

RINGRAZIAMENTI

In questa particolare occasione è per me importante ringraziare quanti mi sono stati accanto ed hanno favorito il completarsi di questo complesso corso di studio.

Il primo pensiero va alla mia famiglia, per il notevole sostegno affettivo ed economico, la pazienza, l'incoraggiamento e la fiducia, che, in questi anni, non sono mai venuti meno nei miei confronti.

Grazie nonna per tutti i complimenti che mi facevi nei momenti di maggior stanchezza e per tutte quelle volte che ti sei seduta vicino a me, davanti al pianoforte, per suonare insieme.

Un grazie particolare a tutti i professori incontrati nel percorso didattico, specialmente a coloro che hanno saputo trasmettermi il loro interesse, passione, curiosità ed entusiasmo nelle materie trattate; a Dario che, con grande entusiasmo, mi ha seguito nella stesura della tesi e che, per prima, ha ritenuto importante riuscire a coniugare il mio attuale percorso di studi e lavorativo con quello che sarà il mio percorso futuro.

Ringrazio Maddalena, fonte inesauribile di benessere, conforto, comprensione e incoraggiamento: è la musica più bella che abbia mai sentito.

Indispensabile è stato l'aiuto di Giorgio, amico con cui ho condiviso la mia formazione a partire dai tre anni universitari e la cui vicinanza, tutt'ora imprescindibile, ha influito molto sul mio percorso di crescita personale e professionale, oltre che appassionato musicista con il quale condividere progetti e passioni.

Un grazie a Francesco, capace di sostenermi nella ricerca del materiale utilizzato in questi studi, oltre che prezioso consigliere nei momenti più difficili.

Voglio ringraziare infine l'equipe di lavoro del GLG ensemble, oltre che tutti gli ospiti che vi lavorano, in quanto parte fondamentale dell'esperienza lavorativa fino ad ora

maturata, nonché forte spinta motivazionale ad un continuo miglioramento e sviluppo in ambito musicoterapico.

PREMESSA

Questa tesi si prefigge di comprendere in che modo la fenomenologia e la teoria della gestalt, possano essere considerate interdipendenti nella comprensione della persona e nella progettazione di interventi musicoterapici che mirano all'integrazione bio-psico-sociale dell'individuo ai fini di una sempre maggiore autonomia individuale.

Gli studi e l'esperienza fin qui maturata nell'ambito della musicoterapia, mettono in primo piano l'esigenza di incrementare l'autonomia della persona, oltre che di aumentare sempre maggiormente il bagaglio formativo del musicoterapista, spesso operante in situazioni o contesti molto lontani da quelli studiati o considerati "ideali".

Vi sono poi due macro modalità da tener presente nel pensare ad un percorso musicoterapico: la progettazione di attività su misura del singolo utente, uniche nel loro genere in quanto unica è ogni relazione tra due persone; strutturare interventi per un gruppo che, a seconda del servizio per cui si lavora, può essere composto da individui aventi più o meno simili patologie. età, contesti di appartenenza.

Questo comporta la necessità, prima di strutturare un'attività, di compiere un'attenta analisi basata sul rapporto costi/benefici sia in termini di risultati, sia prestando attenzione a preservare l'economia interna della struttura in cui si opera, la sua filosofia di fondo e la forza lavoro a disposizione, nel senso di considerare il carico di lavoro che

un'attività in più può portare all'interno di un equilibrio lavorativo già costituito e, magari, consolidato nel tempo.

Uno dei punti forti di un lavoro interdisciplinare, come quello musicoterapico, è che, avendo la possibilità di attuare un lavoro di rete con diverse tipologie di specialisti quali ad esempio medici, educatori, assistenti sociali e psicologi, è possibile cogliere una visione d'insieme della problematicità di una persona e, di conseguenza, diventa necessario pensare ad interventi mirati, ad obiettivi specifici per ognuno, pur facendo attività di gruppo. Nell'affermare questo, penso, a quanto sia importante quando si deve avviare un progetto ad esempio, per un bambino affetto da patologie psichiche, poter usufruire di una consulenza con il suo neuropsichiatra e, con lui, definire una mappa il più completa e precisa possibile sulle abilità che il bambino già possiede, su altre che sembrano potenzialmente esserci e, infine, su quelle che sembra non avere. Queste informazioni, se adeguatamente utilizzate, danno la possibilità di operare "con" il ragazzo e non "sul" ragazzo. In merito a questo principio la didattica universitaria appresa nella formazione di educatore professionale, così come l'esperienza personale, hanno contribuito fortemente a convalidare l'idea che è proprio nella diversità che si gioca uno dei punti fondamentali della professione : la capacità di ascoltare, così come quella di ascoltarsi, l'utilizzo e l'attenzione posta non solo alle competenze ma anche alle meta-competenze, la capacità di entrare in empatia, l'essere autenticamente a disposizione della persona, appositamente per lui/lei, in quanto unico/a nella suo contesto, e quindi avere una comunicazione paritetica in termini di valore e di contenuto, per quanto essa sia al contempo una comunicazione asimmetrica per competenze e ruoli. Tutti questi aspetti, che sono solo una parte del ventaglio di conoscenze che un educatore professionale deve sempre avere presenti rientrano nel complesso bagaglio di competenze che pongono al centro l'unicità di ogni scambio relazionale e che, insieme agli input esterni, contribuiscono a demolire l'idea, forse "vecchio stile", di percorso terapeutico in cui l'utente era solo oggetto e non soggetto dell'intervento.

La società, opportunamente filtrata, è ricca di stimoli e opportunità da cogliere, ma ciò può avvenire solo quando il professionista ha ben chiaro su quali abilità possedute dalla persona è opportuno lavorare. Ho assistito in passato ad alcuni interventi in cui vi era un

rapporto “uno a uno” e in cui il musicoterapista proponeva una determinata attività da fare ad un bambino. Lo stesso laboratorio, della durata di un’ora e mezza due volte a settimana, veniva poi proposto ad un gruppo di quattro bambini, che partecipavano singolarmente all’attività. Ciò che mi ha colpito è stato come l’esito dei singoli incontri a volte sfuggisse totalmente alla capacità predittiva mia e del musicoterapista: un’attività pensata a tavolino per una certa fascia d’utenza, tenuta sempre dallo stesso professionista in rapporto individuale e che manteneva costante la durata delle “sedute”, aveva effetti diversissimi, a volte persino opposti, nei bimbi che, volta per volta, la seguivano. Con grande disponibilità e umiltà il musicoterapista, accortosi dell’enorme discrepanza di risultati, mi ha dato l’opportunità di rivedere con lui la struttura dell’attività e, dopo un’attenta analisi, guardando le cartelle cliniche dei bambini, ci siamo accorti che spesso le reazioni ad esempio di rabbia o sconforto erano l’unico canale comunicativo conosciuto dal bambino per esprimere la sua frustrazione dovuta all’avergli assegnato dei compiti che, in realtà, non poteva svolgere, in quanto richiedevano l’utilizzo di abilità non possedute o che, per lo meno, sarebbero state da coltivare e valorizzare nel tempo. Durante gli incontri, sia nei momenti di crisi ad esempio per l’insoddisfazione provata dal non riuscire a fare una determinata azione, così come quando la felicità incontrollata per aver portato a termine un compito sovraccitava il bambino, l’esito dell’incontro era fortemente dipendente dall’abilità del musicoterapista di lasciar spazio all’emotività, piuttosto che reprimerla, o ancora, piuttosto che veicolarla verso una meta utile al bambino. La mia presenza all’interno dell’attività aveva principalmente uno scopo osservativo e questo mi dava l’opportunità di essere più attento alle dinamiche emotivo - relazionali piuttosto che alle attività pratiche.

Altro elemento utile, a mio avviso, a rendere più completa l’istantanea della situazione odierna del mondo delle terapie espressivo - comunicative, nella quale si inserisce questo lavoro di ricerca, riguarda l’analisi dei bisogni e delle necessità dei musicoterapisti con cui sono venuto a contatto.

Pur essendo appena all’inizio della mia esperienza lavorativa, potendomi confrontare con altri di carriera pluridecennale, ho spesso riscontrato opinioni condivise circa la precarietà dei mezzi con cui si opera, la rarissima possibilità di fare attività in cui

talvolta possa essere anche il “tempo dell’altro” a scandire il momento di inizio e di fine di una attività e non quello dell’orologio e, infine, sulla scarsità di possibilità di operare in situazioni in cui sia la quantità ad eccellere a scapito, molto spesso, della qualità dell’intervento.

Dal contatto diretto e quotidiano con queste dinamiche, nel contesto lavorativo, nasce l’esigenza di ricercare uno strumento che possa contribuire fortemente alla capacità di attuare un intervento efficace, tenendo conto delle esigenze, tempistiche e risorse del contesto in cui si opera: la relazione, la visione del mondo in cui si opera, il setting terapeutico da costruire in ogni intervento ecc sono solo alcuni esempi di elementi che risultano particolarmente adatti ad una ricerca simile proprio in quanto risorsa interiore propria di ogni individuo, presente e attiva per tutto l’arco della propria esistenza.

Non è certamente con una ricerca di questa portata che si potrà essere esaustivi su argomenti di questo spessore, si proveranno tuttavia a formulare delle possibili ipotesi di intervento che tengano conto delle diverse tipologie di considerazioni proposte, lasciando aperta la porta verso lo sviluppo futuro di questa tematica.

INTRODUZIONE

Formarsi per diventare un Musicoterapista significa intraprendere un percorso di studi molto intenso e impegnativo in quanto comporta la necessità di portare a termine un corso triennale che, nel contesto piemontese è raramente pubblicizzato oltre che sostenuto e , alcune volte, persino compreso.

Questo percorso di studi da sempre ha suscitato il mio interesse poiché capace di creare, partendo dall'ambito musicale, un sinolo di conoscenze inscindibile e capace di andare oltre la somma delle singole nozioni di musica, percorso educativo e percorso terapeutico che avevo acquisito durante la formazione universitaria.

La possibilità di fare esperienza lavorativa sia come tirocinante in strutture convenzionate con la scuola di formazione, sia come musicista presso progetti comunali e in qualche struttura privata, ha sollevato in me la consapevolezza che in effetti la critica prima descritta, per quanto non condivisa, se presa come provocazione positiva dalla quale partire per migliorarsi, conteneva una grande verità: la confusione o sovrapposizione dei ruoli presente in molti contesti lavorativi. Con il crescere dell'esperienza "sul campo", dopo numerose chiacchierate con colleghi educatori delle varie equipe e con i miei compagni di corso musicoterapico, ormai credo di poter affermare, senza commettere un errore di deduzione, che la tendenza di alcuni educatori nel tentare di svolgere anche il lavoro di musicoterapisti, così come la politica di alcune strutture di assumere musicoterapisti e di far fare loro il lavoro degli educatori, tanto per

fare alcuni esempi, sia consolidata in buona parte delle esperienze lavorative conosciute direttamente o indirettamente.

