in ambiti disciplinari come la psicoanalisi e la psicologia dell'età evolutiva viene chiamato "Sé pre-verbale" e che possono risvegliare esperienze molto remote depositate nella memoria del corpo e nell'inconscio personale. Per ulteriori approfondimenti cfr. A. Di Benedetto, *La psicoanalisi e l'infinito nell'arte. Ricerca di un linguaggio aperto verso l'inconscio*, in P. Bria (a cura di), *Il Pensiero e l'infinito. Scritti sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Teda ed., Castrovillari 1989, pp. 145-168; D. Stern, *Il mondo interpersonale del bambino*, Boringhieri, Torino 1987.
 - 14 Su questo argomento cfr. L. Bianconi, *La musica al plurale*, in L. Zoffoli, (a cura di) *C'è musica e musica: scuole e cultura musicale, "I quaderni dell'Ufficio Scolastico Regionale per l'Emilia-Romagna"*, Tecnodid, Napoli 2006.



LAETITIAE COMES, MEDICINA DOLORUM

Ragionando, in compagnia del pensiero di Vladimir Jankélévitch, su tempo, corpo, musica.

Riccardo Damasio, musicista, didatta, Comune di Genova

What is music? Is there a more useless question than this? And nevertheless it is a central question in the whirling thought of a philosopher as important as unknown (especially in Italy) as Vladimir Jankélévitch.

Music witnesses that what's more important is what we can't know, nor say, but in the same time we can know only in the realm of language: language is tool and obstacle for our knowledge of the truth.

Music is an experience in time, it is the radical experience of our temporality. And, as time, it is impossible to define, we can only speak about it when time is gone.

This is our human condition, as Angelus Silesius said: "What I am, I don't know; what I know, I'm not anymore".

Time becomes visible in our body: we don't have a body, we are a body, and in the body our temporality is manifested.

Time, as music, is in the realm of the ineffable, where you must say and say, more and more, endlessly.

Only the experience of music can define it, and the definition of Vermeer's picture, that I used for the beginning of this paper, is a definition of music through a true experience: in the joys and the sorrows.

Seguirò qui con voi un filo di ragionamento molto labile, continuamente improvvisativo, cercando di ripercorrere lo stile argomentativo di Jankélévitch stesso, che diceva di voler scrivere non sulla musica, ma piuttosto musicalmente, lavorando sui concetti come su temi e melodie, riprendendoli e riascoltandoli in un infinito andare e venire. Mi farà da guida la lettura di un piccolo libro, che rappresenta una buona testimonianza del pensiero di questo autore così apparentemente leggero, che non esaurisce mai, tuttavia, ad ogni lettura, il suo continuo fascino: il testo è "Da qualche parte nell'incompiuto" (2012), scritto a quattro mani con una sua allieva, in forma di intervista, con l'atteggiamento del colloquiare calmo e pacato. È una lettura che consiglio, come accesso a Jankélévitch, come porta d'ingresso ad un pensiero che si può prendere da più parti e rifiuta ogni schematizzazione.

Vorrei partire, in questa breve peregrinazione, sui terreni aspri della riflessione filosofica in compagnia di un autore a me molto caro, che accompagna il mio pensiero e molte delle mie azioni, come ho avuto spesso modo di svelare anche ai miei allievi nei laboratori che tengo da anni nel Corso di Musicoterapia, vorrei partire, dicevo, da un quadro e da questo motto, una vera e propria lapidaria definizione della musica.

Si può raccontare un quadro, come si può raccontare la musica, un sogno, un'esperienza particolarmente importante



"La lezione di musica" Johannes Vermeer

Tutto questo breve intervento ruoterà così intorno a questo dilemma: cos'è il tempo, in che modo si innesta nella nostra esperienza corporea, che ne possiamo dire e sapere? Che c'entra la musica?

Ma ripartiamo dal quadro di Vermeer.

Accanto a una finestra, un vero e proprio marchio di fabbrica della sua impronta pittorica, da cui entra una luce fredda e diffusa, una ragazza, in fondo alla prospettiva di chi guarda, in piedi suona una tastiera. Non la vediamo in faccia, ma ne intuivamo i lineamenti attraverso uno specchio posto sul muro sopra di lei. In verità l'espressione sullo specchio è obliqua, quasi si trattasse di un'altra persona: di spalle la ragazza sembra concentrata sulla tastiera, ma nello specchio guarda verso destra, dove è presente un giovane dall'aria rigida e severa, appoggiato a un bastone, che l'ascolta suonare.

Non capiamo se è un ammiratore, un maestro, un amico o un parente. Sul pavimento davanti a loro, e in primo piano per chi guarda, una viola è appoggiata a terra, come abbandonata vicino alla sedia. Stavano suonando insieme? Quale complicità nascondono? C'è una terza persona protagonista, evocata dallo strumento e assente dalla scena?

Si può raccontare un quadro, come si può raccontare la musica, un sogno, un'esperienza particolarmente importante; si può fare, e lo facciamo continuamente, e tutte le volte ne usciamo con una sensazione di amaro in bocca, di insoddisfazione, di incompletezza.

Nel quadro non c'è pathos, non c'è emozione espressa, non c'è una storia, ma più lo guardiamo più il quadro sembra misterioso. Lo sguardo non lo esaurisce mai e ogni volta si aprono nuove proposte di lettura. Dove si svolge la scena? Cosa c'è fuori da quella finestra? Che ora è del giorno? E quella brocca in primissimo piano con quel pesante tappeto: un segno quasi di disordine e di abbandono eppure contenuto e composto.

Solo a uno sguardo attento e acuto si può leggere il motto "*Musica laetitiae comes, medicina dolorum*" sul coperchio della tastiera, parzialmente coperto dal corpo della ragazza. È così che in modo quasi impercettibile, non detto, ma mostrato, ci avviciniamo a una definizione della musica, che tuttavia tutto il quadro, nella sua incorporeità e freddezza sembra costantemente smentire.

Cos'è la musica? Intorno a questa domanda ruota incessantemente il lavoro vorticoso di Jankélévitch pensatore tanto straordinario quanto scoperto tardi e poco frequentato in Italia. Domanda non oziosa, né accademica, ma essenziale: la musica rappresenta per Jankélévitch l'espressione metaforica di una ricerca metafisica inesauribile, che si è concretizzata in una produzione tanto vasta, quanto eclettica.

Come per Vermeer, nel pensiero di Jankélévitch la verità è sotto gli occhi e non la vediamo, tutto è perfettamente chiaro e più lo approfondiamo più ne scopriamo nuovi lati e risvolti.

Raccontare un quadro è come ragionare di musica: il linguaggio si svela fragile, incapace di restituire l'esperienza che i nostri occhi, le nostre orecchie, il nostro corpo hanno vissuto. Eppure è solo nel linguaggio che ha sede la nostra possibilità di evocare un senso all'esperienza, di fissare punti fermi, di confrontarci con l'esperienza degli altri.

In questo senso Jankélévitch definisce il linguaggio un organo-ostacolo: nulla si dà fuori dal linguaggio, organo principe della nostra conoscenza e tuttavia, contemporaneamente, in un vertiginoso paradosso, il linguaggio è l'ostacolo insormontabile per avvicinarsi

all'esperienza in sé, che si presenta sempre sotto forma di intuizione, di occasione, che appare un attimo e sparisce subito.

L'uomo abita questo paradosso senza poterne uscire. Sono le parole di un autore caro a Jankélévitch, Angelus Silesius (1989), a ricordarci: "Ciò che sono, non lo so ancora; ciò che so, non lo sono più".

La dimensione temporale che ci caratterizza radicalmente, ci impedisce di unire conoscenza ed esperienza: conosciamo a cose fatte, è solo a posteriori che possiamo raccontarci, esprimere ciò che siamo, ma questo è sempre uno scacco, perché la tensione costante è quella di cogliere l'esperienza nel suo accadere.

Da Agostino la dimensione del tempo è al centro della riflessione filosofica e per i musicisti e i musicoterapisti si tratta di un problema cruciale: "Quid est tempus? Si nemo ex me quaerat, scio. Si quaerenti explicare velim, nescio" "Cos'è il tempo? Se nessuno me lo chiede, lo so. Ma se volessi spiegarlo a chi me lo chiede, non lo so".

Cos'è il tempo? Lo so e contemporaneamente non lo so; lo so perché lo abito, ne sono impregnato, lo vivo, ma non ne posso parlare che a cose fatte e quindi tradendone l'infinito andare.

Nasce da questo paradosso l'infinito discorso, il lavoro linguistico che costantemente attuiamo per dire il tempo: non si tratta di non poterne parlare, si tratta di doverne parlare all'infinito. "L'uomo nella sua totalità è tempo incarnato, un tempo su due gambe, che va, che viene, che muore. L'uomo infatti è integralmente temporale; le sue rughe, i suoi tessuti, il suo sistema nervoso sono nel tempo...Pertanto l'uomo non ha nessuna presa sul tempo"¹.

Il tempo si incarna così in un corpo, che l'uomo non ha, ma piuttosto è.

La corporeità è la condizione umana, e la temporalità si fa carne.

È così che il corpo non può essere tematizzato nel discorso umano: possiamo parlare di questa o di quella parte del corpo, di questo o di quel corpo, come esterno a noi, di corpi viventi o morti, mai di noi in quanto corpo. Ritorna in questo caso la condizione paradossale che ci

accompagna: di noi stessi in quanto corpo non abbiamo un sapere dicibile, ma solo una infinita serie di esperienze, di cui incessantemente parliamo, ma sempre a posteriori, illudendoci di dividerne il senso con altri.

Se parlare del tempo è sempre parlare di qualcos'altro, anche per la vita il pensiero si trova di fronte a uno scarto, a uno scacco: della vita si parla a cose fatte, e cioè da morti. Ma vivere è una straordinaria "acrobazia rinnovata ad ogni istante, un equilibrio che è uno squilibrio costantemente rinnovato"².

In questo punto cruciale si innesta l'esperienza musicale: è nella musica che la temporalità e la corporeità umana si rendono evidenti. Nella musica Jankélévitch trova il luogo dove il linguaggio si fa esperienza e senza niente dire, si propone come un sapere di diverso genere. È per questo motivo che la musica ha sempre destato sospetto, da Platone addirittura, perché essa "svaluta il discorso"³, mette a tacere le parole, impone il silenzio, anzi è essa stessa una forma di silenzio, nel gran brusio del nostro linguaggio quotidiano.

"La musica, a differenza del linguaggio, non è intralciata dalla comunicazione del senso preesistente che già appesantisce le parole; pertanto essa può toccare direttamente il corpo e sconvolgerlo, provocare la danza e il canto, strappare magicamente l'uomo a se stesso"⁴.

E questo strappare l'uomo a se stesso è per continuo paradosso un riportarlo a se stesso, perché è nel fare che l'uomo si ritrova: la musica riporta alla dimensione del fare, che è un farsi nel tempo, un'adesione alla temporalità che si incarna in suoni. Non rimane altro da dire, ma immediatamente si apre un mondo di parole che cercano di ritrovare la magia di quell'incanto, di quell'istante, che non possiamo afferrare definitivamente.

È facendo musica che la conosciamo, nella modalità, identica a quella che applichiamo

alla nostra vita, di saperne il *che*, senza saperne mai il *che cosa*: perché la musica, come, l'amore, è un *charme*, una grazia, un qualcosa che è tutto e che appena proviamo a

dire ci sfugge tra le dita.

"La musica è un fare allo stato puro, poiché si serve di suoni che hanno significato solo in se stessi, e

che restano pertanto eternamente nuovi e disponibili. Dunque è fatta perché la si suoni, non perché se ne parli"⁵.

"La musica dunque testimonia il fatto che l'essenziale in tutte le cose è un non so che di inafferrabile e di ineffabile; essa rafforza in noi la convinzione che la cosa più importante del mondo è appunto quella che non si può dire"⁶. Jankélévitch propone una distinzione fondamentale tra indicibile e ineffabile. Indicibile è ciò che non può essere detto, che sfugge alla possibilità del linguaggio, perché fuori dalla dimensione temporale e corporea a cui apparteniamo. La morte in senso stretto è indicibile, eppure intorno alla morte spendiamo tutte le parole possibili. Ineffabile è ciò che deve continuamente essere detto, e ridetto, in un'inesauribilità perenne: il tempo, il corpo, l'amore sono ineffabili, ma intorno ad essi non si può costruire un sapere.

Ma se l'uomo conosce solo a cose fatte, solo nel riconoscimento a posteriori dell'esperienza vissuta, allora il sapere scientifico si nutre e si struttura su fatti "morti" e non può cogliere l'esperienza vitale nel suo farsi. Su questo punto si gioca la sfida epistemologica di Jankélévitch: ciò che è più importante mi sfuggirà sempre, continuamente inseguito in un gioco linguistico che cerca di recuperarne il senso quando ormai è troppo tardi. Eppure questa è l'unica conoscenza che ci è data e di questa dobbiamo fare tesoro.

L'interesse del pensiero di Jankélévitch, la sua modernità, sta a mio parere proprio in questo suo abitare il paradosso. Il tentativo è quello di non scegliere mai tra la freddezza del ragionamento scientifico, replicabile e

La musica è un fare allo stato puro, poiché si serve di suoni che hanno significato solo in se stessi

ordinato, lontano dall'esperienza viva, eppure ricco e comunicabile, e il calore dell'intuizione, aderente all'esperienza, ma non dicibile e non comunicabile, su cui è impossibile l'accumulo di conoscenza.

Per i musicoterapisti, alla ricerca di uno statuto epistemologico forte per la loro disciplina, mi pare che il pensiero paradossale di Jankélévitch possa rappresentare un elemento di grande interesse: il rischio, frequente, infatti, è piuttosto quello di dividersi tra un positivismo insensibile e un'intuizionismo vago. Utile è perciò ritornare a una definizione di musica, che senza delimitarla, ne riconosce gli effetti, la narra: la musica agisce sull'uomo, perché è fatta dall'uomo e ne partecipa la medesima natura.

Laetitia comes, compagna nei momenti di gioia: accompagnatrice e nello stesso tempo suscitatrice di gioia. La musica rappresenta per l'uomo uno stacco dal divenire quotidiano, dal rumore della quotidianità: ecco lo charme, il fascino, che ci rapiscono e ci portano fuori dalla dimensione temporale della vita quotidiana. "Uscendo dal concerto, l'uditore si sente felice, luminoso, fiducioso: ma cos'è esattamente questa fiducia? Una fiducia in che cosa? Un'esaltazione senza ragione, una felicità immotivata, una serenità senza domani"⁷.

La potenza di questo incantamento sonoro è nota da tempo memorabile: l'uomo ragionevole, l'uomo "linguistico" non vuole cedere a questa fascinazione senza causa e senza oggetto, di cui non sa dire nulla e che lo rapisce. Al pensiero scientifico questa operazione suona come un'operazione quasi illegale.

E infatti la dimensione decettiva di questo fascino è sempre in agguato: la differenza fra un incanto e un incantesimo, fra la spontaneità autentica e l'affettazione, fra lo charme e il virtuosismo vuoto sta in un quasi-niente, di cui ci accorgiamo per assenza, ma che non sapremmo definire.

Il piacere, la gioia, di cui la musica è suscitatrice e compagna è un fatto misterioso; un mistero fatto di niente, sotto i nostri occhi, completamente superficiale.

A partire da quest'estetica si comprendono

le predilezioni di Jankélévitch per gli autori francesi del Novecento, non solo Debussy e Ravel, su cui peraltro ha scritto monografie di importanza decisiva, ma anche e forse soprattutto autori minori, nei quali scopriva l'incanto come una continua sorpresa, al di fuori delle retoriche dell'accademia.

"La musica esiste appena, esiste solo grazie a certi movimenti infinitamente fragili, e manca pochissimo che non esista affatto. Ma nello stesso tempo, grazie alla sua funzione liberatrice e catartica, la musica accompagna la festa, la danza, i salti... Non che la musica richieda necessariamente di essere danzata; diciamo piuttosto che è la musica stessa a danzare e a far partecipare misteriosamente il nostro corpo al suo ritmo... La musica ci avvolge e ci penetra... ciò che riversa in noi è la gioia assolutamente pura"⁸.

Medicina dolorum: farmaco per il dolore. Di quale dolore parliamo? Non del dolore fisico, ma piuttosto del dolore inguaribile della morte.

"La musica allude tacitamente a una specie di tragedia lontana e diffusa, una tragedia senza motivi, che è il tragico dell'esistenza"⁹. Non c'è bisogno di musica espressiva o tragica a programma: la musica è testimone di ciò che non riusciamo a dire né a pensare. Questo tragico immotivato è l'irreversibilità del tempo.

"Nella misura in cui la musica è temporale la musica può sembrare intimamente legata alla morte. Ma in che senso? Perché la scongiura cantando, o perché la esprime nel modo più immediato?"¹⁰.

La dimensione temporale che caratterizza la musica la rende nello stesso tempo testimone di un'infinita malinconia e balsamo per il dolore dello scorrere del tempo.

La musica, la mezz'ora incantata, ci trasporta in una dimensione altra, in una forma di parentesi della temporalità quotidiana, ma nello stesso tempo testimonia come dal tempo non si possa uscire.

"La musica, avendo per dimensione la temporalità, reca più o meno impresso il marchio dell'incompiuto: tutto quello che si svolge

nella successione temporale, anche quando si tratta di una danza o di una composizione gaia, distilla in un momento o nell'altro gocce di malinconia... Chiamiamo il turbamento

immotivato che si produce nell'uditore malinconia indefinita perché, non avendo causa, non ha neppure un vero nome.

Nella misura in cui parla la lingua del rimpianto, la musica è coscienza infelice e sembra legata alla morte da qualche filo segreto. È questa la parte del sortilegio mortale"¹¹.

Questo sortilegio è quello che fa della musica testimonianza dell'incompiutezza dell'uomo. La musica nella sua evanescenza porta a evidenza la precarietà.

Ma subito Jankélévitch opera il rovesciamento che ormai ci aspettiamo.

La musica è vita. È fatta di vita e come la vita si dà nel suo farsi.

"Ma non è men vero che l'uomo, convertito alla pace dallo charme, arriva al suo pieno compimento grazie alla musica. La musica è nel tempo, ma non è men vero che rende insensibile la miseria dello scorrere del tempo: l'uomo

risvegliato, appagato, rapito dall'incanto musicale, non sente più la noia della temporalità vuota. La musica trasporta e trattiene il musicista in una sorta di eterno presente in cui la morte

non conta più; o meglio è un modo di vivere l'invivibile dell'eternità.

La musica, anche quando sembra

funebre, non mi parla veramente della morte; la musica parla soltanto della musica"¹².

La musica insomma placa e al tempo turba, calma e inquieta perché il suo statuto è il tempo, anzi il tempo diventato corpo.

È così dunque che possiamo chiudere questo fin troppo rapido e denso assaggio di un pensiero vertiginoso, di cui spero di aver lasciato almeno il profumo.

"Il mistero vivente dell'ineffabile contraddice il segreto mortale dell'indicibile, ma è appunto per questa ragione che lo implica. La vita mi parla solo della vita; niente nella vita mi parla della morte. Ma, in un altro senso, tutto me ne parla. La morte, l'onnipresente-onniassente, la negatività nascosta che fa vivere la vita, che è dovunque e da nessuna parte"¹³.

La musica è vita. È fatta di vita e come la vita si dà nel suo farsi

¹ Jankélévitch V., Berlowitz B., *Da qualche parte nell'incompiuto*, Einaudi, 2012, Torino, Trad. it. E. Lisciani Petrini

² Ibidem

³ Ibidem

⁴ Ibidem

⁵ Ibidem

⁶ Ibidem

⁷ Ibidem

⁸ Ibidem

⁹ Ibidem

¹⁰ Ibidem

¹¹ Ibidem

¹² Ibidem

¹³ Ibidem

Bibliografia

■ Silesius A.

Pellegrino Cherubico, San Paolo, Milano, 1989.

■ Jankelevitch V., Berlowitz B.

Da qualche parte nell'incompiuto, Einaudi, Trad. it. E. Lisciani Petrini, Torino, 2012.



PROCESSI INTERIORI E FORME MUSICALI: APPUNTI DI VIAGGIO

Stefano A.E. Leoni, Conservatorio di Torino, Università di Urbino

These are mere short travel notes starting from an essay by Mauro Mancina on the relationship between psychoanalysis and musical forms.

We can say that music is a form that mirrors the shape of our feelings with a meaning that can be grasped only intuitively. It can be considered a metaphorical language that has an even greater power than that spoken, as it can be articulated in forms that are denied to verbal language. A symbolic way of expressing feelings. Also at the center of the musical activity there is the interpretation, as in psychoanalysis. Music unites maximum formal rigor with the highest emotions.

Listening involves a continuous separating from completed forms and an always new waiting for new forms. An uninterrupted series of mournings, as enigmatic and unavoidable moments facing continuous changes, in the linear path of time, that the musical forms meet.

Vorrei che in questo breve percorso, più ricco di spunti che di approdi, ci guidasse la figura di Mauro Mancina che sul tema è ritornato più volte nella seconda metà degli anni Novanta. Ad un paio di suoi saggi non solo farò riferimento, ma essi mi serviranno da "navigatore", suggerendomi direttamente la strada (M. Mancina, "Psicoanalisi e forme musicali", in: V. Volterra (a cura di), *Melancolia e musica. Dalla nostalgia dell'essere alla poetica del suono*, Venezia, Il Cardo, 1994, poi ripreso in "Le forme dell'immaginario Psicoanalisi e Musica", in: R. Carollo (a cura di), *Atti del Convegno dell'Associazione per l'Aggiornamento e lo Studio della Psicoanalisi e della Relazione Analitica*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1998). In buona sostanza cito più che sovente Mancina anche "implicitamente". Ribadisco, come denuncio nel titolo, che questi sono solo "appunti di viaggio".

SI METTE IN FUNZIONE IL NAVIGATORE

Secondo Susanne Langer (1972) la musica è un linguaggio sui generis con una sua dimensione sintattica che altro non è se non l'organizzazione del materiale sonoro secondo un principio che è in grado di esprimere un significato, cioè conferire ad esso una dimensione semantica. Ma che tipo di semantica viene proposto dalla musica? «La semanticità della musica - scrive Fubini (1973) - non le deriva dal possedere dei termini o vocaboli precedentemente fissati e confermati, dotati di un univoco riferimento (come è per il linguaggio

parlato)». Possiamo dire che la musica ha una sua semanticità indeterminata, cioè fondata su una plurivalenza contestuale: «Solo in un complesso contesto sintattico i suoni, o meglio i gruppi di suoni, acquistano un significato» (Fubini, 1973).

Ma il significato che la musica come linguaggio può esprimere è un significato simbolico la cui funzione è quella di rappresentare i nostri sentimenti e quindi la nostra vita emotiva. Potremmo allora affermare, con la Langer, che la musica è una forma significativa le cui strutture sono isomorfe, cioè presentano una somiglianza nelle loro forme logiche con la nostra vita emotiva. Ne deriva che la musica è una forma che riflette la forma dei nostri sentimenti con un significato che può essere colto solo intuitivamente. Non è dunque un linguaggio come il parlato (tra l'altro, manca di un vocabolario), ma può essere considerato un linguaggio metaforico che ha un potere anche superiore a quello parlato, in quanto può articolarsi in forme che sono negate al linguaggio verbale. Esso comunque è un modo simbolico di esprimere dei sentimenti.

La musica rappresenterebbe allora un'attività dell'uomo che si esprime attraverso forme simboliche ed utilizza forme simbolicamente determinate (o convenzionalmente determinate). In questo emergono interessanti relazioni con il metodo psicoanalitico "che studia le emozioni e le loro rappresentazioni simboliche e, ad un tempo, costituisce una pratica clinica in cui le forme significanti con cui i sentimenti

La musica rappresenterebbe allora un'attività dell'uomo che si esprime attraverso forme simboliche

dell'analizzando si manifestano sono colte intuitivamente come sentimenti controtransferali", e si possono mettere in gioco analogie che intervengono sul problema della relazione tra linguaggio parlato e linguaggio musicale.

Va da sé che le mie considerazioni partono da un'esperienza lavorativa che si è sempre sviluppata nell'ambito della musicologia e dell'epistemologia musicale, non certo della psichiatria e della psicoanalisi, dunque andranno perdonate - spero - certe *naïvetés*.

Al centro dell'attività musicale sta l'interpretazione, come nella psicoanalisi: ambedue le interpretazioni (quella musicale e quella analitica) consentono di rivelare quello che a prima vista non sta scritto nello spartito (del musicista) o nella narrazione (del paziente). Ambedue leggono/ascoltano il linguaggio secondario che il compositore/analizzando ha lasciato sullo spartito/narrazione che costituirà il linguaggio primario della comunicazione (Todesco e Todesco, 1987).

In ambedue, interpretare è anche scegliere, quindi escludere: prendere per lasciare, come i pidocchi dei pescatori dell'isola di Ios che tanto misero in crisi il povero Omero da farlo morire di stizza [Fr., *Dei poeti*, 8; Plutarch, *Vit. Hom*, 3-4].

In musica ne deriva una dualità, un rapporto dialettico tra esecuzione e opera. In analisi è la stessa tensione dialettica che si stabilisce tra i due poli della coppia, tra il testo del discorso

dell'analizzando e la selezione di quel materiale transferale che sarà colto per una costruzione quale base per una interpretazione. Ambedue le pratiche, la musicale e l'analitica, permettono di estrarre da queste forme significanti il significato affettivo più profondo. Per di più, con la musica, entriamo nel dominio dell'estetica "una dimensione questa che si collega anche alla psicoanalisi in quanto esperienza capace di dare forma ad una verità, intesa come coerenza interna tra proposizioni (il transfert e il controtransfert) centrale alla conoscenza".

Il ruolo centrale del suono (e del ritmo) fin dalle esperienze endouterine è del resto dato ben noto. "Questi stimoli funzioneranno da "oggetti modello" per la formazione di un primo abbozzo di rappresentazioni e costituiranno per il feto un contenitore ideale per una crescita che è fisica e mentale ad un tempo. In particolare, l'esperienza ritmica uditiva sarà essenziale per lo sviluppo delle funzioni psichiche che parteciperanno alla formazione della categoria mentale deputata alla definizione del bello". La ritmicità è uno degli elementi essenziali del concetto del bello in ogni forma d'arte e non solo in musica, ma in musica il ritmo è forma in movimento, il ritmo è organizzazione della sequenzialità del messaggio, è esperienza del bello come *armonia, equilibrio, proporzione* (o *disarmonia, disequilibrio, sproporzione*). E la forma è tempo articolato, ritmato.

DIGRESSIONE NEL VIAGGIO (SOSTA IN AREA DI SERVIZIO)

Pare quasi scontato riconfermarlo: il tempo scorre oggi diversamente da ieri, scorre per te altrimenti di quanto non faccia per me; e malgrado ciò c'è un tempo, una quota del tempo, fuori dal singolo, un tempo oltre la memoria, un tempo *partim in re extra*, avrebbe detto Enrico di Gand, che sembra garantire l'oggettività dello svolgersi delle ere, della vita, degli eventi. Tanto più la *quaestio* assume i connotati della complessità (*vexata quaestio*) nel venire al rapporto tra tempo e musica: se infatti la musica struttura il tempo, il tempo stesso organizza tutti gli elementi che creano e danno forma

ai processi musicali. Tanto da poter considerare l'articolarsi del tempo, il ritmo, quale specifico musicale.

I filosofi (e quindi anche i teologi) occidentali e del vicino oriente hanno fin dall'epoca classica lungamente dibattuto sul Tempo, l'analisi delle sue rappresentazioni storiche e delle sue concettualizzazioni è ancora attuale e le prospettive di approccio ricche perché eterogenee. Così l'universo musicologico e musicografico non ha dimenticato la questione, non ha "perso il tempo": dunque il problema del Tempo, delle sue strutture e dei concetti ad esso correlati, non cessa di riproporsi all'attenzione degli studiosi, sottolineando ancora una volta la sua centralità nell'ambito musicale.

Se l'ordine che la musica ci fa esperire è di natura ritmica, melodica e armonica, il ritmo è ciò che, in questo coacervo di relazioni, impone univocità al divergente. L'effetto che la musica ha sulle azioni fisiche ripetitive è in via predominante ritmico. Il ritmo è radicato nel corpo in modo che non pare altrettanto cogente per la melodia o per l'armonia. Cooper e Meyer iniziano il loro libro *The Rhythmic Structure of Music* scrivendo: «*Studiare il ritmo è studiare tutta la musica. Il ritmo organizza e nel contempo è esso stesso organizzato da tutti gli elementi che creano e danno forma ai processi musicali*» (1963).

La musica struttura il tempo, e alcuni musicisti affermano che, per loro, questa è la più essenziale funzione musicale. Stravinskij distingue due tipi di tempo che chiama "tempo psicologico" e "tempo ontologico". Per "tempo psicologico" intende il tempo nel suo variare in relazione con le disposizioni interne del soggetto: a seconda che egli sia annoiato, eccitato, in pena, divertito e così via. Per "tempo ontologico" intende il tempo qual'esso è, così com'è misurato. Afferma Stravinskij (1942): «*La musica che è basata sul tempo ontologico è generalmente dominata del principio di similarità; la musica che aderisce al tempo psicologico pare procedere per contrasti. A questi due principi che dominano il processo creativo corrispondono i concetti fondamentali di varietà e unità*».

Si riaffacciano distinzioni che non hanno peraltro mai lasciato l'indagine sul Tempo e che storicamente hanno determinato il mancato sviluppo di una teoria unica e uniforme; del resto già la diversità dei testi antichi che fan da sfondo alla riflessione medievale è principale generatrice di eterogeneità. Platone affronta la questione nel *Timeo* (37c-39e), Aristotele nella *Fisica* (IV, 10-14), per venire a Plotino (*Enneadi* III, 7), Seneca, Sesto Empirico, e a due testi di capitale importanza dell'antichità cristiana che non hanno mancato di condizionare fortemente la filosofia medievale: Agostino, *Confessiones*, XI e Boezio, *Consolatio*, V: una serie di idee culturali e religiose, un elenco di problemi aperti. Nel corso dei secoli si definisce comunque una linea di tendenza che porta ad una prevalenza della dottrina aristotelico-araba del tempo su quella agostiniana secondo una genealogia di studiosi che va da Roberto Grossatesta ad Alberto Magno, al citato Enrico di Gand, sullo sfondo della riscoperta della *Fisica* di Aristotele e dunque con Averroè quale nume tutelare. Caratteristica comune a tutto il Medioevo è l'ampiezza semantica del termine *tempus* (di volta in volta *numerus motus, morae motusque dimensio, distensio animi*) e la ricchezza del vocabolario, filosofico e non, del tempo e della durata. Proprio da una riflessione di carattere semantico potremmo principiare a ragionare in termini più strettamente musicali. Diversi sono i termini correlati all'idea di tempo in musica, tra essi lo stesso termine Tempo e Ritmo sono probabilmente i più significativi culturalmente e esecutivamente. Pare interessante notare, in primis, che la parola italiana "tempo" deriva dal latino *tempus* con un significato primario, propriamente, di sezione, divisione, quindi parte o divisione di tempo, istante, momento, periodo, intervallo di tempo, prima che tempo in genere, come lo intendono certo anche Cicerone ed Ovidio, ma in subordine ad un'idea più "ritagliata" del tempo, più discreta. Ed, in effetti, il *tempus*

Caratteristica comune a tutto il Medioevo è l'ampiezza semantica del termine tempus

latino viene dal greco *témno* (ionico-dorico *tòmno* e *Vtam*): taglio, recido, tronco, divido. Non è dunque un caso che da questa stessa radice provengano termini latini come il verbo

tondeo, tagliare, potare, ma anche, e soprattutto, *templum*, come recinto sacro, spazio o circolo d'osservazione; con un senso duplice, da un lato allargato di

"luogo santo", dall'altro ristretto, di "luogo circoscritto", fatto da noi umani per il divino, ma inadeguato al divino: "Il cielo e i cieli dei cieli non riescono a contenerti, tanto meno dunque può bastare questo tempio che ti ho edificato" (I Re 8,27). Allora *tempus* come attimo, come momento, come tempo che si propone discretamente (attimi, certo, che possono durare epoche, interi "tempi"), allo stesso modo del più generico, invero, greco *krónos*, in senso astratto e generale, ma anche: tempo determinato, stabilito, definito, periodo, durata (come attestano, per esempio, Sofocle, Euripide, Tucidide Isocrate, Demostene, Platone), e con parentela stretta, nel significato, con *kairos* (che deriva da *vkrr* indeuropea che vale: idea di unione, armonia: quindi insieme di discreti) e che dall'"opportuno", "conveniente", ci spinge ad un "tempo adatto", circostanza. Dopo Aristotele si usa ordinariamente *kairos* in luogo di *kronos*.