Se poi a questa riflessione si aggiungono i casi in cui si confondono le mansioni dell'educatore con quelle dell'animatore, e con ancora maggiore frequenza con quelle degli O.S.S., la densità di questa "nube" di confusione si addensa ulteriormente.

Il fatto di diversificare ruoli e figure professionali non è, in quest'ottica, un modo per dare una gerarchia di importanza di alcune professioni su altre, ma semplicemente il rimando di una situazione in cui davvero la specialità e specificità lavorativa in termini di interventi e di conoscenze, della figura del Musicoterapista, rischia di non riuscire a delinearsi non in quanto aspecifica, ma in quanto complementare al ruolo di "tappabuchi" sia come ruolo che come precarietà dei contesti in cui si opera..

Da qui una speranza della seguente tesi: cercare di utilizzare le conoscenze e gli strumenti acquisiti per indagare un campo di interesse proprio della musicoterapia sia della professione cercando poi di farne emergere, tramite aspetti pedagogici, una linea di intervento che si possa definire specifica bensì capace di non perdere in qualità nonostante le mille sfaccettature in cui spesso si viene costretti a lavorare piuttosto di non perdere l'utenza..

Il campo di studio da me scelto per tale studio è quello fenomenologico e gestaltico, ovvero una delle parti tanto profonde quanto quotidiane della vita di ogni individuo.

Il senso comune spesso accomuna a tali termini un inutile senso intellettuale a speculare filosoficamente piuttosto che a favorire cambiamenti pratici.

L'ipotesi da cui parte questo lavoro è che la teoria della gestalt e la prospettiva fenomenologica possano costituire un utile e potente strumento che potenzia anziché ostacolare i processi di pensiero e di programmazione di un percorso, potenziando presumibilmente anche le risorse cognitive necessarie nei processi decisionali.

Cap 1

TEORIE DI RIFERIMENTO.

L'etimologia della parola "tirocinio" indica un "addestramento delle reclute nell'esercito romano; per estensione, addestramento pratico in una professione o in un mestiere" (Dizionario della Lingua italiana). La possibilità di compiere tale addestramento parallelamente ad una formazione teorica aumenta tutte quelle capacità normalmente indicate con il termine metacompetenze, le quali indicano ciò che sta prima di una azione, il processo teorico che porta a compiere una determinata scelta piuttosto che un'altra in base all'obiettivo che si vuole perseguire.

Questo processo di vicendevole rafforzamento tra prassi e teoria costituisce un connubio inossidabile e vincente dal punto di vista dell'apprendimento, in quanto si ha l'occasione di riempire d'esperienza una informazione presente solo nell'atto intellettuale.

"Parole, parole parole..." recitava una canzone di Mina, e mai come in questo caso, forte dei ragionamenti sopra descritti, durante i primi mesi di tirocinio vivevo una dicotomia tra le informazioni puramente accademiche e la realtà dell'esperienza.

Un conto è discutere sulla presenza del verbale o no all'interno di una seduta, se è utile applicare un modello attorno al quale costruire le propria specificità professionale oppure se è il modello che deve tornare utile in determinate occasioni e non in altre, se utilizzare un determinato tipo di strumentario oppure un altro ecc. . . un conto è assistere ad un processo in cui parole come setting, stanza, strumento, suono vengono apparentemente stravolte rispetto ai manuali: arrivare il mattino insieme ai ragazzi, prendere il caffè con loro, poi con alcuni fare un laboratorio mentre altri ne fanno un altro, magari nemmeno nella stessa struttura, per poi ritrovarsi, nella pausa, tutti insieme a ridere e scherzare, infine riprendere le attività dopo le quali mangiare tutti insieme.

In quale manuale di musicoterapia è descritto questo procedimento? Dove trovare accenni teorici di una "banalissima" pausa sigaretta durante l'attività di musicoterapia?

Mille dubbi insomma, ma anche una certezza: il risultato.

Le disabilità presenti al centro sono diverse tra loro, eppure vedere una così naturale convivenza, scoprire l'utilizzo dell'ironia (strumento che in sé necessita già di un'elevata integrazione mente-corpo-emozione) da parte dei ragazzi presenti, osservare il rapporto che ognuno di loro ha con gli educatori nonostante le attività di lavoro guidato richiedano molto sforzo e messa in discussione, imparare a valorizzare i soldi, parlare del proprio tempo libero con desideri di una sempre maggior integrazione sociale... insomma, tutti aspetti troppo importanti per concludere banalmente che il lavoro svolto non abbia niente a che fare con la metodologia proposta nelle lezioni.

La costante possibilità di confronto con il mio tutor di tirocinio metteva spesso al centro dell'osservazione alcune parole chiave: intenzione-relazione-percezione, mostrandomi come in realtà dietro quell'apparente "normalità" quotidiana, vi era un complesso studio capace di conciliare il lavoro di una classica seduta sia come "benzina" a cui i ragazzi potevano e tuttora possono attingere per le altre attività, ma anche come "rito" in cui affrontare tutte quelle dinamiche altamente specifiche della musicoterapia, come il dialogo sonoro, la comunicazione facilitata dall'intermediario sonoro musicale, la regressione capace di "mettere da parte" e perfino di "utilizzare" la propria disabilità, la percezione della realtà e la capacità di gestire e riconoscere i ruoli ecc...

L'approccio proposto dal GLC ha evidenziato aspetti a mio modo di pensare avanguardistici, perché basati su concetti e teorie che nonostante non siano ancora molto presenti e affermate in ambito musicoterapico, sono invece capisaldi di altre scienze, una su tutte la filosofia: i concetti di cui parlo riguardano principalmente la fenomenologia e la teoria della gestalt.

1.1 La Fenomenologia.

Il termine indica, dal punto di vista semantico, una descrizione di un insieme di fenomeni, ossia delle manifestazioni di una realtà, nel modo in cui si presentano all'esperienza, nel tempo e nello spazio.

Il termine fenomenologia assume i connotati di una disciplina grazie ad Edmund Husserl, un membro della scuola di Brentano che visse tra fine ottocento e prima metà del 900. Secondo Husserl la filosofia necessitava di un approccio che desse primaria

rilevanza all'esperienza intuitiva poiché essa guarda ai fenomeni come punti di partenza per estrarre le caratteristiche essenziali dell'esperienza e dell'essenza di ciò che sperimentiamo: la "*fenomenologia trascendentale*", capace appunto, secondo Husserl, di contribuire al problema della gnoseologia esperienziale.

Storicamente il termine fenomenologia era già stato utilizzato da altri filosofi di prima fama, tra cui ad esempio Hegel, ma è solo a partire da Husserl appunto che si vuole sempre più rendere oggettivabile empiricamente l'ambito della conoscenza e della percezione.

Nel 1914 il filosofo Max Scheler propone la fenomenologia non come metodo conoscitivo che oggettiva l'attività del vedere ma come il risultato di ciò che si vede nella modalità di darsi emotivamente, "*l'ordo amoris*", ovvero una capacità recettiva di aprirsi al mondo circostante.

L'influenza di Scheler attirò su di sé l'attenzione di molti altri fenomenologi, i quali persero di vista la proposta di Husserl al fine di sviluppare una fenomenologia realista da applicare ai temi e problematiche del mondo a loro attuale.

Altra tappa importante dell'evoluzione della fenomenologia riguarda il filone esistenzialista, che nacque da alcune studenti di Husserl, i quali erano più interessati all'esistenza delle cose piuttosto che alla loro essenza. Alcuni tra i principali esponenti della fenomenologia esistenzialista furono Heidegger, Levinas, Sartre e Maurice Merleau-Ponty.

L'interesse nei confronti del tema fenomenologico arrivò ad influenzare altri movimenti come l'ermeneutica, ovvero la metodologia dell'interpretazione; lo strutturalismo francese, che a sua volta estese la sua influenza fino al campo della psicoanalisi e, infine, con l'esistenzialismo del XIX secolo, il quale arrivò a influenzare il campo della letteratura e delle arti stesse.

Dopo aver aperto una piccola finestra su un mondo di teorie, metodi e riflessioni inerenti l'origine della fenomenologia, reputo ora interessante proporre un altrettanto sintetico accenno a come essa abbia poi interessato una altra disciplina, oltre alla filosofia, che sta alla base di una materia molto cara nell'ambito della formazione delle professioni d'aiuto, la psicologia. Nello specifico la psicologia e la psichiatria hanno preso diversi temi dalla fenomenologia, tra cui ad esempio:

- *La relazione intenzionale individuo-ambiente*: secondo la quale è “l’essere nel mondo” la situazione originaria che genera l’esperienza fenomenologica;
- *La spazialità*: ovvero il fatto che l’individuo è immerso in un ambiente che può restringersi, allargarsi, destrutturarsi e riorganizzarsi poiché lo spazio non viene considerato come una cosa, ma come una condizione originaria dell’uomo nel mondo;
- *La temporalità*: da intendersi non come tempo cronologico oggettivo ma come la capacità umana di rappresentarsi in un passato, presente e futuro. Laddove tale capacità si deteriora si hanno poi i fenomeni patologici come ad esempio la depressione (che si raccoglie tutta nel passato) o della mania (che si esprime in un presente senza passato o futuro);
- *Il corpo*: inteso come essere vivente aperto al mondo e con un’intenzione verso le cose/oggetti/situazioni;
- *Le cose*: oggetti rilevanti non in quanto fatti e finiti, ma in quanto veicoli esprimenti un significato. Per esempio da un punto di vista neurologico il riso e il pianto utilizzano la stessa muscolatura tuttavia hanno significati molto diversi;
- *La norma*: sia il sano che malato non possono essere distinti da una norma, in quanto appartenenti allo stesso mondo dove la differenza non ha più il significato della disfunzione ma semplicemente della diversa funzione, ossia di un certo modo di essere al mondo.

Fondare in modo più specifico il percorso storico che ha portato a formare questo “ponte” tra discipline diverse, per quanto interessante, risulterebbe fuorviante, poiché sposterebbe l’accento sulla fondatezza dei risultati ottenuti da tale “contaminazione” .

Ciò che invece risulta importante per noi è porre l'accento sull'universalità delle caratteristiche che interessano la fenomenologia: i fenomeni di cui più avanti parleremo.

Queste categorie, di fatti, non sono le uniche influenze fenomenologiche in campo psicologico, tuttavia mi sono soffermato su di esse in modo specifico in quanto hanno per me rivestito il ruolo di vero e proprio ponte con la desinenza terapia presente nel nome della mia futura professione: trovo interessante che la musica e , più in generale le arti, possano utilizzare categorie e concetti storicamente trattati anche da discipline da lei apparentemente lontane, come appunto filosofia e psicologia.

Tenendo sempre ben presente che ogni esempio di categorizzazione, in ambito fenomenico, devono essere sempre considerati in rapporto alle dinamiche soggetto – oggetto, anche il terapeuta avrà delle categorie sulle quali fondare l'osservazione fenomenica, alcune coincideranno con le stesse del paziente, altre invece saranno specifiche del suo operare, come ad esempio:

- *Il setting*: spazio fisico-mentale in cui predisporre e favorire l'accoglienza dell'altro e il fluire dell'interazione vicendevole.
- *Negoziazione* : non interrompere la persona, per favorire lo sviluppo di pensieri e sentimenti che nascono spontaneamente in nel paziente in un preciso momento, al fine di comprendere più a fondo ciò che sta accadendo con il paziente.
- *Autosostegno*: il terapeuta è chiamato a creare le condizioni, sia nel suo corpo e l'ambiente, per dare un supporto ottimale per lui e il paziente (la cura per la vostra posizione, la respirazione, così come le distrazioni possibili, in modo che tutto ciò che emana da lui è ben informato e interamente basate sul loro corpo totale). Questo aspetto spesso diventa inscindibile con la preparazione del setting prima citata.
- *Esplorazione della propria consapevolezza*: capacità introspettiva del terapeuta in modo da saper “improvvisare” con le proprie emozioni durante

la relazione, in modo consapevolmente utilizzare ciò che si avverte come scala di confronto con il paziente, senza tuttavia che questi aspetti emotivi - istintuali prendano il sopravvento. Questo al fine di avere un quadro chiaro del contenuto emotivo delle dinamiche presenti “qui ed ora” con il paziente, cercando di aver presente dove quest’ultimo abbia investito maggior energia, e di come essa si manifesta (paziente in piedi e in continuo movimento, in piedi fermo, seduto ma tremolante oppure schivo con lo sguardo, capace di sostenere lo sguardo del terapeuta, vago o preciso nelle risposte ecc. . .)

L’approccio fenomenologico diventa in un certo senso una visione a-teorica della pratica clinica, in cui la presenza discreta, attenta alle manifestazioni dell’animo, che non si fa contaminare da idee o modelli teorici del soggetto osservante e la capacità di dialogare senza rinunciare alla propria identità ma senza neanche sovrapporsi a quella dell’altro, diventano un metodo per stare insieme e condividere il presente, qualunque messo intermediario si utilizzi.

Entrando nello specifico delle arti avere uno sguardo fenomenologico significa essenzialmente considerare che il modo in cui una persona dipinge, suona, danza, non è in sé diverso dal modo in cui quella persona comunica con gli altri alla fermata del tram, sul lavoro, al ristorante. Infatti, tutti questi sono aspetti del suo specifico modo di essere nel mondo, da intendersi non come puro atto esistenzialistico, bensì piuttosto come fenomeno, inteso come tutto ciò che si manifesta all’esperienza umana ed è soggetto ad indagine sperimentale; esso non ha un preciso campo di interesse e coinvolge ogni tipo di manifestazione o serie di fatti che presenti caratteri individuabili e interessanti.

Al concetto di fenomeno si collega indissolubilmente la sospensione del giudizio, o epochè, ovvero il processo cognitivo utilizzato nella formazione di giudizi morali ed etici: è l’astensione da un determinato giudizio o valutazione, qualora non risultino disponibili sufficienti elementi per formulare il giudizio stesso.

L’epochè è considerato storicamente il fondamento attorno la quale ruota e si sviluppa l’epistemologia cartesiana, secondo la quale durante la costruzione di una conoscenza

“certa” è necessario dubitare di qualsiasi cosa, lo spazio concesso ai pregiudizi è quello che allontana l’uomo dalla conoscenza verità.

In quest’ottica, dipingere per anni lo stesso quadro, che rappresenta un paesaggio romantico da cartolina, non è necessariamente una difesa, ma può anche essere la manifestazione di una struttura dell’essere di quella persona, che si rifletterà in modo simile sia che danzi, sia che si rapporti con il partner.

Il “malato di mente” passa da avere un’etichetta clinica, a colui che, da un punto di vista fenomenico, nell’alienazione ha trovato l’unico modo per lui possibile di relazionarsi con il mondo. Da questo nuovo approccio nei confronti del cosiddetto “malato” discende anche la diversa impostazione nella conduzione delle attività di terapia, sia musicale, che di arte in generale. Scopo principale, infatti, non è più quello di far produrre materiale per l’analisi diagnostica e clinica, ma lo sviluppo e il sostegno dell’attività creativa del paziente, alla quale si attribuisce un valore intrinsecamente terapeutico.

L’individuo è visto come protagonista all’interno delle dinamiche dell’attività stessa e dei suoi processi relazionali con gli altri e con il mondo. I suoni o movimenti che il paziente produce durante un incontro di musicoterapia sono viste come manifestazioni del suo mondo interno e di come esso percepisce l’esterno; diventano espressione di un individuo unico ed irripetibile e possono rappresentare un mezzo per accedere al suo Io individuale; in altre parole, le strutturazioni esistenziali del paziente sono viste in sé come significati, anche se appaiono difficilmente rapportabili a quelle “normali”.

L’interesse si sposta dal prodotto isolato al produttore ed alla globalità del contesto generale, perché spostare l’accento sui problemi della comunicazione significa in definitiva rivolgere l’attenzione, anziché al soggetto isolato, al soggetto nel contesto storico-sociale, cioè alle relazioni fra il paziente ed il terapeuta, fra il paziente gli altri membri del gruppo di musicoterapia, fra il paziente, le situazioni e le persone esterne al gruppo, infine fra il paziente ed il mondo.

Se la struttura costitutiva all’uomo è il vivere nel mondo, nel senso di instaurare rapporti con altri individui, l’atteggiamento di ascolto e la comunicazione con il “malato mentale”, clinicamente definito tale, sono anche una via per autocomprendersi. Diventa fondamentale per il terapeuta confrontarsi con i vissuti del malato, calarsi nel suo

delirio, entrare in contatto dialogico con esso per recuperare la parte libera della personalità del paziente.

Reciprocità, identificazione vicendevole, condivisione e creazione di simboli comuni sono alla base dell'intervento terapeutico secondo l'ottica fenomenologica.

Quest'atteggiamento nei confronti del paziente risulta evidentemente in sintonia con l'approccio fenomenologico inaugurato dallo psichiatra svizzero Binswanger che ha messo luce le motivazioni esistenziali dello sforzo comunicativo che vanno tenute presenti accanto a quella medica e socio-economica. Egli fu in grado di trasporre la fenomenologia di Husserl e più ancora di Heidegger nel campo della salute mentale, occupandosi poi nello specifico di schizofrenia.

Nell'ambito di quest'orientamento, le arti terapie, in quanto creazione di situazioni di comunicazione particolarmente indicate per coloro che necessitano di esprimersi attraverso modalità non verbali, rappresentano una forma di terapia secondo il senso più ampio che questo termine ha assunto grazie alle scienze psicologiche. Esso, infatti, va molto al di là dello stretto significato medico di somministrare passivamente una medicina: "terapia significa instaurare un rapporto empatico, stabilire una relazione approfondita di confronto con la persona, avendo la capacità di accogliere, di assorbire e far evolvere" (Benassi, 1985).

Esistono nel modello fenomenologico per altro alcune caratteristiche che influenzano direttamente sia le tecniche di conduzione, sia il metodo di lavoro; in quanto il fine terapeutico è di ricostruire all'interno della solitudine esperienziale e comunicativa della psicosi, la possibilità di scoprire un "*mondo comune*" (Binswanger 1960), o in altre parole, il riconoscimento dell'intersoggettività come base per ogni comune esperienza. Gasca (1991) ha osservato come la costruzione di questo mondo comune sia ostacolata dalla difficoltà di accedere a un linguaggio verbale condiviso da parte di soggetti psicotici, in cui ogni singola frase apparentemente condivisa si carica di messaggi o significati artistici minacciosi e allusivi. L'uso di immagini artistiche permette di superare la rigidità del linguaggio verbale e di accedere a un mondo di significati che rimandano a molteplici significati. In questo modo è possibile un'esperienza comunicativa che si apre alla molteplicità dei piani dell'esperienza psicotica in maniera non riduttiva. Ne consegue sul piano della prassi che l'intervento fenomenologico

presuppone un gruppo non gerarchico, nel quale i conduttori partecipano all'esperienza (suonando, disegnando, danzando, ecc...) allo stesso modo dei pazienti non in quanto detentori di una verità di rivelare tramite l'interpretazione (pratica che reintroduce una lettura riduttiva delle immagini) ma semplici custodi del gruppo che, immergendosi nella sua realtà, permettono/favoriscono l'incontro dei vari mondi soggettivi in un mondo comune che prende forma nelle rappresentazioni estetiche proprie di ogni tecnica.

Date queste considerazioni si può anche osservare come tale modello sia particolarmente efficace nei confronti di soggetti psicotici, in un contesto (ad. es. in un Centro Diurno) che si proponga una dimensione terapeutica e mantenga nei pazienti una relazione dinamica ed evolutiva con il mondo esterno. In questa prospettiva, la specificità terapeutica di qualsiasi forma artistica consiste nel processo in cui quella comunicazione interpersonale che è andata parzialmente o totalmente distrutta attraverso il linguaggio normale è resa possibile grazie al linguaggio simbolico - regressivo e anche attraverso quelle forme di comunicazione simbolica translinguistica come musica, pittura, danza, ecc.

Per Borgna (1995) *“se l'esperienza psicotica si costituisce nel contesto di una relazione autistica colma di orizzonti di senso irreali e astratti, cosa significativa ai fini terapeutici non può non essere quella di aiutare i pazienti in questo confronto con problemi reali e concreti, anche con esperienze di arte terapia”*. Queste osservazioni rimandano alla necessità di costruire come preconditione per qualsiasi terapia della schizofrenia, un mondo comune di significati, emotivi, prima che cognitivi, con i pazienti.

Inoltre la condivisione di un'esperienza emotiva, che ha anche contenuti pratici, rappresenta i due momenti attraverso i quali si orienta l'intervento terapeutico: un “essere con” il paziente che diventa un “fare con” lui, man mano che la relazione si struttura e si rafforza. Nel nostro caso il vantaggio delle terapie che usano l'immagine (non solo pittorica, ma anche musicale, corporea) come medium della comunicazione, rispetto a quella verbale, è la possibilità di utilizzare contemporaneamente più codici e più contenuti, anche in contraddizione tra loro, rispecchiando, in questo modo alcuni aspetti tipici del mondo comunicativo psicotico.

Le terapie espressive-analogiche, infatti, agiscono sulla struttura di base della personalità, sulle aree sane, arginando e accettando le emergenze sintomatiche. Del resto il produrre forme artistiche e condividerle richiede la presenza di un io minimamente strutturato e il rapporto terapeutico, mediato dall'opera, agisce nell'incontro tra i diversi sé dei conduttori e dei pazienti. Le Arti Terapie devono comunque mantenere viva la possibilità di favorire la permanenza degli aspetti originali della storia individuale della persona. L'insieme delle inclinazioni dei caratteri, unite alle esperienze fatte nella vita possono determinare un'inclinazione verso una determinata forma espressiva e di conseguenza l'efficacia dell'incontro tra una tecnica e una persona.