Ma è quest'ultimo ad esser usato sia in metrica che in ritmica e musica, come in Longino retore, in Aristosseno ed in Aristide Quintiliano. A quest'idea di tempo come momento, attimo, sia pur di espansione eterna, si affianca un altro concetto, squisitamente musicale, o ancor più squisitamente musicale, che fa capo al termine greco *rûsmos* (ritmo); vien definito come "qualsiasi regolare movimento ricorsivo", come ci informa anche Aristotele (Pr.882b2). Si tornerà a "ritmo" tra poco, dopo aver messo sul tappeto un altro termine interessante collegato all'idea di tempo: *hora*. *Hora*, latino, per "tempo", "tempo determinato, misurato", "ora", "stagione", da: *ôra* ionico *ôrê*: divisio-

ne determinata di tempo, stagione, tempo opportuno, favorevole e, in generale, tempo [da *ōros*, etimo incerto, probabilmente affine a *aura*, vento, vento favorevole, ma anche: tempo, momento propizio] come attestato da numerosi autori, da Omero in avanti. Non pare un caso che, nella forma ionica *ōrê* si venga riportati ad una visione sacra dello spazio e del tempo con un significato di “qualche parte di una vittima sacrificale” (SIG1037.2; Sch.HQ Hom. Od. 12.89). Val poi la pena di segnalare che frequentemente il termine implica un’idea di bellezza (attestazioni vengono da Aristofane a Tucidide, da Platone – Leggi, 837b – a Plutarco) o, in generale, grazia ed eleganza nello stile (da Plutarco agli *Inni Orfici*).

Ritmo viene all’italiano dal latino *rhythmus* che vale “battuta regolare”, “cadenza”, “ritmo nella musica e nel discorso”, come intende Quintiliano (ciò che nel latino puro e classico – e sempre in Cicerone – è *numerus*). È il greco *rûthmos* (ionico *rûsmos*) che si è soliti far derivare da *rêô* (sanscrito *sru*): scorro, fluisco, scorro via. È vero che la provenienza da *rêô* è stata in qualche caso messa in dubbio, ma si tratta comunque di un significato, quello di *rûthmos*, che all’idea del fluire del tempo si connette fortemente dalla Grecia ad oggi. Dall’idea di moto o tempo misurato a quella di misura, proporzione o simmetria delle parti, sia a riposo che in moto (Platone, Leggi 728e) il passo è breve, e quindi anche il successivo passaggio a “proporzione”, “disposizione”, “ordine”, sia in senso lato che nel senso dell’essere umano come psiche (stato d’animo, condizione, temperamento, carattere, natura, come leggiamo in Teognide, Archiloco, Anacreonte) e come corpo – ma non solo l’essere umano – forma, Gestalt, identificandolo con *schêma*, come fa Aristotele in due famosi passi della Metafisica a commento di Democrito: «Essi riducono, tuttavia, queste differenze a tre, ossia alla figura, all’ordine e alla posizione, giacché affermano che l’oggetto si distingue per proporzione, per contatto e per direzione; ma, tra queste tre cose, la proporzione si identifica con la figura (*rûsmos schêma estin*), il contatto con l’ordine, la direzione con la posi-

zione...» (985b15), e «Orbene, a tale proposito ci sembra che Democrito sia del parere che si riscontrino in essa soltanto tre differenze, infatti, secondo lui, il corpo che fa da sostrato, ossia la materia, pur essendo uno e identico, differisce per proporzione, cioè per figura (*diáferein de ê rusmô, o esti schêma*), per direzione, cioè per posizione, e per contatto, cioè per ordine...» (1042b14). Quindi, ancora, “contegno”, “atteggiamento”, “foggia”, “stile” (come si trova più volte in Euripide). Perché allora non pensare al ritmo come *schêma*, come ciò che caratterizza la musica, il suo specifico, l’elemento che fornisce senso e riconoscibilità al suono-che-scorre-nel-tempo, ma pure al suono-che-segna-il-tempo: il carattere che caratterizza il tempo il quale, da indicibile perché eterno, diventa dicibile in quanto scansionato, ridotto alla percezione umana, scorso e tagliato (*rhythmus e tempus*), percepibile.

Ma, torniamo per un attimo ad un’affermazione come: «la proporzione si identifica con la figura» (*rûsmos schêma estin*). C’è chi ha voluto tradurre *rûthmos* con *Gepräge*: impronta, ma anche sigillo o tipo, carattere. Tornando alla musica: il Ritmo come è caratteristico e, prima ancora, caratterizzante nella musica (e nel singolo brano): può essere assunto come “specifico musicale”, segna il carattere ed è – in qualche maniera – anche “forma” del tempo che scorre attraverso i suoni musicali, *schêma* al quadrato: «...*schêma*, in effetti, non è che un’approssimazione per *rûsmos*. Se *schêma* designa “una forma fissa, realizzata, posta in certo qual modo come un oggetto” (una forma stabile, dunque una figura, Gestalt), *rûsmos*, per contro, è “la forma, nell’attimo in cui è assunta da ciò che si muove, è mobile, fluido, la forma di ciò che non ha consistenza organica”...».

Discorso a parte meriterebbe *metrum* (*mètron, vme-d*) come «misura di una sillaba o di un verso», che con la musica ha a che vedere più per un destino di distinzione che per un comune sentire relativo alla scansione temporale. È infatti per la prima volta sul piano teorico negli *Elementi ritmici* di Aristosseno (IV a.C.), là dove si analizzano i valori temporali che il te-

sto poetico assume nell’esecuzione, che viene sancita l’autonomia del ritmo musicale rispetto a quello metrico, le cui prime attestazioni pratiche sono del secolo precedente; il ricorso al concetto astratto di

crònos pròtos sarà quindi ripreso dai teorici successivi. Va da sé che la musica sia una forma espressiva squisitamente connessa al tempo. La musica scorre nel tempo ed ha quale dimensione il tempo stesso. La musica si configura dunque come un messaggio di tipo sequenziale, mentre le arti figurative tradizionali (pittura, scultura, architettura) possono essere considerate messaggi oggettuali. Come tale, la musica costringe chi ascolta – ed è costretta dalla sua natura transeunte – a sottostare ad un vettore temporale intrinseco di scorrimento ed a un vettore temporale proprio del sentire temporale di chi percepisce la successione di note, o la nota, o il silenzio, o i più o meno scientemente falsi scorrimenti attuabili nell’“epoca della riproducibilità tecnica” con l’ausilio di vari attrezzi.

Il concetto di un tempo lineare, quantunque affacciatosi per la prima volta in scritti della tradizione ebraica e zoroastriana e più volte ripreso in Occidente fino a Francis Bacon, fu promosso in epoca moderna dai filosofi della scuola di Cambridge, da Barrow e dal suo allievo Newton e, su linee differenti, da Leibniz, Locke e Kant, tra gli altri, divenendo, fino a tutto (o quasi) il XIX secolo, l’idea dominante sia nell’ambito scientifico che in quello filosofico e costituendo il nerbo di quella che può essere definita concezione meccanicistica del tempo. In verità tale visione, occidentale, immagina il tempo come una categoria oggettiva, che esiste indipendentemente dalle cose; le cose avvengono “nel” tempo, che scorre uniforme e infinito. Nella meccanica di Newton e di Galileo, ed, in seguito anche per la fisica quantistica, questi presupposti conducono ad una concezione del tempo assolutamente neutra; esso diviene reversibile e simmetrico rispetto alla descrizione dinamica dei fenomeni. Altra cosa è il tempo “fenomenico” (è il tempo ad

L’esperienza musicale può essere considerata il pontifex

accadere nelle cose e non le cose ad essere contenute nel tempo). In musica, l’esperienza del suono crea il tempo e lo spazio come variazioni di stati dinamici rispetto ad un

campo di forze (o invarianti).

In una sequenza organica i principi della scienza meccanicistica potrebbero essere

così riformulati in sintesi: un rigoroso determinismo, fondato su una causalità lineare e unidirezionale; un atomismo “statico” costituente la materia universale; la separazione essenziale sia tra osservatore e natura, cioè soggetto e oggetto, sia fra gli elementi del cosmo costituiti da masse “chiuse”, sottoposte a forze esterne (molteplicità meccanica); lo spazio e il tempo intesi come contenitori vuoti, categorie assolute e universali, indipendenti dagli eventi fisici e dall’osservatore; una fenomenologia fisica continua, sempre misurabile tra un massimo e un minimo, senza disomogeneità né salti. In altre parole nei vari fenomeni, secondo tale concezione, vengono occupati, almeno una volta, tutti i livelli intermedi.

RIPRENDE IL VIAGGIO

I due mondi, interno e esterno, nella vita dell’uomo, manterranno strette relazioni e l’esperienza musicale può essere considerata il *pontifex* che unisce la realtà esterna con il mondo interno.

In *Il crudo e il cotto*, Lévi-Strauss (1966) parla della musica che, come il mito, «si sviluppa a partire da un doppio continuo: uno esterno rappresentato dalla serie illimitata dei suoni fisicamente realizzabili ed uno interno che è il tempo psicofisiologico dell’uditore». Ma la musica, diversamente dal mito, opera per mezzo di due trame: la fisiologica e la culturale, operando una mediazione tra natura e cultura. Per di più, l’organizzazione di un nuovo spazio che è quello del mondo interno è affidata alla sensorialità, dove la musica con i suoi ritmi e le sue frequenze tonali ha un ruolo determinante.

Fin le prime esperienze infantili sono “estetici-

che” in quanto legate al mondo delle sensazioni e quindi capaci di fondare, in senso kantiano, le prime esperienze di “bellezza”. Sono stimoli dotati di una forma e carichi di affettività che conferisce loro uno specifico tono edonico: di piacere e dispiacere.

Ma la musica non ha solo un valore estetico - dice Paolo Rossi (1997) - essa possiede anche un valore rivelativo: ci dice qualcosa che sta sotto ciò che vediamo e ciò che sperimentiamo. Le emozioni veicolate dalla voce di una madre che accompagna con tenerezza la poppata del suo bambino che la guarda, o quelle rassicuranti, prodotte dalla voce materna che lo accompagnano nel mondo dei sogni costituiscono un tipo di comunicazione preverbale totalmente affidata alla musica che diventa una delle forme fondanti le esperienze estetiche successive.

È convinzione, infatti, di molti analisti interessati alle basi psicologiche dell'estetica che l'esperienza che il bambino fa con la voce materna, intesa come un oggetto acustico dotato di una forma e carico di affettività, sia in grado di modulare ogni futura capacità dell'uomo di avere una rappresentazione interna di un evento musicale (o engramma musicale). Questa esperienza si ricollega anche allo sviluppo del linguaggio in quanto la voce veicola suoni (cioè fonemi) e significati (cioè morfemi) e partecipa quindi all'organizzazione interna della parola (o engramma linguistico). È interessante, a questo riguardo che, analogamente a quanto viene affermato da Chomsky (1980) a proposito di una grammatica generativa universale del linguaggio per cui un bambino, nei suoi primi anni di vita, può imparare qualsiasi lingua che l'ambiente in cui cresce gli offre per comunicare, altri (Fubini, 1973) parlano di una grammatica generativa della competenza musicale. Ciò significa anche conferire alla musica il carattere di un linguaggio *sui generis* che si differenzia per alcune caratteristiche dal linguaggio parlato in quanto va dal mentale verso il sensoriale, cioè dalla mente procede verso il corpo e tende perciò ad essere un'esperienza pre-linguistica e pre-simbolica che, collegandosi a fasi ontogeneti-

Bibliografia

■ Agosti S.

"Messaggi formali e messaggi informali", in Pagnini A. (a cura di), *Psicoanalisi e estetica*, Sansoni, Firenze, 1975.

■ Brelet G.

L'interprétation créatrice, PUF, Paris, 1951.

■ Bodei R.

"L'estetica di Croce. Una rilettura", in: Cacciatore G., Cotroneo G., Viti Cavaliere R. (a cura di), *Croce filosofo. Atti del Convegno internazionale di studi in occasione del 50° anniversario della morte (Napoli-Messina, 26-30 novembre 2002)*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2003.

■ Chomsky N.

Forma e interpretazione, Il Saggiatore, Milano, 1980.

■ Cooper G., Meyer L.

The Rhythmic Structure of Music, Chicago, University of Chicago Press, 1963.

■ Di Benedetto A.

"La psicoanalisi e l'infinito nell'arte. Ricerca di un linguaggio aperto verso l'inconscio", in *Il pensiero e l'infinito. Scritti sul pensiero di I. Matte-Blanco*, Teda Ed., Castrovillari, 1989.

■ Freud S.

"Caducità", in *Opere*, VIII, Boringhieri, Torino, 1916 [1976].

■ Fubini E.

Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea, Einaudi, Torino, 1973.

■ Langer S.K.

Filosofia in una nuova chiave, Armando, Roma, 1972.

■ Levy-Strauss C.

Il crudo e il cotto, Il Saggiatore, Milano, 1966.

■ Mancina M.

Il sogno come religione della mente, Laterza, Roma-Bari, 1987.

■ Mancina M.

"Psicoanalisi e forme musicali", in: V. Volterra (a cura di), *Melancolia e musica. Dalla nostalgia dell'essere alla poetica del suono*, Venezia, Il Cardo; ripreso in *"Le forme dell'immaginario. Psicoanalisi e Musica"*, in: R. Carollo (a cura di),

che precoci e indifferenziate, conserva, rispetto ad altre forme, una maggiore potenzialità semantica (Di Benedetto, 1989).

Questo discorso ne introduce un altro: come il linguaggio parlato ha una sua sintassi e quindi una sua forma articolata in una sequenza sintagmatica (potremmo dire manifesta) che fa ordine e in forma simbolica occulta contenuti latenti che si presentano alla mente in forma disordinata e disarticolata, così il linguaggio musicale, con le sue regole compositive, fa ordine in un materiale privo di Gestalt, inconscio, e tende a conferire ad esso una forma manifesta dotata di una Gestalt. E se estendiamo l'analogia tra la musica e quelle forme narrative che, ad esempio, compaiono nel sogno, appare chiaro come la censura che nel sogno occulta, distorce e deforma l'inarticolato dell'inconscio trasformandolo in un testo suscettibile di interpretazioni, presenti alcune analogie con quella griglia che è la scelta di regole compositive in musica che trasformano rappresentazioni affettive inconse inarticolate in costruzioni articolate o forme significanti aperte ad un'infinità di sensi e capaci, quindi, di veicolare specifici significati. D'altra parte, come dice Remo Bodei, la musica congiunge il massimo del rigore formale con il massimo di emotività (2003).

La musica è "caduca" (come non riferirsi, con Mancina, al saggio *Caducità* - 1916 - di Freud?). La caducità ha le sue radici nel tempo e la forma significativa in musica può essere considerata come quella di un oggetto dotato di un'essenza interiore temporale - come dice la Brelet (1951) - diverso dunque dagli altri oggetti estetici che possiamo definire spaziali. «Una virtualità che attende sempre una nuova realizzazione». È in questa attesa che si struttura, per me, un codice di significazione che fluisce nel tempo e si fruisce nel tempo, potendosi misurare con un'unità di misura che appartiene al mondo delle emozioni o, se si preferisce l'immagine bergsoniana, al tempo vissuto. Ed è in quest'attesa che la caducità del vissuto della musica si collega alla caducità delle sue forme. L'ascolto comporta un continuo separarsi da forme compiute e un'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.

L'arte spaziale, con le sue forme e la sua Gestalt, resta un oggetto completo che si può godere nella sincronia delle sue forme. L'arte della musica è temporale e la sua forma è diacronica, restando «virtuale tra le sue successive ricreazioni» (Brelet, 1951). Questa temporalità dell'esperienza 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 alle emozioni di un tempo che hanno dato forma al mondo interno.

"Non esiste sulla terra alcuna musica / che possa esser paragonata alla nostra". Permettetemi un punto interrogativo. E, in fondo, Mahler nel finale della *Quarta Sinfonia* [<https://www.youtube.com/watch?v=pCsnpVYtMg>], dice l'indicibile; sfida, in questa musica terrena, l'indicibilità della musica "celeste".

Segue Bibliografia

Atti del Convegno dell'Associazione per l'Aggiornamento e lo Studio della Psicoanalisi e della Relazione Analitica, Bergamo, Moretti e Vitali, 1994.

■ Rossi P., Della Ragione L.

"Critica della ragion pura sonora. Ovvero, cos'è il pensiero musicale", in: *L'Unità*, 2 ottobre 1997.

■ Stravinskij I.

Poetica della musica, Milano, Curci, 1942.

■ Todesco C.V., Todesco E.

"Psicoanalisi e musica: fusionalità, separatezza e ascolto", in: Accerboni, A.M. (a cura di), *Lo cultura psicoanalitica*, Studio Tesi, Pordenone, 1987.



SUONI NON DETTI... PAROLE NON SUONATE

Paolo Ciampi, musicista, musicoterapista, Coop Saba Genova, formatore supervisore Aim

Reflections and contradictions reported in this writing may be represented by the following quotes:

"No one, ever, can give the exact measure of their needs, apprehensions, or sorrows and human speech is like a cracked cauldron on which we bang out tunes that make bears dance, when we want to move the stars to pity." (Gustave Flaubert)

"There is a wonder in reading Braille that the sighted will never know: to touch words and have them touch you back". (Jim Fiebig)

Da molti anni ho intrapreso un viaggio. Il viaggio che sto facendo è un percorso insieme alle persone che mi sono state affidate, un viaggio nelle loro vite, abitate da parole, suoni ed emozioni. Desidero condividere con voi alcune riflessioni scaturite da questo camminare insieme.