Le difese dei soggetti psicotici sono molto fragili e sono spesso l'unica risorsa di relazione con il mondo esterno. La non-intrusività è un atteggiamento di lento e paziente avvicinamento al senso dell'esperienza del paziente (Palazzi e Taverna 1998). Pertanto il terapeuta non si propone di penetrare il mondo interno del paziente attraverso l'interpretazione diretta, verbale, o quella analogica, anche se dopo una lunga frequentazione ai gruppi ciò accade.

Minkowski (1993) afferma: *“nelle interpretazioni deliranti il campo dei significati è esteso oltre misura. Il pensiero procede per similitudini ed identità e scopre analogie e somiglianze cui solitamente non prestiamo attenzione”*. Può accadere dunque che l'uso del colore rosso, la scelta di una musica, il gesto affrettato di un altro paziente, una risata, giungano a simbolizzare qualcosa, attraverso una catena di nessi arbitrari e del tutto personali.

Il lavoro con le Arti Terapie può aiutare a risignificare quell'apparente simbolo, arbitrariamente scoperto dal paziente, restituire a quella risata la sua valenza di suono allegro e non denso di occulti significati. Soprattutto per gli schizofrenici, il cui mondo si è ridotto a una serie di schemi semplici, pazienti che per difesa hanno assunto comportamenti estremamente semplificati, è spesso una gioia potersi nuovamente accostare alle immagini, ambigue e flessibili da loro prodotte, siano un suono, un movimento o un disegno. Riscoprono così il piacere di simbolizzare, di immaginare, di progettare e progettarsi sempre meno angosciati dalle molteplicità del possibile, insita nei simboli e nelle immagini. Questo approccio deriva dalla consapevolezza che in ciò

che produce il soggetto nel trattamento non ci sono verità da svelare, ma solo modi di essere nel mondo che anelano a manifestarsi, prendere forma e, come tali, sono di uguale valore e significato.

Le Arti Terapie sono, infatti, forme di terapie “deboli”, nel senso filogenetico del termine, non fanno in altre parole riferimento su modelli psichiatrici forti, che diano una definizione certa sulle cause dei disturbi e sull’efficacia causale di alcuni trattamenti, ma tendono a valorizzare le emergenze individuali, che si manifestano nella produzione creativa. Quello che viene sottolineato sono i singoli mondi espressivi, frutto delle storie personali, dei legami stabiliti con la realtà, le differenze insomma, assai più che analogie legate alla diagnosi (Palazzi e Taverna, 1997).

In Conclusione, pur avendo chiarito che l’approccio fenomenologico non rappresenta un modello in senso stretto, si può considerare che presenta una maggiore utilità nel trattamento di patologie gravi, in particolare psicotiche, in quanto in questi disturbi sono maggiormente compromesse le capacità di con-dividere le esperienze soggettive attraverso le forme comuni di comunicazione verbale e di attribuire un senso comunemente condiviso a vissuti e situazioni. Motore di tale prospettiva è che attraverso l’approccio fenomenologico viene evidenziata la struttura costitutiva della persona, il suo specifico modo di essere nel rapporto con gli altri, sia che danzi, sia che dipinga, sia anche che prenda il treno. La peculiarità delle attività espressive è di permettere la manifestazione di questo modo di essere all’interno di un’esperienza ludica e gratificante.

Mi preme altresì sottolineare che l’approccio fenomenologico, come già detto, è più uno sguardo particolare nella relazione con il paziente, che non una specifica tecnica psicoterapeutica. In questo senso non è legato al mondo della psicoterapia, con il suo setting e le sue regole, ma appartiene anche all’ambito della risocializzazione e della riabilitazione. Infatti, condurre un laboratorio espressivo è un sistema valido quanto quello di una psicoterapia artistica per cogliere il particolare modo di esprimersi di un paziente e di entrare in contatto con lui; essere-con il paziente. Naturalmente questo non significa semplicemente stargli vicino o aiutarlo a realizzare il suo lavoro, ma condividere realmente con lui l’esperienza di partecipare alla creazione di una musica, facendo risuonare dentro di sé i suoi stati emotivi. In tal modo l’assenza di un setting

preciso può essere, per alcuni pazienti, una condizione preziosa per aiutarci a entrare nel loro mondo di immagini. In altre parole, svelato il modo di un paziente di relazionarsi con il mondo e con gli altri nei laboratori espressivi, che per la bassa richiesta di coinvolgimento emotivo facilitano un primo approccio in pazienti molto difesi, si può poi passare a un percorso più incisivo, se opportuno e quando il paziente ha raggiunto un sufficiente grado di fiducia.

Questo breve accenno alla teoria fenomenologica, consapevole delle sue lacune quantitative e anche della grossolanità nello spigare l'intrecciarsi fra teorie e prospettive assai più complesse di quanto fatto emergere, quali ad esempio esistenzialismo e psicologismo, non aveva tuttavia lo scopo di riportare alla luce una storiografia precisa, approfondibile, per chiunque fosse interessato, in molti volumi storici – filosofici – psicologici e persino letterari; aveva bensì il compito di introdurre una visione in cui il CLG sarà, nei prossimi capitoli, il nostro fenomeno da analizzare, al fine di estrapolarne una corretta struttura fenomenologica.

1.2 La Gestalt.

Gestalt in tedesco significa “forma - figura” e indica una corrente della psicologia nata in Germania agli inizi del XX secolo secondo la quale i processi della conoscenza e della percezione si organizzano in configurazioni unitarie la cui totalità è qualitativamente differente dalla somma dei singoli elementi che la compongono; un sinolo che una volta formato diventa irriducibile ai componenti originari. Gli antecedenti filosofici a tale teoria psicologica li ritroviamo già in Platone, Aristotele e Kant, mentre si fa risalire la sua fondazione e sviluppo a Koffka, Kohler, Wertheimer, Brentano, Husserl e Merleau-Ponty.

L'idea portante dei fondatori della teoria gestaltica è che il tutto fosse diverso dalle singole parti, contrariamente a quanto affermava il modello dello strutturalismo, diffusosi dalla fine dell'Ottocento, ed ai suoi principi fondamentali, quali l'elementarismo. Le teorie della Gestalt, si rivelarono altamente innovative, in quanto rintracciarono nelle basi del comportamento il modo in cui viene percepita la realtà, anziché soffermarsi su ciò che essa è realmente; quindi il primo pilastro della teoria della Gestalt fu costruito sullo studio dei processi percettivi e in una percezione

immediata del mondo fenomenico. Il modello teorico della Gestalt riguardante il pensiero si oppose a quello comportamentista, secondo il quale gli animali risolvevano le problematiche con un criterio costituito da tentativi ed errori, proponendo invece un criterio di spiegazione formato dal pensiero, dalla comprensione e dalla intuizione.

Storicamente anche nel settore della psicologia sociale le teorie della Gestalt entrarono in conflitto con quelle comportamentiste, che prevedevano di spiegare il comportamento sociale solo in base alle gratificazioni sociali, quali l'elogio e l'approvazione, e proposero invece la teoria dell'attribuzione che metteva in risalto le sensazioni, le percezioni, gli obiettivi, le intenzioni, le convinzioni, le motivazioni e le credenze. Successivamente, importanti studi furono condotti da Lewin con la teoria del campo e Goldstein con una teoria della personalità secondo la quale è l'intero organismo che partecipa al comportamento. In seguito a partire dagli anni '60, la Gestalt soffrì per alcuni decenni della sua difficoltà a misurarsi con l'avanzato metodo sperimentale e gli approcci psicometrici utilizzabili dal nascente movimento cognitivista, ed il suo modello di teoria della mente si dimostrò meno euristico di quello del cognitivismo in tutti i settori che non fossero legati alla psicologia della percezione. Solo in quest'ultimo ambito, per via di alcune difficoltà a spiegare alcuni fenomeni percettivi in un'ottica strettamente cognitivista, la Gestalt ha recuperato un limitato interesse alla fine del XX secolo. Interessante appare infatti l'attenzione agli aspetti fenomenici della percezione, che il cognitivismo ha in parte trascurato nel suo programma di ricerca (anche se teorie sui campi elettrici del cervello hanno perso, col passare degli anni, la considerazione da parte dei fisiologi).

Secondo la Gestalt non è giusto dividere l'esperienza umana nelle sue componenti elementari e occorre invece considerare l'intero come fenomeno sovraordinato rispetto alla somma dei suoi componenti: "L'insieme è più della somma delle sue parti" (posizione del molarismo epistemologico) allo stesso modo in cui le caratteristiche di una società non corrispondono a quelle degli individui che la costituiscono. Quello che noi siamo e sentiamo, il nostro stesso comportamento, sono il risultato di una complessa organizzazione che guida anche i nostri processi di pensiero.

Così come per la Fenomenologia utilizzeremo principalmente il concetto di fenomeno, si è giunti ora a parlare dell'elemento gestaltico attorno al quale si svilupperà la tesi: il concetto di percezione.

Percepire significa acquistare consapevolezza della realtà esterna a noi per mezzo dell'istinto: più che essere una consapevolezza preceduta dalla sensazione è un processo immediato influenzato dalle passate esperienze solo in quanto queste sono lo sfondo dell'esperienza attuale come combinazione delle diverse componenti di un'esperienza reale-attuale.

La capacità di percepire un oggetto quindi deve essere rintracciata in una organizzazione presieduta dal sistema nervoso e non ad una banale immagine focalizzata dalla retina.

Per comprendere il mondo circostante si tende a identificarvi forme secondo schemi che ci sembrano adatti - scelti per imitazione, apprendimento e condivisione - e attraverso simili processi si organizzano sia la percezione che il pensiero e la sensazione; ciò avviene di solito del tutto inconsapevolmente. Con particolare riferimento alla percezioni visive e cosiddette illusioni ottiche, le regole principali di organizzazione dei dati percepiti sono:

- *Buona forma*: la struttura percepita è sempre la più semplice;
- *Prossimità*: gli elementi sono raggruppati in funzione delle distanze;
- *Somiglianza*: tendenza a raggruppare gli elementi simili;
- *Buona continuità*: tutti gli elementi sono percepiti come appartenenti ad un insieme coerente e continuo;
- *Destino comune*: se gli elementi sono in movimento, vengono raggruppati quelli con uno spostamento coerente;
- *Figura-sfondo*: tutte le parti di una zona si possono interpretare sia come oggetto sia come sfondo;

- *Movimento indotto*: uno schema di riferimento formato da alcune strutture che consente la percezione degli oggetti;
- *Pregnanza* nel caso gli stimoli siano ambigui, la percezione sarà buona in base alle informazioni prese dalla retina.

L'esempio appena descritto riguardante il funzionamento visivo è solo una delle possibili variabili inerenti la percezione del mondo circostante; analogamente avrei potuto riportare alcuni esempi dei meccanismi uditivi, essendo la musica il nostro tramite, ma sarebbe stato comunque una "goccia nell'oceano".

L'uso di strumenti d'arte, quali la musica, il disegno, la poesia o la danza e la cura del proprio corpo è un riferimento fondamentale per la comprensione di ciò che sta accadendo alla / nella persona. Nel lavoro terapeutico, singolarmente o in gruppi di crescita personale, non servono solo i verbali, le parole pronunciate, ma anche e soprattutto il corpo, tutto ciò che si esprime attraverso i gesti, gli atteggiamenti, i movimenti, ecc. per completare il senso di quello che le persone comunicano.

Bisogna sempre avere di riferimento il concetto di salute come caratteristica che ha a che fare con la capacità di connettersi e transitare da aspetti interni ed esterni al fine di conoscere, contestualizzare, e, più in generale, di saper dare significato alla realtà circostante. La salute è anche accoglienza e integrazione di chi siamo, dei nostri sentimenti, pensieri e comportamenti, anche se a volte contraddittori o apparentemente sconvenienti a noi stessi. Infine, la salute è la possibilità di ampliare le nostre risorse, invece di ripetere sempre le stesse cose che abbiamo imparato o per necessità o per difesa.

La malattia, al contrario, si verifica quando non c'è un buon contatto con il mondo interno o esterno, quando neghiamo caratteristiche personali o aspetti che appartengono a noi e quando il nostro comportamento è eccessivamente rigido e ripetitivo rispetto al cosiddetto comportamento sano che ha una maggiore flessibilità e creatività.

Uno degli aspetti più affascinanti della malattia, a mio giudizio, è la sua capacità di influenzare la quotidianità non strettamente legata ad essa, si pensi a come un invalido in carrozzina a causa di un incidente possa avere difficoltà a muoversi nelle strutture città

(disabilità direttamente connessa al movimento) e che al contempo abbia sempre meno voglia di dover affrontare scale, salire o scendere da mezzi pubblici, prendere il treno o fare la spesa, riducendo di conseguenza gli spostamenti al minor numero possibile (pur avendo un problema motorio, ciò influisce su ambiti di ragionamento e di emozioni “sani” con la possibilità di modificare l’umore, la visione dinamica o statica della quotidianità, la voglia di fare e di mettersi in discussione).

Ancor più difficile è poi applicare lo stesso ragionamento alla disabilità mentale, laddove raramente si può stabilire dove finisce la patologia e dove inizia la normale “pazzia” e “trasgressione” presente in ogni individuo “sano”.

Se da un lato la parole “ disabile mentale” abbiamo visto che possono assumere significati molto diversi a seconda che li si guardi con la prospettiva del DSM piuttosto che con quella fenomenologia, risulta indispensabile un mediatore che con il suo essere semplicemente quotidiano e al contempo regressogeno, possa far emergere un modo di fare istintivo, naturale, capace di essere specchio di ciò che una persona mette in atto.

La musica coincide perfettamente con questa descrizione di mediatore.

Dal punto di vista pratico, la musica, e l’arte in generale, riesce ad esaltare tre capisaldi della terapia della Gestalt, che trovano un applicazione pratica nelle sedute di lavoro:

1. *La realizzazione*: solo quando l'individuo si rende conto che “cosa fa” e “come lo fa” sarà in grado di modificare il proprio comportamento; riguarda la capacità di ogni essere umano di percepire e comprendere ciò che sta accadendo “qui e ora”, dentro di sé e nel mondo intorno a lui.

All'interno di questa esperienza nel “hic et nunc”, si possono distinguere tre tipi di comunicazione, che sono chiamate "aree di consapevolezza" o "zone di contatto":

a) La realizzazione del mondo esterno. Si riferisce al contatto sensoriale e ci permette di entrare in contatto con gli oggetti e gli eventi del mondo intorno a noi, con tutto ciò che è fuori e ciò che accade al di là della nostra pelle.

Esempi: "Vista, tatto, udito, olfatto ,..."; " vedo, qui e ora ,...";...

b) La realizzazione di sé. Essa comprende tutte quelle sensazioni e sentimenti che si verificano dentro di noi. Esso ci permette di entrare in contatto con noi stessi.

Esempi: "Mi sento, ..."; "mi sento, qui e ora ,..."; "che cosa provo?", "come mi sento?"

c) La realizzazione di fantasie. Comprende tutte le attività mentali (il pensiero, l'immaginazione, il ricordo,...). Ci permette di contattare le nostre fantasie.

Esempi: "Penso che, immagino, ricordo, mi ,..."; "credo, qui e ora ,...";...

2. *Omeostasi*: il processo con cui l'organismo interagisce con l'ambiente per mantenere intatto il proprio equilibrio.

Nessuna organizzazione è autosufficiente, ma in ogni momento è parte di un settore che comprende sia lui che il suo ambiente. Questo equilibrio omeostatico (o auto-processo normativo) è sano, perché se il corpo rimane in uno stato di squilibrio con l'ambiente per lungo tempo, non troverà più in questa relazione un aiuto al soddisfacimento delle proprie esigenze, con conseguente probabile aumento di chiusura e di dinamiche difensive.

3. *Contatto*: è essenziale per la crescita e lo sviluppo umano.

Ogni persona ha uno spazio vitale all'interno del quale, a seconda del tempo, può ricevere o essere aperto a determinati incontri; tuttavia la gestione di questo spazio deve essere inviolabile dall'esterno. Se ciò accade, ci sentiamo minacciati nella nostra integrità e individualità. Si rischia di ridurre il contatto con gli altri. Questa riduzione di contatto porta l'uomo alla solitudine, intesa come "male minore" in grado di farci sentire apparentemente più sicuri e di ridurre la presenza di angoscia e paura. Il più delle volte questo contatto è ridotto così tanto che anche se il desiderio di connettersi con gli altri è grande, la paura che si prova quando qualcuno viene a rimuovere dalle nostre limitazioni prende il sopravvento.

Quando accade il contrario, vale a dire quando la nostra interiorità è in continuo contatto con il mondo esterno, mostrando una estroversione di carattere compulsivo, vi è la possibilità di arrivare progressivamente a perdere l'intimità creativa e la concentrazione, diluendo i confini del proprio sé fino al punto di avere difficoltà nel percepirlo separato dall'ambiente.

In altri termini, la potenzialità regressogena dell'intemediario musicale e , in genarle, artistico, permette di concentrare l'osservazione del terapeuta, nel punto di unione delle polarità istintuali del paziente: è come se ogni comportamento fosse connesso ad un "punto zero" dove si uniscono e allo stesso tempo differenziano gli opposti. Rimanendo attenti al centro, siamo in grado di acquisire una capacità creativa di vedere entrambi i lati di un evento, avendo una visione completa del comportamento. In termini di polarità, sentimenti "negativi" sono di solito considerati opposti a quelli "positivi", ma l'emergere di uno piuttosto che dell'altro non indica, in potenza, la loro compresenza (l'accettato e accettabile). Le emozioni negative sono infatti fondamentali per la dicotomia della personalità: non è solo nostro dovere il farle emergere, ma anche dare strumenti per imparare a veicolarle o trasformarle in energia pronta da utilizzare.

La filosofia di base della terapia della Gestalt è la differenziazione e l'integrazione della natura, e in questo senso "positivo" e "negativo" spesso si trasformano in "utile" e "dannoso", perdendo quell'accezione morale spesso difficile da oltrepassare non solo per il paziente che la vive, ma anche per la rete di professionisti che deve decidere per quella determinata persona.

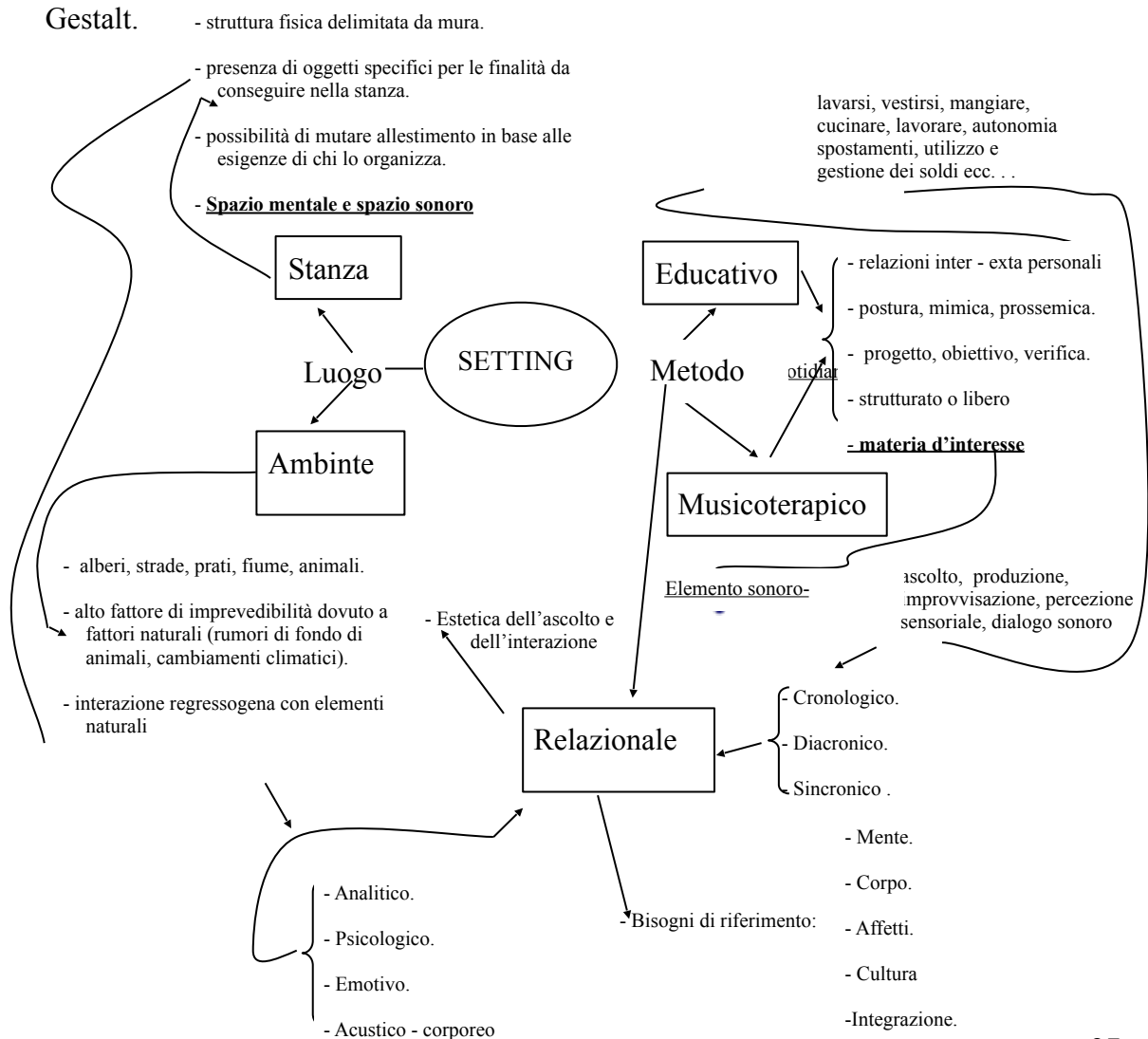
Il terapeuta deve quindi focalizzare la sua attenzione sul "cosa" e "come" costruendo un setting d'osservazione accurato, che porti a produrre le speculazioni che stanno alla base del progetto d'intervento. Risulterà necessario, in pratica, applicare le categorie precedentemente descritte, come ad esempio concentrarsi nella costruzione di un campo di lavoro capace di creare le condizioni, sia nel corpo che nell'ambiente, per dare un supporto ottimale al paziente tanto quanto a se stesso (la cura per la vostra posizione, la respirazione, le distrazioni possibili ecc...), avere la volontà di esplorare la prospettiva di un'altra persona, accogliere e sostenere i pensieri e sentimenti che nascono spontaneamente nel paziente in quel momento, al fine di comprendere più a fondo ciò che sta accadendo.