Molti dei miei compagni di viaggio, i miei pazienti, sono verbalizzati, per molti di loro la parola è elemento normale di comunicazione ma, a causa dei più svariati problemi e difficoltà psicopatologiche, quasi sempre non riescono a veicolare appieno con la parola ciò che veramente intendono comunicare. Si verifica allora una sorta di avvitamento di significati, dove parole su parole si stratificano l'una sull'altra creando molteplici piani di possibili rimandi e innumerevoli frangenti di grande confusione e problematicità relazionale e talvolta affettiva ed emotiva, perché non possiedono un vocabolario adeguato, per difficoltà a rendere consequenziali le loro parole, per difficoltà a collegare le parole al loro significato ecc.

Quando però invece viene inserita la musica, in quell'attimo magico in cui i suoni dell'uno arrivano all'altro e si intrecciano, si amalgamano in polifonie e in articolazioni musicali, le interiorità divengono maggiormente manifeste, chiare e comprensibili.

L'impegno del mio viaggio, come dice Lorenzetti, è modellato "dal vento delle emozioni, delle personali riflessioni, dello sguardo e dell'ascolto di ciascuno, che genera nuove forme, nuove prospettive di conoscenza allorché ci si lascia sorprendere dalle cose, dagli avvenimenti, dallo stesso pensare, dalle parole, in modo che le

parole che spiegano le cose, le classificano, le catalogano, rimangono suoni: vibranti, emozionanti suoni in cerca di nuovi modi di mettere in forma il pensiero." (Lorenzetti, 1992).

Forse è questo il lavoro che cerco di fare: lasciare che le parole rimangano suoni, o meglio divengano suoni per dare forma al pensiero, per renderle intelleggibili, comunicabili, esperibili, condivisibili.

Ricordo un trattamento con un adolescente in cui la sua verbalizzazione di inizio seduta comunicava apparentemente contenuti molto lontani dall'armonia; conteneva elementi che potevano denotare odio, disprezzo e quant'altro di negativo nei miei confronti.

Dopo qualche istante di reciproco smarrimento la musica ci viene in soccorso: mi sono seduto alla tastiera e piano piano lui si è avvicinato al microfono e lì è nata una musica, una canzone, nella quale la linea melodica, il sostegno armonico e il suo fluire ritmico contestualizzavano e significavano un'intensa esperienza emotiva, affettiva e relazionale positiva: la musica aveva coordinato il subbuglio emotivo e lo aveva incanalato nella verità della relazione, dirimendo e trasformando il malessere in occasione di incontro; le parole di questa canzone improvvisata invece non veicolavano nulla di altrettanto significativo, apparivano riempitivi utili all'estetica ma non indispensabili. Il senso era da ricercare nella musica non nelle parole.

La sua preoccupazione non erano le parole, non si poneva l'obiettivo di una consequenzialità, il significato non era per lui importante, l'importante era riprendere a stare insieme, quello stare insieme tutelato dalla presa in carico, fatto di storia vissuta insieme, di viaggio percorso insieme che

Quell'esternazione verbale veicolava un malessere sordo, profondo, intollerabile

quelle "parole pesanti" avevano temporaneamente perturbato.

Quell'esternazione verbale veicolava un malessere sordo, profondo, intollerabile, sguaiato, potente, nel quale le parole pronunciate non erano collegate ai significati in esse contenuti ma parlavano di qualcosa d'altro, di rabbia, di dolore non indirizzato al contesto del trattamento né tantomeno a me, ma all'esperienza di vita personale, sociale e relazionale in cui questo ragazzo è immerso e con la quale si confronta/scontra ogni giorno: parlava a me per parlare al mondo. Cosa è accaduto con questa canzone? Come dice Rella, si è dato a questo ragazzo la: "possibilità di tradurre l'urlo stridente in una canzone, che si alza sopra le brume dell'indistinto trasformandolo in un paesaggio. Questo paesaggio è bellezza" (Rella, 1990).

Credo che occorra riordinare i pensieri e le emozioni in modo diverso: "...abbandonare la strada della parola che dicendo organizza senso e non senso entro il suo perimetro e nell'area del discorso, per intraprendere il cammino sul suo ciglio, debordando, sconfinando in quel viaggio che dalla strada della parola va verso il sentiero di ciò che la parola ricopre con l'asfalto del discorso. Lasciando questa strada si trovano i viottoli del senso, del non senso e i percorsi del suo contrario (Lorenzetti, 1992).

L'uso delle parole però risulta essere indispensabile, le parole ci permettono di vivere come essere sociali, la nostra società è permeata dalle parole.

Tutti noi sperimentiamo però quanto l'uso di esse, il discorso, si faccia talvolta complicato specialmente quando abbiamo la necessità di tradurre in parole ciò che è emozione, senti-

mento, sensazione interiore, pensiero, che nella nostra mente non si materializza sempre linearmente, ma compare come flash di baluginanti attimi confusi fra passato, presente, realtà ed immaginazione: *“è paragonabile a quegli attimi che si frappongono fra il sonno e la veglia dove mente e cuore si ascoltano reciprocamente in un roteare di frammenti del mondo attorno a noi, dentro di noi, e distinto e indistinto sono la doppia faccia di ogni frammento e del suo insieme. Questo risveglio è ancora un po' sonno ed è appena veglia: un entrambi. E forse è questo il destino della conoscenza: un viaggio in un entrambi che non è totalmente sogno né totalmente realtà; ...un vagare svagato di narrazione in narrazione, di verosimiglianza in verosimiglianza, di approssimazione in approssimazione”* (Lorenzetti, 1992).

A rendere più complicato il tutto si inserisce quasi sempre la parte non verbale del verbale: il come parliamo, le intenzionalità celate, incontrollabili e non sempre consapevoli inserite nel nostro parlare: possiamo tradire le nostre emozioni inserendole nel discorso che parla invece di altro. È talvolta molto difficile ascoltare questi due piani così distinti e talvolta distanti, ci domandiamo a quale livello dobbiamo ascoltare, quali sono le cose importanti da fare nostre e a quali dobbiamo rispondere: l'al di là delle parole non sempre è così chiaro.

Ma c'è ancora dell'altro: a causa di particolari affezioni psicopatologiche risulta talvolta estremamente complicato accedere ad elementi del verbale quali l'ironia celata nelle frasi, ai significati sottesi, al “modi di dire”, ai doppi sensi, alle metafore, alle iperboli ecc.

Come possiamo fare?

Forse così: *“Accerchiati come siamo dalla nostra vista cieca, per scoprire un mondo nuovo dobbiamo guardare in un modo nuovo, originale: sorpreso, emozionato, estetico che attraversando il banale - e intrattenendovisi - colga lo straordinario”* (Lorenzetti, 1992).

“Ciò che ci dà maggiore sensazione di vivere qualche cosa di nuovo è il viaggiare attraverso le cose attraversate dalle emozioni. ...vivendo le cose come cose, le loro parole come parole e il loro ridirsi sonoramente nell'avventuroso viaggio

nella mente e nel cuore delle persone, la conoscenza si rinnova e l'esperienza nuovamente ci sorprende in un ascolto nuovo” (Lorenzetti, 1992).

Ogni volta però che le parole sono accompagnate, sostenute, vivificate e sottolineate dai suoni e dalla musica esse divengono parole suonate. Per far ciò bastano anche suoni concreti che però forniscono la possibilità di amplificare il pathos, di renderlo più incisivo, permettono di rendere l'immaginario maggiormente comprensibile, comunicabile e subitaneamente sperimentabile. La musica ha la possibilità di “pulire”, semplificare e rendere intellegibile la complessità della parola, della comunicazione verbale: arriva diretta, immediata e apre le porte alla comprensibilità. Accettare di perdersi fra parole, non parole, suoni, emozioni, suoni non detti e parole non suonate...

La musica ci permette di togliere, di abbandonare l'obbligo della semanticità a tutti i costi, la prigione del senso ineluttabile, la strada angusta del referente cinta di alte mura di significati costrittivi che a volte non appartengono alle nostre intenzionalità, non appartengono al profondo “noi stessi”, per liberare la parte più veritiera del nostro essere; la musica ci permette di essere più semplici, più abordabili, più empaticamente comprensibili, forse più “puri”.

La fatica di dover comunicare costringe spesso a cercare le “parole giuste”, a cercare pertanto significati condivisi con un enorme dispiego di energie che talvolta paiono sul momento efficaci ma che poi, quando il pensiero ritorna sopra di esse, le ritrova incomplete, poco esaustive, scarsamente pregnanti; lo sforzo, per alcuni pazienti, di ordinare un discorso, richiede tanto sforzo di concentrazione che a volte va a discapito dell'interiorità.

Bibliografia

- Lorenzetti L.M. *Viaggio nel viaggio*, Guerini, Milano, 1992.
- Rella F. *Bellezza e verità*, Feltrinelli, Milano, 1990.

In altre parole si potrebbe dire che la povertà lessicale unita alla fatica dell'attenzione, della consequenzialità e alle regole della forma grammaticale e sintattica, inibisce molto frequentemente la comunicazione del vero messaggio. Accade che la difficoltà o l'impossibilità a esprimersi con le parole lasci inesperto un pensiero e un'emozione: occasione purtroppo persa di suonare le parole, cioè di rendere intellegibile l'emozione stessa: quei suoni non detti che rimangono in gola rischiano di strozzare l'interiorità e la ricchezza del cuore. Ricordo un'adolescente che aveva l'urgenza di comunicarmi il dolore che stava vivendo per la morte del nonno: stava lì davanti a me muta, bloccata; non riusciva a reperire le parole necessarie per dirmelo. Si è avvicinata allora al computer e ha cercato un video su internet inserendo nel motore di ricerca il nome della sua squadra del cuore. La stanza si riempie di una canzone tipica genovese cantata dagli spettatori di una partita di calcio. Lei, guardandomi con gli occhi inumiditi di lacrime, dice: “questo è il nonno!” (canzone tante volte sentita dalla bocca del nonno? Canzone notissima a lei in quanto genovese? Canzone struggente di per sé? Chissà non lo saprò mai ma sta di fatto che le è servita per comunicare ciò che voleva). Ecco, quando le parole per qualsiasi motivo non ci sono o non ci possono essere, il loro vuoto è colmato dalla musica!

Nella mia esperienza ho notato che quando il messaggio dell'interiorità viene coartato perché obbligato a passare attraverso il verbale si è persa un'occasione di suonare le parole. Se le parole fossero suonate forse avrebbero maggiore possibilità di essere comprese? Forse sì. Il modo per attuare questo non credo che sia banalmente il sostituire il parlare con il canto e la musica ma, forse, relazionare con le parole, con lo sguardo, con il corpo, con il tutto di se stessi in modo musicale. Questo credo che sia l'ascoltare musicale: una modalità di ascolto che concede tempo, il tempo necessario per andare sotto l'apparenza, per non fermarsi al primo strato di senso che le parole inducono nell'immediato loro manifestarsi, per attendere e creare la possibilità dell'andare

oltre, al di là, al di sopra, al di sotto, intorno e dentro, per poi, anche lentamente confluire in polifonia, in musica. La polifonia come accordo di te e di me su un qualcosa di veramente condiviso, di conosciuto, di compreso. Solo la musica può attuare la polifonia! Questi suoni polifonici e squisitamente musicali, anche se veicolati dalle parole di un eventuale canto, divengono “suoni detti” e “parole suonate” perché liberati dalla costrizione della parola e al contempo sublimati e partecipati in virtù del loro essere trasfigurati in musica. Alcuni dei pazienti che tratto sono caratterizzati da un grande bisogno di comunicare a parole. Molto spesso la parte iniziale, seppur breve, della seduta viene occupata dal raccontare a parole le emergenze presenti al loro interno. Ho notato però che, se si rimane per troppo tempo su questo, nei loro occhi non scatta la luce e prevale in me ed in loro la sensazione di impaludamento. Ciò accade perché le risposte che loro stessi chiedono e attendono non sono ricevibili con un mezzo che non possiedono appieno e che fanno parte di un contesto altro dalla musicoterapia, ma che forse anche in un setting psicoterapico non potrebbero trovare possibilità di ricezione a causa dei limiti della loro stessa psicopatologia. La dimensione dell'ascolto, della partecipazione, del segnale di aver compreso, di aver afferrato anche quello che sta fra i risvolti complicati del loro dire si realizza allora nel fare musica insieme: quando si passa alla musica i loro occhi diventano luminosi, allora sì che fuoriesce prorompente la sensazione di essere pienamente ascoltati e capiti. Le parole avviluppate su loro stesse trasportano il groviglio di emozioni e stati interni inestricabili senza un mediatore che le semplifichi e le renda palesi. Con la musica si può intraprendere il viaggio nella conoscenza dell'altro garantendo la possibilità di frequentare lidi vicini, lontani, perlustrati e inesplorati, luoghi del cuore e della mente mai banali ma sempre carichi di novità, quella novità che spinge alla crescita, alla maturazione e alla sorprendente evoluzione di sé.



UN CONTRIBUTO ALLA VALIDAZIONE ITALIANA DELLO SHORT TEST OF MUSICAL PREFERENCES REVISED (STOMP-R)

Lucia Urgese, psicologa, Dottorato di Ricerca, Dipartimento di Psicologia, Torino

This study is a contribution to the validation of the Short Test of Italian Music Preferences Revised (STOMP-R) devised by Rentfrow and Gosling in 2003 in Texas.

In this study we created and administered the Italian version STOMP-ITA-R to a sample of 300 college students in Turin.

The results obtained through the exploratory factor analysis made it possible to make a comparison with the Texas's version: in STOMP-ITA-R six factors underlying music preferences were identified, compared to five of STOMP-R.

In addition, the research has taken advantage of using another questionnaire: ASQ (Attachment Styles Questionnaire, Fossati, 2003) in order to identify relationships between music preferences and styles of attachment. The results showed correlations between musical preferences and styles of attachment, especially in relation to gender differences.

IPOTESI DI RICERCA

Questo studio può essere considerato “un primo passo” verso la validazione italiana dello STOMP-R.

Lo STOMP-R è un test ideato nel 2003 da Rentfrow e Gosling ricercatori dell'Università di Austin (Texas); il loro studio ha rilevato l'esistenza di fattori alla base delle preferenze musicali che correlano significativamente con caratteristiche di personalità.

Le pagine che seguono si concentreranno sul confronto tra la versione originale dello strumento (Rentfrow, Gosling, 2003) e quella da noi creata. Il primo obiettivo della presente ricerca è individuare dei fattori alla base delle preferenze musicali che rilevino delle caratteristiche comuni fra alcuni generi musicali.

Il secondo obiettivo che si pone il presente studio, partendo dall'ipotesi che le preferenze musicali non siano dovute al caso ma a determinate caratteristiche di personalità, è individuare delle correlazioni tra le preferenze musicali e gli stili di attaccamento in età adulta.

Questa scelta è derivata dall'indirizzo teorico che nell'attuale panorama psicoanalitico focalizza la sua attenzione sul rapporto primario mamma-bambino dove, mediante il suono, l'infante entra in relazione con l'Altro.

Quali sono i fattori che stanno alla base delle preferenze musicali?

Esiste un rapporto tra preferenze musicali e relazione?

Queste domande cercheranno di ottenere una risposta nelle pagine che seguono, attraverso l'indagine che abbiamo condotto utilizzando un test che esplora le preferenze musicali (STOMP-ITA-R) e un test che valuta le dimensioni dell'attaccamento nell'adulto e le differenze tra gli stili di quest'ultimo (ASQ).

METODOLOGIA

Campione

I soggetti coinvolti in questa ricerca sono stati reclutati attraverso il campionamento di comodo. Il campione è costituito complessivamente da 300 studenti universitari di età compresa tra i 18 anni e i 35 anni ($M=23.75$; $Ds=3,544$), di cui il 54% femmine e il 46% maschi.

Il campione è stato rilevato a Torino presso la Facoltà di Psicologia (41%), il Conservatorio G. Verdi (11%) e studenti iscritti a diverse facoltà dell'Università degli Studi di Torino (48%).

Strumenti

Gli strumenti utilizzati per la presente ricerca sono due.

Il primo strumento è lo STOMP-ITA-R costituito da 23 generi musicali ed impostato come lo STOMP-R di Rentfrow e Gosling (2003).

I 23 generi che costituiscono la nostra versione sono: Indie Rock /Alternative Rock; Bluegrass;

Il campione è costituito complessivamente da 300 studenti universitari

Blues; Classica; Country; Dance/Elettronica; Folk; Funk; Gospel; Metal; World Music; Jazz; New Age; Rock 'n' roll/Swing; Opera/Lirica; Pop; Punk; Rap/Hip-hop; Reggae; Canzone d'autore; Rock; Soul/R&B; Colonne Sonore.

Ai soggetti veniva richiesto di esprimere il loro grado di preferenza rispetto ad ogni genere musicale proposto utilizzando una scala di tipo likert a 7 punti: da 0= non mi piace assolutamente a 6= mi piace tantissimo. Anche in questo caso abbiamo preferito che i partecipanti lasciassero in bianco i generi a loro sconosciuti in modo da poter in seguito perfezionare lo strumento.