La complessità di tutte le teorie e metodi descritti, seppur solamente per sommi capi, sia essi riguardanti la Gestalt piuttosto che la Fenomenologia, hanno portato a sviluppare altre teorie tuttora molto importanti nell'utilizzo applicato di queste prospettive, una su

tutte è la "scienza olistica" termine usato come categoria per includere numerosi campi di ricerca scientifica. Essa apre una altra strada metodologica che però noi non percorreremo se non appunto come ulteriore consapevolezza dell'esistenza di un'ulteriore diversa chiave di codifica del mondo.

In conclusione, quello che ritengo importante sottolineare, è tutti campi sopra descritti hanno alcune caratteristiche in comune: in primo luogo, sono multidisciplinari; secondo, sono incentrati sul comportamento dei sistemi complessi; terzo, riconoscono il meccanismo del feedback tra sistemi come elemento cruciale per la comprensione del loro comportamento.

Graficamente, ecco tradotto nella realtà esperienziale un breve esempio del concetto fenomenologico riferito ai campi d'osservazione possibili di un esperienza, e al contempo la sua unità percepita e inerente al concetto di campo, tipico della teoria della Gestalt.



L'utilizzo del termine setting è oggi udibile abitualmente da chiunque frequenti per motivi professionali servizi educativi, riabilitativi, terapeutici o sanitari.

Nonostante per ciascuna professionalità tale termine assuma una valenza specifica con precisi riferimenti prassico-metodologici, è possibile, secondo la mia opinione, trovare un minimo comune multiplo comune a tutte le professionalità che utilizzano il setting come metodologia di lavoro: un "luogo" predisposto ad accogliere ed incoraggiare il cambiamento.

Le professioni d'aiuto si trovano quotidianamente ad affrontare il tema del cambiamento, inteso come superare un problema, accettare una nuova condizione di vita, far fronte ad un imprevisto ecc..

Nello specifico delle varie professioni coinvolte in tali dinamiche di cambiamento, così come il chirurgo opererà in una sala con attrezzature predisposte, lo psicologo accoglierà il paziente all'interno del suo studio e l'educatore agirà nella propria struttura di riferimento, anche il musicoterapista è chiamato a fronteggiare la possibilità di costruire un luogo in cui mettere in campo la propria professionalità.

L'utilizzo della parola luogo, in alcuni casi però potrebbe essere fuorviante, in quanto rimanda ad uno spazio fisico. In questo senso, nel corso dei tre anni di lezioni, sono state più volte chiarite alcune linee guida generali alla formazione di uno spazio dove il paziente, al suo arrivo, possa trovare le migliori condizioni per affrontare il proprio percorso.

Una particolarità del lavoro del musicoterapista è quella di non essere in grado, sempre, di far usufruire ai pazienti di un luogo in suo possesso, e quindi di dover talvolta andare lui nel luogo di appartenenza di queste persone: scuole – comunità – ospedali - centri diurni ecc. . .

In casi simili la parola setting assume già un'altra valenza, poiché rimanda non più ad uno spazio fisico, ma a degli strumenti da portare sempre con sé, che una volta predisposti nel luogo in cui si andrà a fare la seduta formeranno il setting per il paziente. Si assiste quindi ad un mutamento di prospettiva: dalla staticità (professionista che accoglie l'utenza nei propri luoghi di lavoro) alla mobilità (si pensi ad un

musicoterapista che all'interno della stessa mattinata debba andare in due scuole diverse per fare delle sedute di gruppo o a singoli bambini).

Il passo evolutivo successivo di questo concetto, propone un setting come luogo mentale in cui favorire il cambiamento con le risorse a disposizione, indipendentemente da quali esse siano. Questa impostazione mette al centro del suo funzionamento le modalità operative con cui si instaura il rapporto con il paziente.

Nello specifico della mia esperienza di tirocinio, il setting era sì rappresentato talvolta da una stanza piena di strumenti musicali, ma in altre occasioni era un intero bosco il nostro campo di lavoro: gli strumenti musicali si trasformavano in mezzi agricoli, utilizzo della voce, versi degli animali, rumore dei passi, vento tra le foglie ecc...come se la consueta "stanza" avesse preso vita e fosse diventata interattiva.

Questa prospettiva di lavoro apre scenari molto interessanti, a mio giudizio, solitamente utilizzati nell'insegnamento della musicoterapia per definire l'elemento sonoro-musicale. Se analizzato semanticamente, il sostantivo sonoro rimanda sia a quegli oggetti sonori comunemente definiti musica, sia a ciò che rientra nella categoria di rumore. Per questo motivo in musicoterapia con l'espressione sonoro-musicale si vuole intendere un contesto musicale in cui rumori e suoni e, in generale, ogni evento acustico, possiede una specifica capacità espressiva, relazionale e intenzionale. La musica e il suono diventano quindi, in senso lato, un linguaggio capace di mettere in comunicazione parti emotive ed istintuali tramite un mediatore, il suono appunto, in grado di andare oltre le problematiche cognitive e psicofisiche di colui che vuole comunicare.

Emerge l'importanza di favorire elementi regressogeni così profondi da poter avere successo nei confronti dei consueti metodi comunicativi usati quotidianamente.

Così come è possibile favorire questo "dialogo antico", precedente al mezzo verbale e razionale, all'interno di una stanza, tramite la mediazione di oggetti sonori (da non identificare sempre e comunque con strumenti musicali), è sicuramente più evidente, e complesso allo stesso tempo, l'instaurarsi di dinamiche regressogene all'interno di un contesto naturale.

Come detto in precedenza, questa immensa stanza interattiva, il bosco, nel suo essere mutevole e viva anche senza l'intervento dell'uomo, mette in campo

contemporaneamente una serie di variabili assai più complesse da gestire, sia da parte del musicoterapista, che da parte dell'utenza.

L'elemento maggiormente esaltato da tale impostazione è sicuramente quello fenomenologico in quanto approccio alla filosofia che assegna primaria rilevanza, in ambito gnoseologico, all'esperienza intuitiva, la quale guarda ai fenomeni (che si presentano a noi in un riflesso indissolubilmente associato al nostro punto di vista) come punti di partenza e prove per estrarre da esso le caratteristiche essenziali delle esperienze e l'essenza di ciò che sperimentiamo.

Sicuramente al primo impatto di chi, come me, ha iniziato a fare tale esperienza di "seduta" all'inizio della sua formazione, una prospettiva come quella fenomenologia, in cui vi è un continuo rimando all'intenzionalità nei confronti di ogni atto, è risultata molto complessa da capire e veicolare.

Al di là del luogo in cui ci si trovi, dal mio punto di vista, ciò che diventa importante e affascinante è la presa di consapevolezza che in qualsiasi modo un musicoterapista si ponga all'interno di una seduta, lui stesso diventerà parte dell'ambiente e del processo in divenire che si compirà durante la seduta. Questa prospettiva rimanda ad un concetto fondamentale in ambito gestaltico: l'omeostasi; secondo cui nessuna organizzazione è autosufficiente, ma in ogni momento è parte di un settore che comprende sia se stessa che il suo ambiente. Questo equilibrio omeostatico (o auto-processo normativo) è sano, perché se il corpo "malato" rimane in uno stato di equilibrio con l'ambiente per lungo tempo, potendo così instaurare con esso un rapporto gratificante e rigenerante.

Più maturavo tale convinzione e consapevolezza, più riuscivo ad interfacciarmi meglio con il lavoro che si faceva, poiché il "risultato" finale della seduta diventava dipendente più dal "come" che dal "cosa" potessi fare. Scompariva in questo modo molta mia ansia di prestazione legata al controllo puramente analitico del lavoro e all'attuazione di un protocollo per me chiaro a livello teorico, ma vuoto di esperienza diretta.

Sarebbe ovviamente illogico interpretare questo discorso come il tuffarsi in una relazione superficialmente e poi improvvisare dall'inizio dell'intervento sino alla fine, tutt'altro: la fiducia di considerarsi parte di un processo in cui l'errore è compreso nel "tutto", dona un po' di umiltà e contemporaneamente responsabilizza ancora di più chi

propone tale metodo, poiché impone di reinvestire le energie ansiogene risparmiate in modalità di analisi solitamente trascurate come ad esempio la percezione e l'attenzione al tempo diacronico e sincronico, senza mai perdere di vista i bisogni di riferimento di ognuno.

Ognuno di questi aspetti non entra in conflitto con un altro ma in una sinergia capace di dare una forma unitaria all'osservazione e alla valutazione.

La percezione, intesa come processo psichico che opera la sintesi dei dati sensoriali in forme dotate di significato, può avere una diversa interpretazione da parte del musicoterapista a seconda che si concentri sulla valutazione di fatti nel loro divenire temporale (diacronia), oppure che consideri determinati comportamenti in un determinato momento, estraendoli dalla loro evoluzione nel tempo (sincronia). Nello specifico di una seduta, tale prospettiva si concretizza nel contestualizzare le varie dinamiche messe in atto dall'utente, le quali andranno in parte motivate nel "qui ed ora", in parte collocate all'interno del percorso in continuo divenire.

Prende forma sempre più l'importanza spesso sottovalutata della presa in carico. Durante il mio percorso di studio, mi sono più volte chiesto cosa bisognasse saper fare in una seduta di musicoterapia, non tanto nell'ottica di "sopravvivere" con un paziente, ma per offrire un lavoro qualitativamente valido. La mia esperienza da educatore, in cui l'operare sulla gravità è all'ordine del giorno, mi aveva trascinato in una forma mentis molto pericolosa, poiché faceva passare in secondo piano tutta la prassi anamnesticca rispetto all'utente: il "dover fare" prendeva il sopravvento nei confronti del sapere. Il limite di questa prospettiva è quindi non essere in grado di dare una corretta valutazione ai comportamenti – problema, i quali risultavano privi di contesto.