Il secondo strumento di rilevazione utilizzato nel presente lavoro è l'Attachment Style Questionnaire (ASQ) di Feeney, Noller e Hanrahan (1994).

L'ASQ è un questionario self-report utilizzato per la valutazione delle differenze individuali nell'attaccamento adulto. Per la presente ricerca è stata utilizzata la versione italiana di Fossati e dei suoi collaboratori (2003).

L'ASQ è composta da 40 item raggruppati all'interno di 5 dimensioni:

- 1) Fiducia in se stessi e negli altri. Questa dimensione valuta la fiducia in sé e negli altri. È composta da 8 items ed è un fattore rappresentativo dell'attaccamento Sicuro.
- 2) Disagio nell'Intimità. Questa dimensione

valuta il disagio nelle relazioni intime. È un fattore rappresentativo dell'attaccamento Evitante (Hazan, Shaver, 1987).

- 3) Bisogno di Approvazione. Questa dimensione valuta il bisogno individuale di essere accettati e di avere conferme dagli altri. Questo aspetto caratterizza lo stile d'attaccamento timoroso e preoccupato (Bartholomew, 1991).
- 4) Preoccupazione per le Relazioni. Questa dimensione valuta la propensione degli individui a ricercare l'altro per colmare i bisogni di dipendenza; tale fattore è un concetto centrale dell'attaccamento ansioso ambivalente (Hazan, Shaver, 1987).
- 5) Relazioni come Secondarie. Questa dimensione valuta la secondarietà delle relazioni per il soggetto ossia come la persona cerchi di proteggersi rispetto alla propria vulnerabilità enfatizzando l'indipendenza. Fattore che determina un atteggiamento "distaccato/svalutante" (Bartholomew, 1991).

Fossati (2007) sostiene un atteggiamento teorico secondo il quale gli stili di attaccamento in età adulta non possono essere considerati come tipi fissi e immutabili. L'ASQ è un questionario multidimensionale che considera diversi aspetti dell'attaccamento adulto che possono rientrare sia in profili/categorie specifiche (Hazan, Shaver, 1987) che in dimensioni della personalità.

Procedure

I test sono stati somministrati a dicembre 2012 dalla sottoscritta presso le aule delle Facoltà di riferimento durante le ore di lezione ad eccezione della rilevazione nelle aule studio¹. Il tempo di compilazione è stato di 20 minuti. Prima della somministrazione sono state date le istruzioni precisando che si trattava di un questionario in forma anonima.

Attraverso l'utilizzo del software statistico SPSS v. 20 abbiamo effettuato l'analisi dei dati.

Per un approfondimento riguardo alle proprietà psicometriche della versione italiana di questo strumento si rimanda a Fossati et. al. (2003).

Analisi dei dati

Le prime analisi svolte sono state le analisi descrittive che hanno permesso di osservare la distribuzione delle medie dei generi musicali

Figura 1: Distribuzione delle medie dei generi musicali

Genere	Media	Deviazione std.
indie rock	3,80	2,327
bluegrass	1,94	2,066
blues	4,63	1,541
classica	4,90	1,633
country	4,02	1,637
dance	4,48	1,808
folk	3,80	1,990
funk	3,56	1,870
gospel	3,87	1,762
metal	3,28	2,005
world music	2,71	2,210
jazz	4,63	1,664
new age	3,05	2,025
swing	5,13	1,494
opera	3,76	1,869
pop	5,16	1,522
punk	3,75	1,818
rap	4,30	1,821
reggae	4,22	1,897
autore	5,28	1,638
rock	5,72	1,542
soul	4,42	1,767
colonne	5,40	1,501

nel campione complessivo (figura 1).

Dalla figura 1 è possibile osservare come si distribuiscono le medie dei generi musicali nel nostro campione, si vede come alcuni generi hanno medie decisamente più alte rispetto ad altri. Da questo è possibile dedurre quali generi siano più noti e apprezzati dai partecipanti alla ricerca. Dopo aver esaminato le medie complessive, la nostra analisi si è rivolta a esplorare le differenze tra i maschi e le femmine per quanto riguarda la preferenza dei generi musicali. Dall'analisi dei generi musicali alcuni hanno mostrato valori di asimmetria di Curtosi $>|1|$ per cui abbiamo applicato il test non parametrico di U Mann Whitney su due o più campioni indipendenti ricavando la significativa differenza in alcuni generi musicali tra maschi e femmine (figura 2).

Dalla figura 2 è possibile osservare diffe-

Figura 2: Differenza tra maschi e femmine nella preferenza dei generi musicali

Generi	Femmine		Maschi		Sig. (2-tailed)
	Media	Deviazione std.	Media	Deviazione std.	
indie rock	3,64	2,328	3,98	2,320	,187
bluegrass	1,64	1,932	2,28	2,167	,009*
blues	4,48	1,513	4,81	1,560	,039*
classica	4,84	1,620	4,96	1,652	,464
country	3,88	1,664	4,19	1,595	,095
dance	4,39	1,831	4,58	1,781	,407
Folk	3,55	2,064	4,09	1,865	,024*
Funk	3,47	1,747	3,66	2,006	,340
gospel	4,28	1,722	3,39	1,692	,000*
metal	2,83	1,932	3,81	1,967	,000*
world music	2,62	2,244	2,81	2,172	,433
Jazz	4,44	1,623	4,85	1,689	,021*
new age	2,91	1,987	3,22	2,063	,185
swing	5,12	1,357	5,14	1,643	,406
opera	3,87	1,871	3,64	1,865	,335
Pop	5,61	1,419	4,65	1,479	,000*
punk	3,60	1,824	3,92	1,802	,154
Rap	4,34	1,831	4,26	1,815	,561
reggae	4,09	2,009	4,37	1,753	,319
autore	5,63	1,413	4,87	1,785	,000*
rock	5,69	1,546	5,75	1,542	,588
soul	4,48	1,817	4,35	1,710	,438
colonne	5,76	1,331	4,98	1,581	,000*

* La correlazione è significativa $> 0,05$.

renze significative nelle preferenze dei generi musicali tra maschi e femmine.

Successivamente la nostra analisi si è diretta verso l'esplorazione dei fattori dell'ASQ ottenuti tramite la somma dei singoli item appartenenti a ciascun fattore.

Attraverso le statistiche descrittive abbiamo verificato la distribuzione delle medie dei fattori dell'ASQ nel campione complessivo (figura 3). Dalla figura 3 osserviamo che nel nostro campione esiste una preponderanza del fattore Disagio per l'Intimità mentre il fattore Secondarietà delle Relazioni ha una media più bassa rispetto agli altri.

Per verificare l'esistenza di differenze significative tra maschi e femmine abbiamo eseguito un T-Test per campioni indipendenti (figura 3-4). Nella figura 5 vediamo che esistono delle diffe-

renze tra il gruppo dei maschi e quello delle femmine.

Dalla figura 5 è possibile osservare delle differenze significative tra maschi e femmine per i fattori dell'ASQ, le figure 4 e 5 indicano che i maschi riportano punteggi maggiori nel

Figura 3: Distribuzione delle medie dei fattori dell'ASQ nel campione complessivo

Fattori ASQ	Media	Deviazione std.
Fiducia	31,86	5,011
Disagio nell'Intimità	36,46	7,496
Secondarietà delle Relazioni	15,45	5,142
Bisogno di Approvazione	20,91	6,078
Preoccupazione per le Relazioni	28,63	6,688

fattore Secondarietà delle Relazioni, mentre le femmine hanno valori più alti nei fattori: Bisogno d'Approvazione e Preoccupazioni per le Relazioni.

Successivamente abbiamo eseguito l'analisi fattoriale esplorativa sulla versione dello STOMP-ITA-R, che abbiamo adattato ed utilizzato per la nostra indagine. Si tratta della versione italiana dello strumento rivisitato da Rentfrow e Gosling che include 23 generi musicali.

L'analisi fattoriale esplorativa è stata condotta con rotazione Varimax, normalizzazione di

Figura 4: Distribuzione delle medie dei fattori dell'ASQ nei maschi e nelle femmine

Fattori ASQ	Sex	Media	Deviazione std.
Disagio nell'Intimità	F	36,61	7,331
	M	36,29	7,706
Secondarietà delle relazioni	F	14,22	4,794
	M	16,88	5,177
Bisogno di Approvazione	F	21,65	5,837
	M	20,05	6,258
Preoccupazione per le Relazioni	F	29,42	6,754
	M	27,73	6,517

Figura 5: T-Test tra il gruppo di maschi e quello di femmine per i fattori dell'ASQ

		T-Test per campioni indipendenti								
		Test di Levene di uguaglianza delle varianze		Test t di uguaglianza delle medie						
		F	Sig.	t	df	Sig. (2-code)	Differenza fra medie	Differenza errore standard	Intervallo di confidenza per la differenza al 95%	
									Inferiore	Superiore
Disagio Intimità	Assumi varianze uguali	,790	,375	,376	298	,707	,327	,869	-1,383	2,038
	Non assumere varianze uguali			,375	286,866	,708	,327	,872	-1,390	2,044
Secondarietà Relazioni	Assumi varianze uguali	,569	,451	-4,618	298	,000**	-2,660	,576	-3,794	-1,527
	Non assumere varianze uguali			-4,592	283,803	,000	-2,660	,579	-3,801	-1,520
Bisogno d'Approvazione	Assumi varianze uguali	,098	,754	2,292	298	,023*	1,602	,699	,227	2,977
	Non assumere varianze uguali			2,281	284,640	,023	1,602	,702	,219	2,984
Preoccupazione per le Relazioni	Assumi varianze uguali	,216	,642	2,196	298	,029*	1,690	,769	,175	3,204
	Non assumere varianze uguali			2,202	294,316	,028	1,690	,767	,179	3,200

** La differenza è significativa $p < .005$ * La differenza è significativa $p < .05$

Kaiser e Scree Test di Cattell. Dalla figura 6 è possibile osservare come si distribuiscono i generi musicali nei 5 fattori, cioè quali generi fanno parte dello stesso fattore.

I fattori emersi dalla nostra analisi fattoriale esplorativa² sono 5:

1. Il primo contiene i generi musicali: Jazz; Blues; Opera; Classica; Swing; Country; Gospel.
2. Il secondo è composto da: World Music; Bluegrass; New Age; Folk.
3. Nel terzo sono inclusi: Indie Rock; Rock; Punk; Metal.
4. Il quarto è formato da: Rap; Raggae; Soul; Dance; Funk.
5. Il quinto fattore include: Colonne Sonore; Pop; Canzone D'Autore.

Da ciò possiamo notare che esistono aspetti simili e differenze tra i risultati della nostra indagine sui fattori che stanno alla base delle preferenze musicali e lo studio condotto ad Austin, in Texas, da Rentfrow e Gosling. Dalla nostra analisi fattoriale esplorativa emergono 5 fattori rispetto ai 4 fattori di Rentfrow e Gosling:

- il Fattore 3 corrisponde al Fattore Intensa e Ribelle;
- il Fattore 4 coincide con il Fattore Energica e Ritmica;
- il Fattore 5 è molto simile al Fattore Progressiva e Convenzionale;
- i fattori 1 e 2 insieme corrispondono al fattore Riflessiva e Complessa.

Attraverso il T-Test per campioni indipendenti è stato possibile osservare come si distribuiscono le medie dei 5 fattori nei gruppi dei maschi e delle femmine (figura 7) e verificare se esistono delle differenze significative tra i due gruppi (figura 8).

Dalla figura 8 è possibile osservare delle differenze significative tra maschi e femmine per i fattori dello STOMP-ITA-R, le figure 7 e 8 indicano che i maschi riportano punteggi maggiori nel fattore 3 (Intensa e Ribelle) mentre le femmine hanno valori più alti nel fattore 5 (Progressiva e Convenzionale).

Successivamente la nostra analisi si è concentrata a verificare l'esistenza di correlazioni attraverso la Correlazione di Pearson tra i fattori dello STOMP-ITA-R, quelli dell'ASQ e i punteggi

Figura 6: Matrice dei componenti ruotata

	Componente				
	1	2	3	4	5
jazz	,778	,126	-,058	,161	-,171
blues	,758	,215	,058	,193	-,161
opera	,693	-,159	-,045	-,223	,197
classica	,684	,027	,073	-,222	,115
swing	,511	,088	,290	,127	,050
country	,508	,147	,186	-,068	,144
gospel	,470	,196	-,254	,080	,335
world music	-,003	,786	-,021	,016	,098
bluegrass	,167	,749	-,051	,076	-,058
new age	,064	,649	,113	-,019	,131
folk	,302	,470	,317	,034	,029
indie rock	,032	,474	,534	,053	-,181
rock	,146	,049	,768	,086	,149
punk	-,092	,070	,735	,266	-,057
metal	,103	,048	,668	-,155	-,029
rap	-,086	-,173	,017	,771	,182
reggae	,121	,207	,157	,720	-,068
soul	,141	,157	-,132	,596	,286
dance	-,217	-,082	,029	,473	-,029
funk	,307	,330	,292	,454	-,047
colonne	,107	,132	,130	-,058	,773
pop	-,113	-,149	-,158	,111	,767
autore	,196	,120	,089	,242	,430

Metodo estrazione: analisi componenti principali.

Metodo rotazione: Varimax con normalizzazione di Kaiser.

dei 23 generi musicali considerati attraverso i 4 fattori di Rentfrow e Gosling, sia sul campione complessivo (figura 9) che nel gruppo delle femmine (figura 10) e dei maschi (figura 11). Dalla figura 9 è possibile osservare come il Fattore 1 sia negativamente correlato con il Fattore Preoccupazione per le Relazioni, il Fattore 4 sembra avere una relazione significativa con il Fattore Fiducia e il Fattore 5 mostra una correlazione minima con il fattore Preoccupazione per le Relazioni.

Inoltre dalle correlazioni tra i fattori emersi dalla nostra analisi fattoriale e i fattori dello studio

americano notiamo l'esistenza di relazioni significative tra:

- il Fattore 5 e il Fattore Progressiva e Convenzionale
 - il Fattore 4 e il Fattore Energica e Ritmica
 - Il fattore 3 e il Fattore Intensa e Ribelle
- I Fattori 1 e 2 hanno relazioni significative con più fattori.

Tali risultati confermano quanto detto prima riguardo alle differenze e alle similitudini emerse tra i fattori del presente studio e la ricerca di Rentfrow e Gosling (2003).

Correlazioni per genere (sex = femmine)

Nell'analisi delle correlazioni eseguita al gruppo delle femmine (figura 10) osserviamo una relazione minimamente significativa tra il Fattore 5 e la Fiducia.

Correlazioni per genere (sex = maschi)

Nel gruppo dei maschi (figura 11) notiamo una

Figura 7: Distribuzione delle medie dei fattori dello STOMP-ITA-R nei maschi e nelle femmine

	Sex	Media	Deviazione std.
FATTORE 1	F	-,04	,975
	M	,04	1,030
FATTORE 2	F	-,09	1,002
	M	,10	,992
FATTORE 3	F	-,13	1,003
	M	,15	,979
FATTORE 4	F	,00	1,031
	M	,00	,967
FATTORE 5	F	,36	,891
	M	-,41	,962

relazione significativa tra il Fattore 4 e la Fiducia e una correlazione negativa tra il Fattore 1 e la Preoccupazione per le Relazioni.

Inoltre, abbiamo effettuato l'ANOVA univariata con post-hoc sui gruppi di soggetti appartenenti a diversi corsi di studio (Psicologia, Conservatorio, Altre facoltà) per verificare l'esistenza di differenze riguardo alla preferenza dei generi musicali, ai fattori dell'ASQ e ai fattori dello STOMP ma data l'estrema differenza nella numerosità delle tre popolazioni abbiamo preferito non inserire i risultati emersi.

RISULTATI

In riferimento agli obiettivi prefissati, i risultati della nostra indagine evidenziano:

- Differenze nelle preferenze musicali tra maschi e femmine: è emerso che le femmine prediligono l'ascolto di musica Pop, Canzone d'Autore e Colonne Sonore (Progressiva e Convenzionale-Fattore 4) dimostrando, quindi, di apprezzare questi generi più di quanto facciano i loro coetanei maschi, che a loro volta preferiscono generi come il Metal, il Rock, il Punk (Intensa e Ribelle-Fattore 3).
- Differenze tra maschi e femmine rispetto ai fattori dell'ASQ: le femmine dimostrano punteggi più alti nei fattori Bisogno d'Approvazione e Preoccupazione per le Relazioni mentre i maschi riportano valori più alti nel fattore Secondarietà delle Relazioni. Da ciò si potrebbe dedurre, rispetto ai criteri descrittivi dei fattori dell'ASQ, che le femmine avvertono il bisogno di sentirsi accettate e avere conferme dagli altri colmando questo bisogno attraverso sentimenti di dipendenza; i maschi, invece, cercano di minimizzare il bisogno dell'altro sviluppando una forte indipendenza rispetto alle relazioni. Tali differenze potrebbero riflettere le dicotomie stereotipiche legate ai ruoli di genere veicolati nella società: la donna nella storia è stata sempre rappresentata come il "sesso debole" e dunque per essere accettata nella società deve ricercare continuamente conferme mentre l'uomo considerato "come colui che può scalare le vette del successo" può sviluppare sentimenti forti di indipendenza (Gelli B., 2009, *Psicologia della differenza di genere*).
- Dall'analisi fattoriale esplorativa effettuata sulla versione dello STOMP-ITA-R emergono 5 fattori:
 1. Jazz; Blues; Opera; Classica; Swing; Country; Gospel.
 2. World Music; Bluegrass; New Age; Folk.
 3. Indie Rock; Rock; Punk; Metal.
 4. Rap; Raggae; Soul; Dance; Funk.
 5. Colonne Sonore; Pop; Canzone D'Autore.
- Differenze tra maschi e femmine rispetto ai 5 fattori dello STOMP-ITA-R: i maschi riporta-

Figura 8: T-Test tra il gruppo di maschi e quello di femmine per i fattori dello STOMP-ITA-R

		Test per campioni indipendenti								
		Test di Levene di uguaglianza delle varianze		Test t di uguaglianza delle medie						
		F	Sig.	t	df	Sig. (2-code)	Differenza fra medie	Differenza errore standard	Intervallo di confidenza per la differenza al 95%	
									Inferiore	Superiore
Fattore 1	Assumi varianze uguali	0,174	0,68	-0,668	298	,505	-0,08	0,116	-0,305	0,151
	Non assumere varianze uguali			-0,665	286	,506	-0,08	0,116	-0,306	0,152
Fattore 2	Assumi varianze uguali	0,082	0,78	-1,62	298	,106	-0,19	0,115	-0,414	0,04
	Non assumere varianze uguali			-1,621	292	,106	-0,19	0,115	-0,414	0,04
Fattore 3	Assumi varianze uguali	0,37	0,54	-2,368	298	,019*	-0,27	0,115	-0,498	-0,05
	Non assumere varianze uguali			-2,372	294	,018	-0,27	0,115	-0,498	-0,05
Fattore 4	Assumi varianze uguali	0,509	0,48	-0,056	298	,955	-0,01	0,116	-0,235	0,222
	Non assumere varianze uguali			-0,056	296	,955	-0,01	0,115	-0,234	0,221
Fattore 5	Assumi varianze uguali	0,093	0,76	7,194	298	,000**	0,77	0,107	0,559	0,981
	Non assumere varianze uguali			7,154	284	,000**	0,77	0,108	0,558	0,982

** La differenza è significativa $p < .005$

* La differenza è significativa $p < .05$

Figura 9: Correlazioni tra i fattori dello STOMP-ITA-R, ASQ e STOMP-R

		Fiducia	Disagio nell'Intimità	Secondarietà delle Relazioni	Bisogno di Approvazione	Preoccupazione per le Relazioni	Riflessiva e Complessa	Intensa e Ribelle	Progressiva e Convenzionale	Energica e Ritmica
Fattore 1	Correlazione di Pearson	,071	-,019	,068	-,031	-,119*	,679**	,062	,514**	,085
	Sig. (2-code)	,219	,740	,242	,591	,040	,000	,285	,000	,141
Fattore 2	Correlazione di Pearson	-,074	,016	,028	,056	,092	,665**	,281**	,167**	,140**
	Sig. (2-code)	,200	,783	,626	,337	,113	,000	,000	,004	,015
Fattore 3	Correlazione di Pearson	,054	-,036	,014	,049	-,015	,084	,904**	,074	,117*
	Sig. (2-code)	,354	,531	,814	,397	,793	,145	,000	,204	,042
Fattore 4	Correlazione di Pearson	,175**	-,076	-,091	,006	,029	,001	,078	,132*	,935**
	Sig. (2-code)	,002	,190	,115	,915	,618	,989	,176	,075	,000
Fattore 5	Correlazione di Pearson	,087	,002	-,095	,099	,131*	,051	-,064	,740**	,096
	Sig. (2-code)	,133	,976	,100	,088	,023	,383	,268	,000	,098

** La correlazione è significativa al livello 0,05 (2-code) * La correlazione è significativa al livello 0,01 (2-code)

no punteggi maggiori nel Fattore 3 (Intensa e Ribelle) mentre le femmine hanno valori più alti nel Fattore 5 (Progressiva e Convenzionale).

- Analisi delle correlazioni tra i 5 fattori dello STOMP-ITA-R e i 4 fattori dello STOMP-R: i risultati confermano quanto detto sopra riguardo agli aspetti simili e alle differenze tra i due strumenti ad eccezione dei Fattori 1 e 2.
- Analisi delle correlazioni tra i fattori dello STOMP-ITA-R e i fattori dell'ASQ: il Fattore 1 (Riflessiva e Complessa) ha una relazione negativa con il fattore Preoccupazione per le Relazioni; il Fattore 4 (Energica e Ritmica) sembra avere una relazione significativa con il Fattore Fiducia; il Fattore 5 (Progressiva e Convenzionale) mostra una correlazione minima con il fattore Preoccupazione per le Relazioni.
- Analisi delle correlazioni tra i fattori dell'ASQ e i fattori dello STOMP-ITA-R nei gruppi delle femmine e dei maschi: nelle femmine osserviamo una relazione significativa tra il

Fattore 5 (Progressiva e Convenzionale) e la Fiducia, mentre nei maschi notiamo una relazione significativa tra il Fattore 4 (Energica e Ritmica) e la Fiducia e una correlazione negativa tra il Fattore 1 (Riflessiva e Complessa) e la Preoccupazione per le Relazioni.

CONCLUSIONI

In conclusione, possiamo affermare che i risultati ottenuti dalla realizzazione del presente studio permettono di aprire un interessante dibattito sulle prospettive future di approccio allo studio delle preferenze musicali nel territorio italiano.

Il presente lavoro può essere definito come "un primo passo" volto alla validazione italiana dello Short Test of Music Preferences Revisited (STOMP-R; Rentfrow e Gosling; 2003).

Dall'indagine condotta da Rentfrow e Gosling ad Austin, in Texas, sono emersi 4 fattori alla base delle preferenze musicali:

1. Il Fattore 1 è stato definito dagli autori Reflective and Complex (Riflessiva e Comple-

sa) costituito dai generi bluegrass; blues; jazz; classica; folk; world music; new age; opera: generi strutturalmente complessi che sembrano facilitare l'introspezione.

2. Il Fattore 2 è stato definito Intense and Rebellious (Intensa e Ribelle) comprende il rock; l'indie rock; punk; heavy metal: generi pieni di energia correlati a tematiche legate alla ribellione.
3. Il Fattore 3 è stato definito Upbeat and Conventional (Progressiva e Convenzionale) ed è costituito da country; gospel; oldies; colonne sonore; musica religiosa; pop: generi strutturalmente semplici che sembrano generare emozioni positive.
4. Il Fattore 4 è stato definito Energetic and Rhythmic (Energica e Ritmica) comprende rap/hip-hop; soul/r&b; funk; reggae; elettronica/dance: generi molto vivaci e ritmati.

Nella ricerca da noi condotta attraverso la versione dello STOMP-ITA-R sono emersi cinque fattori:

1. Jazz; Blues; Opera; Classica; Swing; Country; Gospel.
 2. World Music; Bluegrass; New Age; Folk.
 3. Indie Rock; Rock; Punk; Metal.
 4. Rap; Raggae; Soul; Dance; Funk.
 5. Colonne Sonore; Pop; Canzone D'Autore
- Effettuando un confronto notiamo che esistono delle differenze e aspetti simili tra i risultati della

nostra indagine sui fattori che stanno alla base delle preferenze musicali e lo studio condotto ad Austin, in Texas, da Rentfrow e Gosling:

- i Fattori 1 e 2 insieme corrispondono al fattore Riflessiva e Complessa.
- il Fattore 3 corrisponde al Fattore Intensa e Ribelle
- il Fattore 4 coincide al Fattore Energica e Ritmica.
- il Fattore 5 è molto simile al Fattore Progressiva e Convenzionale

Le differenze emerse sembrano evidenziare la differenza socio-culturale che esiste tra i due paesi.

Dal punto di vista delle caratteristiche sonore dei generi musicali, il Fattore 1 sembra coincidere con il Fattore Riflessiva e Complessa, mentre il Fattore 2 sembra essere caratterizzato da musiche "lontane" rispetto al background socio-culturale del nostro campione di riferimento.

Il Fattore 5 differisce dal Fattore Progressiva e

Figura 10: Correlazioni nel gruppo delle femmine tra i Fattori dello STOMP-R-ITA e quelli dell'ASQ

		Fiducia	Disagio nell'Intimità	Secondarietà delle Relazioni	Bisogno di Approvazione	Preoccupazione per le Relazioni
Fattore 1	Correlazione di Pearson	,100	-,016	,054	,085	-,025
	Sig. (2-code)	,208	,842	,498	,282	,752
Fattore 2	Correlazione di Pearson	-,086	-,040	-,005	,003	,094
	Sig. (2-code)	,278	,614	,950	,973	,235
Fattore 3	Correlazione di Pearson	,033	,009	,002	-,020	,002
	Sig. (2-code)	,681	,912	,979	,802	,980
Fattore 4	Correlazione di Pearson	,087	-,052	-,066	,035	,034
	Sig. (2-code)	,270	,515	,406	,658	,673
Fattore 5	Correlazione di Pearson	,177*	,002	,047	,130	,062
	Sig. (2-code)	,025	,981	,550	,099	,431

** La correlazione è significativa al livello 0,05 (2-code)

* La correlazione è significativa al livello 0,01 (2-code)

Figura 11: Correlazioni nel gruppo dei maschi tra i Fattori dello STOMP-R-ITA e quelli dell'ASQ

		Fiducia	Disagio nell'Intimità	Secondarietà delle Relazioni	Bisogno di Approvazione	Preoccupazione per le relazioni
Fattore 1	Correlazione di Pearson	,044	-,021	,066	-,141	-,217*
	Sig. (2-code)	,610	,805	,440	,099	,010
Fattore 2	Correlazione di Pearson	-,056	,083	,014	,141	,118
	Sig. (2-code)	,511	,332	,867	,098	,166
Fattore 3	Correlazione di Pearson	,087	-,082	-,049	,166	,002
	Sig. (2-code)	,310	,339	,563	,051	,982
Fattore 4	Correlazione di Pearson	,279**	-,105	-,129	-,026	,024
	Sig. (2-code)	,001	,220	,130	,759	,775
Fattore 5	Correlazione di Pearson	-,014	-,016	-,038	-,025	,121
	Sig. (2-code)	,871	,848	,658	,766	,155

** La correlazione è significativa al livello 0,05 (2-code)

* La correlazione è significativa al livello 0,01 (2-code)

Convenzionale per l'assenza del country, dello swing e del gospel poiché, nel territorio italiano, questi generi musicali sono relativamente poco diffusi mentre in Texas costituiscono una percentuale alta di preferenza.

L'analisi delle correlazioni tra i fattori rilevati nella nostra indagine e i fattori emersi nella ricerca di Rentfrow e Gosling confermano le relazioni esistenti tra i diversi fattori.

I risultati ottenuti confermano l'ipotesi dell'esistenza di fattori che stanno alla base delle preferenze musicali e di differenze riguardo alle preferenze musicali tra soggetti appartenenti a contesti diversi.

Il presente studio si è avvalso dell'utilizzo del test Attachment Style Questionnaire (ASQ) per verificare l'esistenza di relazioni tra i fattori delle preferenze musicali e gli stili d'attaccamento dell'adulto.

Dai risultati emergono delle relazioni significative tra: il Fattore 4 (Energica e Ritmica) e il Fattore Fiducia; il Fattore 5 (Progressiva e Convenzionale) e il Fattore Preoccupazione

alle relazioni; coloro che preferiscono musica Energica e Ritmica (Fattore 4: funk; dance; hip hop; raggaie; soul) appaiono più fiduciosi in sé e negli altri, mentre coloro che ascoltano musica Progressiva e Convenzionale (Fattore 5: colonne sonore; pop; canzone d'autore) sembrano soggetti inclini a ricercare l'altro per colmare i bisogni di dipendenza.

Inoltre l'analisi delle correlazioni è stata eseguita sui gruppi di maschi e femmine.

Nelle femmine osserviamo una relazione significativa tra il Fattore 5 (Progressiva e Convenzionale) e la Fiducia, mentre nei maschi notiamo una relazione significativa tra il Fattore 4 (Energica e Ritmica) e la Fiducia e una correlazione negativa tra il Fattore 1 (Riflessiva e Complessa) e la Preoccupazione per le Relazioni. Da questi risultati è possibile dedurre che nel gruppo delle femmine la fiducia in sé e negli altri è correlata all'ascolto di musica Progressiva e Convenzionale (Fattore 1: colonne sonore; pop; canzone d'autore) caratterizzata da strutture semplici, da una propensione all'ascolto e da

per le Relazioni. Infine il Fattore 1 (Riflessiva e Complessa) presenta una relazione negativa con il fattore Preoccupazioni per le Relazioni. Da questi risultati è possibile ipotizzare che i soggetti i quali ascoltano musica Riflessiva e Complessa (Fattore 1: classica; jazz; blues; opera; bluegrass; swing; folk; world music; new age) sono soggetti potenzialmente più indipendenti rispetto

una maggiore veicolazione mass-mediatica, ciò può far ipotizzare che le donne pur di sentirsi accettate e avere più fiducia in sé preferiscono "musica socialmente accettata dalla comunità d'appartenenza" che condiziona un "ruolo passivo"; invece nel gruppo dei maschi la fiducia in se stessi e negli altri è correlata con l'ascolto di musica Energica e Ritmica (funk; reggae; hip hop; r&b; dance), caratterizzata da elementi ritmici e timbrici che esaltano il movimento e la vitalità, ciò sembra evidenziare un "ruolo attivo" dei soggetti di sesso maschile mentre l'ascolto di musica Riflessiva e Complessa (Fattore 1 classica; jazz; blues; opera; bluegrass; swing; folk; world music; new age) è correlata ad una diminuzione dei bisogni di dipendenza. I risultati delle relazioni tra i fattori dell'ASQ e quelli dello STOMP-ITA-R confermano anche la seconda ipotesi, cioè l'esistenza di relazioni tra caratteristiche di personalità e preferenze musicali.

I risultati emersi attraverso questo contributo di ricerca non consentono di trarre conclusioni definitive sui fattori che stanno alla base delle preferenze musicali e sulle relazioni tra essi e i fattori dell'ASQ, ciò è dovuto a diverse ragioni: le proporzioni del campione (N=300), l'utilizzo di questionari self-report per il quale esistono degli elementi difficilmente controllabili (come la desiderabilità sociale e l'acquiescenza) ed il limite geografico.

Un ulteriore limite è che si tratta di un contributo "troppo giovane" che ha mosso i primi passi verso un campo d'indagine ancora oggi poco conosciuto nel territorio italiano e per tale ragione non è stato possibile effettuare un confronto con altri studi condotti in Italia rispetto a quest'ambito di ricerca.

Inoltre, i risultati emersi potrebbero essere approfonditi ulteriormente secondo differenti direzioni o attraverso l'utilizzo di altri strumenti come un questionario di personalità che faccia riferimento a più dimensioni.

Tuttavia, dal presente studio si possono trarre alcune considerazioni che possono rilevarsi utili spunti per approfondimenti e riflessioni future sia in una prospettiva di ricerca sia in ambito clinico.

Bibliografia

■ **Bartholomew K., Horowitz L.M.**

Attachment styles among young adults: a test of a four-category model, Journal of Personality and Social Psychology, n. 61, p. 226-244, 1991, trad. it. CARLI L. (a cura di), "Stili di attaccamento fra giovani adulti: analisi di un modello a quattro categorie". Attaccamento e rapporto di coppia. Raffaello Cortina, Milano, 1995.

■ **Bertirotti A.**

L'uomo, il suono e la musica, Firenze University Press, Firenze, 2003.

■ **Blacking J.**

How Musical is Man?, 1973, trad. it. Giannattasio F., Com'è musicale l'uomo?, Ricordi Unicopli, Milano, 1986.

■ **George D., Stickle K., Rachid F., Wopnford A.**

Psychomusicology, 19(2), 32-56.

Del Corno F. Barone L., La valutazione dell'attaccamento adulto, Raffaello Cortina, Milano, 2007.

■ **Delalande F.**

Le condotte musicali. Comportamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica, Editrice Club, Bologna, 1993.

■ **Delsing M., Ter Bogt T., Engels R., Meeus W.**

Adolescents' Music Preferences and Personality Characteristics, European Journal of Personality, n. 22, p. 109-130, 2008, Enciclopedia della Musica vol. I, (2001), Giulio Einaudi Editore, Torino.