Idealmente, in ogni lavoro, il professionista chiamato ad operare, dovrebbe essere l'unico in grado di capire se e in che termini accettare il lavoro; di fatto spesso e volentieri si verifica esattamente l'opposto. Difficile e fuorviante, in questo contesto, capire fino a che punto sentirsi obbligati ad accettare (Necessità economica? Burocrazia?) oppure rifiutare (Etica? Svalutazione della propria professionalità? Disservizio all'utenza?); ma sicuramente indispensabile ai fini di una buona progettazione, conoscere l'utente in entrambi gli aspetti: sincronico (ore passate insieme) e diacronico (tutto ciò che accade è immerso in uno contesto temporale più

ampio, che esiste anche quando noi non siamo con lui e che influirà sui prossimi incontri). Solo in questo modo sarà possibile costruire un progetto e trovare indicatori “ad personam”, fondamentali al fine di verificare la validità del lavoro.

Questo discorso apre ad una problematica sempre costante all'interno dei tre anni di formazione musicoterapica: il ruolo.

Ogni professionalità è dotata di un ruolo caratterizzante, ovvero in grado di far trasparire le specificità professionalizzanti del determinato mestiere. La quotidianità, fatta di persone, esigenze di mercato sia per il datore di lavoro che per il lavoratore, tende sempre di più a sfumare i ruoli di ogni professione, in vista del più pragmatico “eseguire ciò che c'è bisogno di fare”; rimanendo nel mio campo di lavoro, quello educativo, sono all'ordine del giorno realtà in cui educatore socio sanitario, psicologo, educatore, infermiere si ritrovano ad avere le stesse mansioni.

Personalmente ritengo che se ognuna di queste professioni portasse nel suo operato la propria specificità, non ci sarebbe alcun problema di convivenza, anzi, non potrebbe che essere un rinforzo positivo all'ottica dell'utenza; purtroppo però, questo modo di fare a mio avviso ovvio, tanto ovvio non risulta né agli occhi di molti operatori, a prescindere dalla loro formazione, né tantomeno agli occhi di coloro che assumono il personale.

Consapevole che, come sempre, ogni tipo di incomprensione e conflitto è da ricercarsi in una dinamica consolidata e non nelle singole persone, il problema rimane vivo all'attenzione di chi, come me, lavora come educatore e quindi sa come vengono commissionati molti interventi specialistici (quale ad esempio la musicoterapia) e al contempo si sta pian piano inserendo nel campo musicoterapico, e quindi sente l'esigenza di suddividere le professionalità.

E qui sorge il quesito: essere musicoterapista nella stessa struttura dove si lavora come educatore? Penso e spero di non essere l'unico a porsi tale interrogativo metodologico più che prassico, tuttavia non sempre è facile trovare esempi di fruttuosa convivenza, anzi, spesso ciò di cui si sente parlare corrisponde all'esatto opposto.

Tornando alla riflessione di partenza, legata al ruolo di ogni professionalità, l'etimologia della parola deriva dal latino “rotulus”, ovvero un foglio di carta arrotolato in cui gli attori del teatro leggevano le proprie battute. Questa immagine rende bene

l'idea di come ogni persona "recita" la sua parte sulla scena della società attenendosi alle aspettative prestabilite.

Sulla stessa prospettiva si inserisce il contributo sociologico, che definisce il ruolo come l'insieme dei comportamenti attesi, degli obblighi e delle aspettative che convergono su un individuo che ricopre una certa posizione sociale. Come conseguenza di ciò ogni ruolo prevede al suo interno almeno due ruoli complementari (es: padre/figlio – dottore/paziente), la cui possibilità di previsione del comportamento altrui è reciproca, in quanto ciascuno dei partecipanti, in base al ruolo che interpreta, è in grado di sapere cosa sia lecito aspettarsi dagli altri. Qui sorge la difficoltà, ovvero quando una persona, per diversi motivi, non può corrispondere alle aspettative del ruolo assegnato o per conflitti che si generano "intra" ruolo, come quello di un dottore che prevede sia la capacità di riconoscere una malattia che di instaurare un rapporto empatico con i pazienti, oppure vi possono essere conflitti "inter" ruolo, ovvero quando un individuo è chiamato ad interpretare ruoli in contrasto tra di loro.

La prospettiva semantica-sociologica fin qui descritta, a mio giudizio è di grande aiuto, in quanto pone l'accento su ruoli in contrasto e non sulla convivenza in generale tra ruoli che potrebbero persino essere considerarsi complementari.

Ovviamente, avendo ogni professione un suo svolgimento, rituale, modus operandi, setting, tempistica, ecc. .dipenderà dall'alta capacità di chi incorpora ruoli diversi creare dei ponti, ad esempio, tra un rituale e l'altro, tra un'attività più logica ed una più istintiva - emotiva o tra un momento ricreativo e uno bisognoso di attenzione (gli esempi possono essere infiniti).

Voglio sottolineare che l'intento di questa riflessione non è quello di proporre un metodo rivoluzionario alternativo con valenze di "migliore" o "peggiore" rispetto alla consolidata tradizione, ma semplicemente di trovare una risorsa partendo da una realtà lavorativa molto diffusa nel campo socio – educativo - riabilitativo e capire, laddove sia possibile, come poter costruire un percorso valido a prescindere da quanto ripida e dissestata possa essere la strada e , soprattutto, senza che a rimetterci , in termini di occasioni, siano gli utenti, già troppo spesso in balia di decisioni verso le quali non hanno alcun potere democratico.

La possibilità di frequentare il CLG ensemble è stata un'iniezione di fiducia basata su risultati oggettivamente visibili a chiunque si addentri un minimo nel capire le attività, nell'osservare i ragazzi nei diversi contesti, nel capire come risolvono i conflitti all'interno della seduta o come li gestiscano e come la conoscenza con gli operatori non gli impedisca di leggere i loro ruoli all'interno delle diverse attività, anche qualora poco prima di iniziare vi sia stata una lite o un rimprovero o una più semplice incomprensione.

Non può mancare in una riflessione di questo tipo un accenno all'importanza della continuità relazionale, capace, nel tempo, di creare un rapporto in continua crescita e sempre più profondo, per cui ovviamente non è possibile fare una foto di un luogo e metodo simile, con anni di percorso alle spalle, e sovrapporla o provare ad improvvisarla su qualsiasi realtà appena nata.

C'è poi un'ulteriore considerazione alla base di questa esperienza di tirocinio, ovvero la presenza del gruppo. Diversamente da come potrebbe accadere nelle strutture private o nelle ASL, il gruppo di lavoro è costituito da persone che già si conoscono, e che condividono la quotidianità di vita tutti i giorni; il CAD "Castagneto" infatti eroga attività occupazionali, artigianali ed espressive, organicamente strutturate, a favore di gruppi di più disabili con finalità socio-pedagogiche, socio-riabilitative, socio-educative volte al potenziamento e/o mantenimento delle attitudini delle persone inserite.

Nella pratica quotidiana ogni mattina i ragazzi, che arrivano già in gruppo, vengono suddivisi in diversi sottogruppi in base al planning settimanale delle attività e ai bisogni di ognuno.

Le dinamiche che si possono instaurare in gruppi simili sono molto diverse da contesti nei quali i vari pazienti si trovano insieme solo per il momento della terapia, poiché in questi casi si instaurerebbero dinamiche più di tipo sincronico mentre nel caso del CAD le dinamiche relazionali interpersonali hanno un senso più ampio, legato ad esempio all'attività fatta il giorno prima con quella persona specifica; si tratta quindi di un'ottica più diacronica in cui collocare ciò che accade tenendo presente sia la specifica attività sia il contesto in cui essa si inserisce.

Coerentemente con l'impostazione fenomenologica di Brentano, la coscienza intenzionale può qui trovare un suo accoglimento a 360 gradi in quanto non è un metodo osservativo limitato ad una seduta o ad un laboratorio, ma si tratta di "occhiali" con i quali collegare tutto ciò che avviene dall'arrivo dell'utenza fino all'ora di chiusura del centro. Paradossalmente osservare solo la seduta diventa molto difficile, poiché incompleta di informazioni dietro le quali si cela un determinato comportamento o reazione. Tali "occhiali", inizialmente da me travisati per un metodo interpretativo molto pericoloso per chi non ha la formazione da psicologo, servono in realtà proprio per evitare di trovarsi in scacco di fronte a ciò che è apparentemente inspiegabile, per avere sempre più informazioni basate sul reale, al fine di "parlare di ciò che si vede" (espressione cara al filosofo Paolo Bozzi, il quale contribuì alla diffusione della Teoria della Gestalt nelle università italiane) e lasciare solo una minima parte all'interpretazione.

Nel compilare e leggere molti P.E.I. educativi spesso compare sempre la voce "integrazione" tra i vari obiettivi da raggiungere. Non altrettanto di frequente però si è in grado di far seguire a tale obiettivo dei corretti indicatori di verifica, il cui scopo è proprio quello di diminuire l'interpretazione soggettiva nel valutare la resa di un'azione per far largo a dati oggettivi e oggettivabili empiricamente.

Il dibattito su tali questioni sarebbe davvero molto articolato e vedrebbe al suo interno sia professionisti dove il numero e la quantità rischia di far dimenticare che dietro alle statistiche vi sono volti, storie ed emozioni, sia chi, al contrario, sostiene l'impossibilità di descrivere empiricamente reazioni, emozioni, cambiamenti, finendo per stilare progetti che, al di là della loro validità, invece di essere una strada ripercorribile anche da altri operatori, diventano un percorso privilegiato per l'operatore che l'ha pensato e il suo utente, venendo meno al principio di indipendenza che dovrebbe essere alla base di ogni finalità educativa.

Ciò che a noi interessa, in questo caso specifico, è poter assistere ad un'interazione grupale in cui diminuiscano le conflittualità, l'attività diventi un modo per dirsi "facendo" quello che prima si diceva "parlando" o peggio, "litigando violentemente", con la consapevolezza che il ruolo di ognuno influenza quello degli altri, e che per raggiungere la buona uscita della seduta è necessaria e fondamentale la collaborazione

di tutti. Con lavori e attività di crescente responsabilità, ad ognuno viene data l'occasione innanzitutto di star bene con se stesso, di imparare a gestire la libertà in modo da avere ritorni di benessere psico-fisici: fatto ciò la consegna specifica diventa quasi superflua e al contempo diventa scontato l'obiettivo che sta alla base dell'attività, che si autoalimenta; è come se ad ognuno venisse data l'occasione di essere l'educatore di se stesso, al di là che poi ognuno sfrutti questa opportunità oppure la rifiuti, e il terapeuta solo allora svolge la sua funzione di guida per coloro che ancora "non vedono" l'opportunità, e di presenza forte per coloro che "muovono i primi passi".

In questo setting suono, corpo, tempo, percezione, emozione, ragione, mente ecc diventano quello che Aristotele definirebbe *sinolo*, letteralmente traducibile con "ciò che sta sotto", sostanza, ovvero ciò che è nascosto all'interno della cosa sensibile come suo fondamento ontologico. La sostanza è quindi ciò che di un ente non muta mai, ciò che propriamente e primariamente è inteso come elemento ineliminabile, costitutivo di ogni cosa per cui lo si distingue da ciò che è accessorio, contingente, e che Aristotele chiama *accidente*.