■ **Fabbri F., Aia N., Fiori U., Ghezzi E.**

La musica che si consuma, Quaderni di Musica/Realtà, Edizioni Unicopli, Milano, 1983.

■ **Feeney J.A., Noller P., Hanrahan M.**

Assessing adult attachment, in M.B. Sperling, W.H. Berman (a cura di), Attachment in adults: Clinical and developmental perspectives, p. 122-158, The Guilford Press, New York., 1994.

■ **Fraisse P.**

Psicologia del ritmo, Armando Editore, Roma, 1979.

■ **Fornari F.**

Psicoanalisi della musica, Longanesi, Milano, 1984.

Segue **Bibliografia**

■ **Fossati A., Feeney J.A., Donati D., Donini M., Novella L., Bagnato M.** - *On the dimensionality of the Attachment Style Questionnaire in Italian clinical and nonclinical participants*, Journal of Social and Personal Relationships, n°20, p. 55-79, 2003. ■ **Gelli B.** - *Psicologia della differenza di genere. Soggettività femminili tra vecchi pregiudizi e nuova cultura*, Franco Angeli, Milano, 2009. ■ **Greco G., Ponziano R.** - *Musica è comunicazione. L'esperienza della musica e della comunicazione*, Franco Angeli Editore, Milano, 2007. ■ **Klimas, Kuchtowa E.** - *Music preferences and music prevention*, Publication of Academy of Music n°76, Wroclaw, Polonia, 2000. ■ **Kopacz M.** - *Personality and music preference: the influence of personality traits on preferences regarding musical elements*, Journal of music theory, vol. 42, n° 3, p. 216-239, 2005. ■ **Imberty M.** - *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique*, Editions Bordas Dunod, Paris; tr. it. parziale, Suoni emozioni significati. Semantica psicologica della musica, Club Edizioni, Bologna, 1986. ■ **Imberty M.** - *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, Editions Bordas Dunod, Paris; tr. it., Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica, Ed. Ricordi Unicopli, Milano, 1990. ■ **Levitin D.J.** - *The world in six songs: how the musical brain created human nature*, 2008, tr. it., Il mondo in sei canzoni, Codice Edizioni, Torino, 2009. ■ **Lostia M.** - *Musica e psicologia. Analisi del comportamento musicale*, Franco Angeli, Milano, 1989. ■ **Maiello S.** - *'The sound object: a hypothesis about prenatal auditory experience and memory'*, Journal of Child Psychotherapy, Vol. 21, n° 1, p. 23-41, 1995. ■ **Manarolo G.** - *Psicologia della musica e Musicoterapia*, Edizioni Cosmopolis, Torino, 2009. ■ **Manfredi P., Imbasciati A.** - *Il feto ci ascolta...e impara*, Edizioni Borla, Roma, 2004. ■ **Marconi L.** - *Musica Espressione Emozione*, Editrice Club, Bologna, 2001. ■ **Meyer L.B.** - *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago, 1956, tr. it., Emozione e significato nella musica, Il Mulino Editore, Bologna, 1992. ■ **Middleton R.** - *Studying popular music*, Open University Press, Buckingham 1990, tr. it., Studiare la popular music (3° Ed.), Feltrinelli Editore, Milano, 2009. ■ **Pedrazza M., Boccato G.** - *Attachment Style Questionnaire: contributo alla validazione italiana*, Ricerche di Psicologia n°1, Franco Angeli, Milano, 2010. ■ **Rentfrow P.J., Gosling S.D.** - *The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences*, Journal of Personality and Social Psychology, Vol. 84, n°6, 2003. ■ **Rentfrow P.J., Goldberg L.R., Levitin D.J.** - *The Structure of Musical Preferences: A Five-Factor Model*, Journal of Personality and Social Psychology, No.6, 1139-1157, 2011. ■ **Révész G.** - *Inleiding tot de Muziekpsychologie*, 1944, tr. it. Psicologia della Musica, Giunti Barbera, Firenze, 1954. ■ **Romano A.** - *Musica e psiche*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999. ■ **Sacks O.** - *Musophilia Tales of Music and the Brain*, 2007, Musicofilia, Adelphi Edizioni, Milano, 2012. ■ **Schafer R.M.** - *The tuning of the world*, McLelland and Steward Limited, 1977, tr. it., Il paesaggio sonoro, Ricordi Lim, Lucca, 1985. ■ **Schäfer T., Sedlmeier P.** - *What makes us like the music? Determinants of music preference*, Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, Vol. 4, No.4, 223-234, 2010. ■ **Schön D., Akiva-Kabiri L., Vecchi T.** - *Psicologia della musica*, Carocci Editore, Roma, 2007. ■ **Sloboda J.A.** - *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1985, tr. it., La mente musicale, Psicologia cognitiva della musica, il Mulino Editore, Bologna, 1988. ■ **Soldera G.** - *Le emozioni della vita prenatale*, Macro Edizioni, Cesena, 2000. ■ **Stefani G.** - *Intense Emozioni in Musica*, Editrice Club, Bologna, 1996. ■ **Tomatis A.** - *La Libération d'Edipe*, Parigi, 1972, trad. it., L. Merletti, Dalla comunicazione intrauterina al linguaggio umano. La liberazione di Edipo, Ibis Edizioni, Pavia, 1993. ■ **Valseschini S.** - *Psicologia della musica e musicoterapia*, Armando Editore, Roma, 1983. ■ **Vitali M.** - *Alla ricerca di un suono condiviso*, Franco Angeli, Milano, 2004. ■ **Wallin N.L.** - *Biomusicology*, Pendragon Press, New York, 1991. ■ **Wedin L.** - *A Multidimensional Study of Perceptual-Emotional Qualities in Music*, Scandinavian Journal of Psychology, n° 3., 1972. ■ **Zweigenhaft R.L.** - *A do re mi encore: A closer look at the personality correlates of music preferences*, Journal of Individual Differences, Vol. 29(1):45-55.

1 La somministrazione della batteria di test è stata effettuata anche presso aule studio e vari corsi di laurea afferenti all'Università degli Studi di Torino.

2 L'analisi fattoriale esplorativa ci ha permesso di individuare sei fattori o dimensioni latenti dati dalla relazione tra i generi musicali; questa relazione è ricavata dalle risposte fornite dai soggetti rispetto al grado di preferenza, in altre parole hanno dato grado di preferenza simile per i generi musicali appartenenti allo stesso fattore.

recensioni

CRISTINA RIVA CRUGNOLA
La relazione genitore-bambino
Tra adeguatezza e rischio
Il Mulino, Bologna, 2012

L'autrice di quest'opera è psicoanalista e professore associato di Psicologia dello Sviluppo all'Università di Milano-Bicocca. Il volume fornisce un'ampia panoramica di studi sulle prime fasi dello sviluppo del bambino e delle sue relazioni con genitori e caregiver, sotto l'egida della teoria dell'attaccamento e dell'Infant Research. Sono ben illustrati alcuni concetti chiave – sistemi di comunicazione infantile, responsabilità materna, regolazione emotiva – che spiegano le dinamiche delle prime interazioni nello sviluppo socio-emotivo considerando possibili traiettorie a rischio.

Presentando una serie di strumenti atti a valutare i processi che possono creare distorsioni delle relazioni, il libro fornisce modelli di prevenzione e intervento rivolti a genitori e bambini nella prima infanzia. Le ricerche sulle relazioni primarie si sono rivelate indispensabili per impostare interventi terapeutici nelle situazioni riconosciute come patologiche o a rischio, o anche interventi per migliorare la qualità della relazione e con questa il futuro del bambino.

All'interno di questo orizzonte teorico è possibile ipotizzare progetti di parenting attraverso il contributo della musicoterapia. L'obiettivo di maggior rilievo nell'età dello sviluppo rappresentato dal raggiungimento di un'adeguata regolazione emotiva, trova nell'approccio musicoterapico un terreno fecondo per promuovere una comunicazione giocosa, centrata sugli aspetti non verbali e da scoprire attraverso il lavoro con parametri sonoro-musicali. Testo consigliato ai musicoterapisti che operano in équipe multi-professionali e agli studenti

in formazione che desiderano approfondire la dimensione intersoggettiva delle esperienze.

Antonella Guzzoni

DANIEL BARENBOIM, EDWARD W. SAID
Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica,
la politica e la società
Il Saggiatore, Milano, 2008

“Anche la più ineffabile delle arti si vena di risonanze politiche quando a parlarne sono un intellettuale di origine palestinese e un figlio della diaspora ebraica. In questo libro, Edward Said e Daniel Barenboim usano la metafora della musica per confrontarsi sul significato civile dell'arte, sul valore formativo dell'ascolto dei grandi compositori, sulle difficoltà dell'interpretazione, sui parallelismi tra arte del suono e arte della parola. Dall'intreccio delle riflessioni prende forma una visione complessa dell'universo sonoro. Luogo irreali ed effimero che si anima per la breve durata delle note, la musica vive sospesa tra due dimensioni: soggetta alle regole della fisica, costruita su precisi rapporti matematici, è al tempo stesso capace di esprimere sentimenti e ideali con un'intensità che l'immagine e la parola raramente raggiungono. Il tentativo di venire a capo di questo paradosso è l'occasione per riflettere sul significato politico dell'opera di Beethoven, sulla lezione di Furtwängler, sul magistero professionale e umano di Toscanini, sulle difficoltà morali di un direttore d'orchestra ebreo innamorato di Wagner. E proprio la scelta di Barenboim di dirigere le opere wagneriane a Bayreuth, che fu tempio della musica ariana, diventa l'esempio concreto di come l'arte ha il potere di superare odi e divisioni, indicando ai popoli un futuro di convivenza possibile. Con uno scritto di Claudio Abbado” (dalla presentazione del testo).

articoli pubblicati

■ Volume VII, Numero 1, Gennaio 1999

E se la musica fosse... (M. Spaccacocchi) • Una noce poco fa (D. Gaita) • L'ascolto in Musicoterapia (G. Manarolo) • La musica allunga la vita? (M. Maranto, G. Porzionato) • Musicoterapia e simbolismo: un'esperienza in ambito istituzionale (A.M. Bagalà)

■ Volume VII, Numero 2, Luglio 1999

Dalle pratiche musicali umane alla formazione professionale (M. Spaccacocchi) • Formarsi alla relazione in Musicoterapia (G. Montinari) • Formarsi in Musicoterapia (P.L. Postacchini) • Prospettive formative e professionali in Musicoterapia (P.E. Ricci Bitti) • Un coordinamento nazionale per la formazione in Musicoterapia (G. Manarolo)

■ Numero 1, Gennaio 2000

Malattia di Alzheimer e Terapia Musicale (G. Porzionato) • L'utilizzo della Musicoterapia nell'AIDS (A. Ricciotti) • L'intervento musicoterapico nella riabilitazione dei pazienti post-comatosi (R. Meschini) • Musicoterapia e demenza senile (F. Delicato) • Musicoterapia e AIDS (R. Ghiozzi) • Musicoterapia in un Servizio Residenziale per soggetti Alzheimer (M. Picozzi, D. Gaita, L. Redaelli).

■ Numero 2, Luglio 2000

Conoscenze attuali in tema di etiopatogenesi dell'autismo infantile (G. Lanzi, C.A. Zambrino) • Il trattamento musicoterapico di soggetti autistici (G. Manarolo, F. Demaestri) • La musicalità autistica: aspetti clinici e prospettive di ricerca in musicoterapia (A. Raglio) • Il modello Benenzon nell'approccio al soggetto autistico (R. Benenzon) • Autismo e musicoterapia (S. Cangiotti) • Dalla periferia al centro: spazio-suono di una relazione (C. Bonanomi).

■ Numero 3, Gennaio 2001

Musica emozioni e teoria dell'attaccamento (P. L. Postacchini) • La Musicoterapia Recettiva (G. Manarolo) • Manifestazioni ossessive ed autismo: il loro intrecciarsi in un trattamento di musicoterapia (G. Del Puente) • Musica e adolescenza Dinamiche evolutive e regressive (I. Sirtori) • Il perimetro sonoro (A.M. Barbagallo, L. Giorgioni, L. Mattazzi, M. Moroni, S. Mutalipassi, L. Pozzi) • Musicoterapia e Patterns di interazione e comunicazione con bambini pluriminatori: un approccio possibile (M.M. Coppa, E. Orena, F. Santoni, M.C. Dolciotti, I. Giampieri, A. Schiavoni) • Musicoterapia post partum (A. Auditore, F. Pasini).

■ Numero 4, Luglio 2001

Ascolto musicale, ascolto clinico (A. Schön) • Musicoterapia e tossicodipendenza (P.L. Postacchini) • Il pa-

ziente in coma: stimolazione sonoro-musicale o musicoterapia? (G. Scarso, A. Visintin) • Osservazione del malato di Alzheimer e terapia musicale (C. Bonanomi, M.C. Gerosa) • Due storie musicoterapiche (L. Corno) • Il suono del silenzio (A. Gibelli) • Il setting in Musicoterapia (M. Borghesi, A. Ricciotti)

■ Numero 5, Gennaio 2002

Riabilitazione Psicosociale e Musicoterapia aspetti introduttivi (L. Croce) • Evoluzione del concetto di riabilitazione in Musicoterapia (P.L. Postacchini) • Prospettive terapeutiche nell'infanzia: "Dalla disarmonia evolutiva alla neuropsicopatologia (G. Boccardi) • Musicoterapia e ritardo mentale (F. Demaestri, G. Manarolo, M. Picozzi, F. Puerari, A. Raglio) • Indicazioni al trattamento e criteri di inclusione (M. Picozzi) • L'assessment in Musicoterapia, il bilancio psicomusicale e il possibile intervento (G. Manarolo, F. Demaestri) • L'assessment in musicoterapia, osservazione, relazione e il possibile intervento (F. Puerari, A. Raglio) • Tipologie di comportamento sonoro/musicale in soggetti affetti da ritardo mentale (A.M. Barbagallo, C. Bonanomi) • La musicoterapia per bambini con difficoltà emotive (C.S. Lutz Hochreutener)

■ Numero 6, Luglio 2002

Relazione, disagio, musica (M. Spaccacocchi) • Musicoterapia a scuola (M. Borghesi, E. Strobino) • Musicoterapia e integrazione scolastica (E. Albanesi) • Un intervento Musicoterapico in ambito scolastico (S. Melchiorri) • L'animazione musicale (M. Sarcinella) • L'educazione musicale come momento di integrazione (S. Minella) • L'improvvisazione vocale in musicoterapia (A. Grusovin) • L'approccio musicoterapico nel trattamento del ritardo mentale grave: aspetti teorici e presentazione di un'esperienza (Karin Selva) • Musicoterapista e/o Musicoterapeuta? (M. Borghesi, A. Raglio, F. Suvini)

■ Numero 7, Gennaio 2003

La percezione sonoro/musicale (G. Del Puente, F. Fiscella, S. Valente) • L'ascolto Musicale (G. Manarolo) • La composizione musicale a significato universale. Considerazioni cliniche (G. Scarso, A. Ezzu) • Validità del training musicoterapico in pazienti in stato vegetativo persistente: studio su tre casi clinici (C. Laurenti, G. Megna) • L'approccio musicoterapico con un bambino affetto da grave epilessia. Il caso di Leonardo (L. Torre) • Co-creare dinamiche e spazi di relazione e comunicazione attraverso la musicoterapia (M.M. Coppa, F. Santoni, C.M. Vigo) • L'evoluzione musicale in Musicoterapia (B. Foti, I. Ordiner, E. D'A-

gostini, D. Bertoni) • L'intervento musicoterapico nelle fasi di recupero dopo il coma (R. Meschini)

■ Numero 8, Luglio 2003

Gli Istituti Superiori di Studi Musicali e la formazione in Musicoterapia... paradigma e curriculum musicale... (Maurizio Spaccacocchi) • Dialogo riabilitativo fra la Musicoterapia e l'età evolutiva (P.L. Postacchini, A. Ricciotti) • Musicoterapia e riabilitazione in età evolutiva (R. Burchi, M.E. D'Ulisse) • Musicoterapia e psicomotricità: un'integrazione possibile (R. Meschini, P. Tombari) • L'intervento di musicoterapia nella psicosi (R. Messaglia) • Terapia sonoro-musicale nei pazienti in coma: esemplificazione tramite un caso clinico (G. Scarso, A. Ezzu) • Musicoterapia preventiva e profilassi della gravidanza e del puerperio (F. Pasini, A. Auditore) • Musicoterapia e disturbi comunicativo-relazionali in età evolutiva (F. Demaestri)

■ Numero 9, Gennaio 2004

Psicologia della musica e adolescenza (O. Oasi) • Forme musicali e vita mentale in adolescenza (A. Ricciotti) • Musica e Adolescenza (G. Manarolo, M. Peddis) • Un intervento di Musicoterapia con un gruppo di adolescenti (L. Metelli, A. Raglio) • L'approccio musicoterapico in ambito istituzionale: il trattamento dei disturbi neuropsichici dell'adolescenza (F. Demaestri) • Dal rumore al suono, dalla confusione all'integrazione (R. Busolini, A. Grusovin, M. Paci, F. Amione, G. Marin)

■ Numero 10, Luglio 2004:

Espressione dello spazio e del tempo in musicoterapia: sintonizzazioni ed empatia (P. L. Postacchini) • Intrattenimento, educazione, preghiera, cura... Quante funzioni può svolgere il linguaggio musicale? (L. Quattrini) • Musicoterapia in fase preoperatoria (G. Canepa) • L'improvvisazione sonoro-musicale come esperienza formativa di gruppo (A. Raglio, M. Santonocito) • Musicoterapia e anziani (A. Varagnolo, R. Melis, S. Di Piero)

■ Numero 11, Gennaio 2005

Aspetti timbrici in musica e in Musicoterapia (P. Ciampi) • Il problema del "significato" in musicoterapia. Alcune riflessioni critiche sullo statuto epistemologico della disciplina, sulle opzioni presenti nel panorama attuale e sui modelli di formazione proposti (G. Gaggero) • Il significato dell'espressività vocale nel trattamento musicoterapico di bambini con Disturbo Generalizzato dello Sviluppo (DGS) (A. Guzzoni) • L'esportabilità spazio-temporale del cambiamento nella pratica musicoterapica: una pre-ricerca (M. Placidi) • L'ascolto come luogo d'incontro: un trattamento di musicoterapia recettiva (G. Del Puente, G. Manarolo, S. Venuti) • Armonie e disarmonie nel disagio motorio: una rassegna di esperienze (B. Foti)

■ Numero 12, Luglio 2005

La supervisione in Musicoterapia (P. L. Postacchini) • Le competenze musicali in ambito musicoterapico: una proposta (F. Demaestri) • L'armonia del sé: aspetti musicali dello sviluppo del sé (C. Tamagnone) • Interventi musicoterapici con bambini gravemente ipotonici (W. Fasser, G. V. Ruoso) • Emozioni e musica: percorsi di musicoterapia contro la dispersione scolastica (M. Santonocito, P. Parentela) • "Il Serpente Arcobaleno" esperienze di musico-arte-terapia e tossicodipendenza (F. Prestia)

■ Numero 13, Gennaio 2006

La Psicologia della musica: il punto, le prospettive (G. Nuti) • John Cage: caso vs. improvvisazione (C. Lugo) • La composizione in musicoterapia (A. M. Gheltrito) • Musicoterapia preventiva in ambito scolastico: un programma sperimentale per lo sviluppo dell'empatia (E. D'Agostino, I. Ordiner, G. Matricardi) • Musicoterapia e Riabilitazione: una esperienza grupale integrata (Flora Inzerillo) • Dal Caos all'armonia (R. Messaglia)

■ Numero 14, Luglio 2006

Il cervello nell'esecuzione e nell'ascolto della Musica (M. Biasutti) • Interazione, relazione e storia: ragionamenti di musicoterapia e supervisione (F. Albano) • Il suono e la mente: un'esperienza di conduzione di gruppo in psichiatria (G. D'Erba, R. Quinzi) • La condivisione degli stati della mente: una possibile lettura dell'interazione musicoterapica nella grave disabilità (S. Borlengo, G. Manarolo, G. Marconcini, L. Tamagnone) • Un'esperienza di musicoterapia presso l'Hospice della azienda istituti ospitalieri di Cremona (L. Gamba) • La musica come strategia terapeutica nel trattamento delle demenze (A. Raglio)

■ Numero 15, Gennaio 2007

Implicazioni per l'educazione e la riabilitazione della ricerca psicologica sull'improvvisazione musicale (M. Biasutti) • Le componenti cerebrali dell'amusia (L. F. Bertolli) • Musicoterapia e stati di coma: un'esperienza diretta, il caso di Marco (C. Ceroni) • Forme aperte, forme chiuse: una esperienza di musicoterapia di gruppo nel centro diurno psichiatrico di Oderzo (TV) (R. Bolelli) • L'intervento integrato tra logopedista e musicoterapista nei bambini con impianto cocleare (A. M. Beccafichi, G. Giambenedetti)

■ Numero 16, Luglio 2007

Legato/staccato: la problematica della creazione e della morte nella musica occidentale del XX° secolo (Michel Imberty) • Memorie di gruppo e musicoterapia (Egidio Freddi, Antonella Guzzoni) • Giocando con i suoni: un intervento sul bullismo (E. Prete, A.L. Palermi, M. G. Bartolo, A. Costabile, R. Marcone) • Eserci, Esprimersi, Interagire tra adolescenti attraverso

articoli pubblicati

la musica e gli altri linguaggi (Francesca Prestia) • Musicoterapia e demenza: un caso clinico (M. Gianotti, A. Raglio) • Musicoterapia nelle strutture intermedie: un'esperienza in una comunità di riabilitazione (F. Inzerillo) • Le tecniche musicoterapiche (G. Manarolo)

■ Numero 17, Gennaio 2008

La musicoterapia nel contesto delle neuroscienze (P. Postacchini) • La voce delle emozioni: l'espressività vocale tra svelamento e inganno (G. Manarolo) • Associazione Cantascuola: un percorso espressivo musicale scuola - sanità - scuola (G. Guiot) • Musicoterapia e prevenzione in pediatria oncologica (M. Macorigh) • La stimolazione sonoro-musicale alla casa dei risvegli Luca de Nigris di Bologna (R. Bolelli) • Gruppi di musicoterapia presso il servizio territoriale di neuropsichiatria dell'infanzia e della adolescenza (L. Gamba) • Attività di musicoterapia nella riabilitazione psichiatrica (L. Gamba, A. Mainardi, E. Agrimi)

■ Numero 18, Luglio 2008

Musica e terapia: alcune riflessioni storiche (S. A. E. Leoni) • Musicoterapia e riabilitazione cognitiva nella schizofrenia: uno studio controllato (E. Ceccato, P.A. Caneva, D. Lamonaca) • Suonare e cantare, tra quotidianità e arte, dalla semiologia alla musicoterapia (R. Bolelli) • Quale musicoterapia nella scuola primaria? (C. Massola, A. Capelli, K. Selva, F. Bottone, F. Demaestri) • A Volte i pesci cantano... Musicoterapia e sordità: un'esperienza di lavoro con bambini "diversamente" udenti (F. La Placa) • Alice: percorso sonoro tra improvvisazione e composizione (D. Bruna) • Musicoterapia per operatori sanitari (G. D'Erba, R. Quinzi) • Viaggio attraverso la memoria (R. Prencipe)

■ Numero 19, Gennaio 2009

Psicologia della Musica e Musicoterapia: quale dialogo? (R. Caterina) • Neuroscienze e musica: dallo sviluppo delle abilità musicali alle attuali conoscenze su percezione, cognizione e fisiologia della musica (L. Lopez) • "L'abito che fa il monaco": il processo terapeutico riabilitativo di una suora di clausura in Comunità Psichiatrica (G. Cassano, M. Carnovale) • Ambiguità e non ambiguità della musica: suggestioni in un trattamento di musicoterapia (G. Del Puente, G. Manarolo, S. Guida, F. Pannocchia) • La costruzione di un intervento clinico integrato: Psicofisiologia e Musicoterapia (A.R. Sabbatucci, M. Consonni) • Musicoterapia nelle Cure Palliative: l'esperienza dell'hospice di Cremona (L. Gamba) • Importanza della ricerca sperimentale in musicoterapia (M. Biasutti)

■ Numero 20, Luglio 2009

Il Canto Sociale della Corale Cavallini di Modena (F. Albano, P. Curci) • Il metodo STAM nella psicosi: il contributo della ricerca (E. Ceccato, D. Lamonaca, L. Gamba, R. Poli, P.A. Caneva) • La Composizione Facilitata di Canzoni nella riabilitazione psichiatrica (P.A. Caneva) • L'organizzazione temporale in pazienti psichiatrici: dalla ricerca alla riabilitazione con il modello di musicoterapia integrata MIM (G. Giordanella Perilli) • La misurazione degli esiti nel trattamento musicoterapico (L. Gamba, R. Poli) • Anamnesi di una cover band a proprio (dis)agio (S. Bolchi, G. D'Erba, R. Quinzi) • Musicoterapia in SPDC (A. Sarcinella) • Quale ricerca in Musicoterapia? (A. Raglio)

■ Numero 21, Gennaio 2010

Musicoterapia. Scientifica o Umana? (P.L. Postacchini, M. Spaccazocchi) • Apprendimenti musicali e sistema specchio (M. Mazzieri, M. Spaccazocchi) • Musicoterapia e casi impossibili: le opportunità create da una certa modalità di ascolto musicale (P. Ciampi, A. Cavalieri) • Quando la verità relazionale del vocalico canta intonata (R. Gigliotti) • La cultura e la risposta all'ascolto musicale. Le immagini come garanti metapsichici (G. DelPuente, G. Manarolo, S. Guida)

■ Numero 22, Luglio 2010

Interpretazione psicoanalitica e interpretazione musicale. Osservazioni comparate (F. Petrella) • "Anche oggi ci siamo incontrati". Musica, narrazione, realtà (P. Ciampi) • Riflessioni e possibili orientamenti metodologici per il trattamento musicoterapico nei disturbi neuropsichici della adolescenza (F. Demaestri) • La persona al centro dell'ascolto: esperienze di musicoterapia recettiva nel trattamento del paziente psicosi geriatrico (M.C. Gerosa, M.A. Puggioni, C. Bonanomi) • L'intervento musicoterapico in ambito psichiatrico: invio al trattamento, sintomatologia e strategie riabilitative (S. Navone)

■ Numero 23, Gennaio 2011

Intervista ad Augusto Romano • Acquisizione linguistica e musica (E. Freddi) • La balbuzie e la voce del padre (L. Pigozzi) • La musicoterapia presso la Fondazione Sospiro: evoluzione, sviluppi scientifici e riflessioni (A. Raglio) • La canzone come strumento terapeutico (P.L. Postacchini) • Musicoterapia: processo, descrizione e analisi del comportamento non verbale (A. Pitrelli) • Schizoaffettività e musicoterapia l'esperienza della stabilità (S. Neri) • Un concerto di storie (S. Cornara)

■ Numero 24, Luglio 2011

La ricerca in musicoterapia: dati quantitativi e qualitativi (R. Caterina) • La ricerca in musicoterapia: lineamenti, tematiche e prospettive (M. Biasutti) • Musicoterapia e Danzaterapia nel trattamento dei disturbi dell'equilibrio in pazienti con sclerosi multipla: studio su due pazienti (C. Laurentaci, M.R. Lisanti, A. Dasco, G. Guida) • Sviluppo di una sequenza sonoro/musicale da impiegare come strumento d'indagine nella fase di valutazione musicoterapica (G. Manarolo, S. Piattino, C. Lorenzi, F. Pirillo, G. Del Puente)

■ Numero 25, Gennaio 2012

Incontro-intervista con Umberto Petrin (F. Demaestri) • Musicoterapia e scuola a un bivio: quale direzione? (F. Bottone, A. Cappelli) • La fragilità emotiva del musicista. Report di un'indagine empirica preliminare (P.L. Righetti, E. Battistella, M. Semenzin) • Dialisi e rilassamento: un'esperienza di ascolto in musicoterapia (F. Ricci) • Ripetizione e variazione: chiave della strutturazione del tempo e delle esperienze emotive (G. De Battistini) • Il musicale in musicoterapia: analisi di un intervento di gruppo (R. Bolelli)

■ Numero 26, Luglio 2012

Introduzione al tema: la musicoterapia in oncologia (A. Perdichizzi) • Musicoterapia in oncologia: studio quanti-qualitativo in ambito ospedaliero (Alberto Malfatti, Davide Ferrari, Giovanna Ferrandes) • Musicoterapia in oncologia un caso clinico (Andrea Perdichizzi) • Efficacia del trattamento musicoterapico in pazienti con esiti di intervento per neoplasia mammaria (C. Laurentaci, W. Cifarelli) • Musica per diminuire il distress e per rafforzare le strategie di coping (G. Antoniotto) • Musicoterapia in hospice per il malato e i familiari (M. Baroni)

■ Numero 27, Gennaio 2013

Musicoterapia e disturbi dello spettro autistico: osservazione e valutazione dell'attenzione congiunta (Antonella Guzzoni) • La musicoterapia presso il Centro Paolo VI di Casalnoceto (Al), una storia lunga trent'anni (Ferruccio Demaestri) • Suoni e silenzi della gravidanza: la musica come strumento per relazionarsi e raccontarsi (Alessandra Auditore, Francesca Pasini) • "La voce dei colori" (Piera Candeletti, Marzia Gentile, Giacomo Vigliaroni, Antonio (Mauro) Sarcinella) • Ritmi sospesi (Mauro Peddis, Paolo Franza) • "Quello che non ho" (Andrea Cavalieri) • L'incremento dell'attenzione condivisa attraverso l'intervento di musicoterapia in

soggetti con disturbo dello spettro autistico (Stefano Cainelli, Simona de Falco, Paola Venuti).

■ Numero 28, Luglio 2013

Impromptus sull'improvvisazione: in musica, nel lavoro analitico (Fausto Petrella) • Suono e immaginazione: progredire attraverso i linguaggi dell'arte (Umberto Petrin) • L'improvvisazione come formatività interpersonale (Alessandro Sbordoni) • Improvvisazione: appunti a margine (Claudio Lugo) • L'improvvisazione nella didattica: una ricerca sulle concezioni dei docenti (Michele Biasutti) • Aspetti modali nell'improvvisazione musicoterapica (Stefano Navone) • Crediamo ai tuoi occhi: costruire l'improvvisazione con un gruppo di adolescenti affetti da disagio neuropsichico (Ferruccio Demaestri, Paolo Filighera, Paolo Giusto, Cristian Lo Re).

■ Numero 29, Gennaio 2014

Le competenze musicali per accedere alle scuole di formazione in musicoterapia (Maurizio Spaccazocchi) • Improvvisazione in musicoterapia: concatenazioni relazionali ed affettive (Paolo Ciampi) • T.I.M.E.: Training Interactive Musical Elements una proposta per i D.S.A. (Giovanna Ferrari, Antonella Nicoletti, Luca Xodo) • Musicoterapia e demenze: l'esperienza presso strutture residenziali e diurne (Gianni Vizzano) • Suzanne - Elaborazione di un lutto in un gruppo di musicoterapia (Andrea Cavalieri, Cooperativa Sociale CrescereInsieme ONLUS) • Musicoterapia a scuola (Alberto Malfatti) • Musicoterapia con il bambino autistico (Stefano Bolchi)

■ Numero 30, Luglio 2014

Relazione, musicalità e canto nella comunicazione sonoro/vocale tra mamma e bambino nella primissima infanzia (Elena Sartori) • Il canto della voce. La comunicazione vocale in musicoterapia (Antonella Grusovin) • Il nucleo al centro, al centro del nucleo (Silvia Cornara, Mara Colombo, Ivano Pajoro, Ivana Santi) • "Il filo sonoro" Musicoterapia preventiva in gravidanza e post-nascita (Elisa Baratelli) • Il perturbante musicale quando la voce restituisce il senso alla parola (Egidio Freddi) • Valutazione di un progetto di musicoterapia: il punto di vista del personale docente di una scuola elementare (Alberto Malfatti) • L'intervento di musicoterapia nel postparto - il progetto mamme in sol (Francesca Borgarello).

norme redazionali

I colleghi interessati a pubblicare articoli originali sulla presente pubblicazione sono pregati di inviare il file relativo, redatto con Word, in formato .doc, al seguente indirizzo di posta elettronica: manarolo@libero.it

L'accettazione dei lavori è subordinata alla revisione critica del comitato di redazione.

Per la stesura della bibliografia ci si dovrà attenere ai seguenti esempi:

- a) LIBRO: Cordero G.F., *Etologia della comunicazione*, Omega edizioni, Torino, 1986.
- b) ARTICOLO DI RIVISTA: Cima E., *Psicosi secondarie e psicosi reattive nel ritardo mentale*, *Abilitazione e Riabilitazione*, II (1), 1993, pp. 51-64.
- c) CAPITOLO DI UN LIBRO: Moretti G., *Cannaio M., Stati psicotici nell'infanzia*. In M. Groppo, E. Confalonieri (a cura di), *L'Autismo in età scolare*, Marietti Scuola, Casale M. (Al), 1990, pp. 18-36.
- d) ATTI DI CONVEGNI: Neumayr A., *Musica ed humanitas*. In A. Willeit (a cura di), *Atti del Convegno: Puer, Musica et Medicina*, Merano, 1991, pp. 197-205.

Gli articoli pubblicati impegnano esclusivamente la responsabilità degli Autori. La proprietà letteraria spetta all'Editore, che può autorizzare la riproduzione parziale o totale dei lavori pubblicati.