Una volta finita la seduta, ogni elemento costitutivo di questo *sinolo* torna nella sua forma indipendente per essere griglia di osservazione; da sincronico torna diacronico al fine di garantire validità al lavoro nel suo divenire, potendo così anche capire, in sede di verifica, laddove il lavoro sia migliorabile.

Cap 2

RICERCA.

Lo studio del ruolo, del metodo e delle competenze è da sempre alla base di ogni professionalità.

Laddove tale professionalità ha un percorso di vita relativamente recente e ancora privo di uno status burocraticamente riconosciuto ed equiparato ad altre cosiddette “forti” come ad esempio il medico, l’avvocato o lo psicologo, la costruzione della professionalità spesso parte dal dilagare dei risultati che essa produce. Solo così, tramite un riconoscimento “dal basso”, si incomincia a sentire l’esigenza di formare dei professionisti capace di utilizzare un arte secondo degli standard riconosciuti ed accettati. Ecco quindi che in questo processo di normalizzazione si necessita la costituzione di capisaldi teorici e metodologici atti a rendere oggettivabile e trasmissibile un sapere, al fine, appunto, di formare professionisti.

La musicoterapia, tuttora coinvolta in un viaggio burocratico verso una pieno riconoscimento della sua efficacia e utilità terapeutica, ha come capisaldi il concetto di setting, di ruolo del musicoterapista, di strumentario e , ovviamente, di musica.

L’ampia e sempre crescente diffusione della musicoterapia fanno sì che i contesti in cui è possibile applicarla siano moltissimi, spesso con funzionamenti quasi opposti a livello di orari, rigidità, spazi e tempi: comunità, centri diurni, studio privato, ospedali, cliniche, scuole ecc...

Questa diversità è alla base della diversificazione di alcuni dei capisaldi prima citati, come ad esempio quello del ruolo (a quanti educatori viene richiesto di essere anche musicoterapista all’interno della stessa struttura?) e di strumentario (quanti luoghi possono permettersi la costruzione di una stanza dedicata alla musicoterapia con specchio unidirezionale per favorire la registrazione/osservazione da parte di altre persone o, più semplicemente, quante strutture hanno uno strumentario adeguato?).

Da questa considerazione è nata l’esigenza di trovare una modalità operativa che consenta il rispetto e la valorizzazione della musicoterapia utilizzando come valore

aggiunto, e non ostacoli, le disponibilità in termini di spazi, tempi e strumenti, del luogo in cui si opera, sia anch'esso lo stesso in cui si lavora con un altro ruolo.

2.1 Metodo di analisi.

La ricerca si baserà sull'analisi dell'esperienza.

Il tentativo è quello di compiere una rilettura dell'esperienza suddividendola in categorie appartenenti alle teorie di riferimento. Ogni categoria verrà poi compilata in modo differente per ogni esperienza, al fine di riuscire a “smontare” una realtà così come appare ai nostri occhi, analizzarla, e “rimontarla” analiticamente basandosi sui dati emersi. La volontà è quella di coniugare a grandi categorie quali ad esempio la percezione, il setting, il verbale e il musicale, un metodo analitico che consenta non tanto di arrivare a risposte, interpretazioni, soluzioni, bensì di aumentare la consapevolezza delle azioni che si compiono e che compiono i nostri pazienti.

La necessità di oggettivare il più possibile l'esperienza, non deve essere qui fatto coincidere con il trascurare la soggettività dell'osservatore, i suoi vissuti e le sue sensazioni poiché, nel tentativo estremo di negarle, si commetterebbe in partenza un errore di impostazione: è come voler raccontare una realtà negando lo strumento che la percepisce. Sia in Fenomenologia che, in modo particolare, nella teoria della Gestalt, il tutto è più della somma delle sue parti, le quali non possono essere modificate senza che ciò influisca nel risultato finale. Ovviamente ciò non significa né accettare l'interpretazione né compiere supposizioni fondate su sensazioni personali, vuol semplicemente mettere in evidenza la consapevolezza che anche nel dato oggettivo, nella forma in cui viene presentato ed elaborato, vi è una scelta di fondo propria del mediatore che la compie.

Nello specifico ogni esperienza verrà analizzata nel seguente modo:

1. setting musicoterapico, a sua volta suddiviso in:
 - discussione gruppale
 - musica
 - sonorizzazione strumentale
 - cantato/parlato

2. ripresa immagini, composta a sua volta dai seguenti campi d'interesse:
 - spazio in senso di luogo (stanza /ambiente esterno) e di posizionamento dei membri del gruppo.
 - tempo (diacronico / sincronico)
3. montaggio: unione di musica ed immagine

4. discussione e condivisione del lavoro:
 - visione e ascolto condiviso
 - riflessioni

5. percezione del prodotto finito:
 - estetica (cosa viene detto, cosa viene fatto)
 - integrazione (sincronia e diacronia di testo – azioni – sonoro musicale)

6. strumenti utilizzati:
 - musicali
 - tecnologici
 - scenici

2.2 Ipotesi e Obiettivo.

Questa ricerca nasce dalla consapevolezza che, all'interno del proprio ruolo educativo - terapeutico, la totalità dell'efficacia degli interventi è al di sopra dei mezzi specifici utilizzati per ottenerla, ma al contempo non può prescindere alcuno: musica, immagine, parole, relazione ecc... tutto ha in sé una occasione di cambiamento straordinaria ma al contempo non è risolutivo se privo di un contesto capace di supportare tali cambiamenti. Solo ampliando la consapevolezza del terapeuta è possibile diventare capaci di fare proposte sempre più mirate e al contempo di imparare a leggere le risposte in modo unitario e complesso, rimanendo sempre nella propria specificità lavorativa, in questo caso di musicoterapista.

La scelta delle categorie di interesse ha il compito di partire dal musicoterapico per ampliare l'ambito d'interesse al più generico lavoro terapeutico, ovvero a tutte le azioni atte a produrre benessere e crescita e , nello specifico, ad aumentare la consapevolezza e comunicabilità dei vissuti, senza tuttavia necessità di interpretarli.

“Motore immobile” di tutta la ricerca è cercare di rendere trasmissibile e oggettivabile questa linea di pensiero, non attraverso speculazioni filosofiche, educative o psicologiche, bensì proponendo alcuni esempi di rilettura dell'esperienza.

2.3 Applicazioni: le virtù.

In questa sezione presenterò la seconda parte della mia esperienza al CLG, laddove in contesti gruppalì ho potuto ulteriormente rafforzare sia la modalità di intervento sia sviluppare un'osservazione più mirata.

In passato avevo già avuto occasione di condurre sedute di musicoterapia di gruppo, per cui già questo aspetto in sé era sufficiente per darmi quel minimo di coraggio e fiducia in più: almeno così pensavo fino alla prima volta in cui ho nuovamente visto “evaporare” le mie certezze sul metodo.

Passare da una stanza ad un bosco così come introdurre l'elemento della recitazione e della video-ripresa, dell'interazione con gli animali o utilizzare mezzi agricoli come strumentario sono stati elementi tanto interessanti quanto spiazzanti per chi, come me, aveva il modello di seduta di gruppo su un tappeto, in una stanza con strumenti diversi ben specifici a livello timbrico, e all'interno di in un setting chiuso.

Mi accingevo ad iniziare una fase che si rivelerà davvero molto arricchente, e che a posteriori forse ho vissuto più come osservatore che come coterapista di musicoterapia; tuttavia è proprio in questa fase che si è venuta palesare un'impostazione metodologica che andava oltre le principali teorie musicoterapiche apprese a scuola, un metodo molto incentrato sulla percezione e sul vissuto integrato mente – corpo - emozione.

Dal punto di vista pratico l'organizzazione dell'attività del mercoledì a cui partecipavo consisteva nel riunire il gruppo preposto al laboratorio, dibattere liberamente in gruppo su una tematica proposta da Dario e che avrebbe portato chissà dove, senza avere nulla di prestabilito, ma semplicemente cogliendo gli spunti dei ragazzi. Una volta dibattuto una ventina di minuti sull'argomento in questione in un

gruppo in cui Dario faceva il conduttore e mediatore, si arrivava tutti insieme ad una sintesi, uno spot che fosse significativo degli argomenti emersi.

Una volta stabilito e condiviso il titolo dell'opera, si andava in scena suddividendo il lavoro in tre macro frasi: una suonata, una recitata-cantata e una ripresa dalla videocamera.

Quasi in tutti i lavori si procedeva mantenendo quest'ordine progressivo di azioni, senza tuttavia impedire proposte spontanee di cambiamento, come di fatto è anche accaduto in una virtù in cui si è partiti dal recitato per arrivare, come ultima tappa, al sonoro.

All'interno del gruppo io applicavo quella che viene definita osservazione partecipata, suonando, recitando e partecipando ai video. Analogamente, anche se con un altro ruolo, anche Dario era sempre presente nella scena, condividendo insieme al gruppo ogni azione necessaria alla creazione del lavoro musicale, recitativo e multimediale.

L'unico operatore che non si vedrà mai presente nelle scene videoriprese è Paolo, il quale dopo aver suonato e registrato il cantato/parlato come gli altri membri del gruppo, era l'addetto alla registrazione digitale.

Al termine delle tre fasi si procedeva immediatamente al montaggio del video e del sonoro, curato da Paolo, abile musicista esperto in tecnologia multimediale.

Nascono così le 11 virtù:

1. La virtù del Silenzio
2. La virtù della Verità
3. La virtù della Giustizia
4. La virtù del Lavoro
5. La virtù della Famiglia
6. La virtù della Memoria
7. La virtù del Tempo Perso
8. La virtù dell'Attesa
9. La virtù della Protesta
10. La virtù del Pentimento
11. La virtù delle Donne

2.3.1 La virtù del Silenzio



“Tu presti fede a quel che senti dire.

Ma dovresti credere

A quanto non vien detto:

il silenzio dell’uomo

si accosta alla verità

più della sua parola.”

Kahlil Gibran

M
U
S
I
C
O
T
E
R
A
P
I
A

Discussione grupale: riuniti in cerchio Dario ha proposto di parlare di alcuni episodi di cronaca più volte ripostati dai telegiornali. Ogni membro del gruppo raccontava un fatto recentemente sentito mentre Toson era solito interrompere frequentemente colui che parlava al punto che i membri del gruppo hanno chiesto lui di stare in silenzio, allora lui ha proposto di dire “due parole lente” sul silenzio.

Musica: traccia musicale appartenente al genere Ambient registrata da Dario e costituita da un 4/4 di batteria elettronica di ritmo costante, avente di sottofondo un midi timbricamente simile ad un condotto dell’aria che produce un bordone costante.

Sonorizzazione strumentale: il mandato condiviso dal gruppo era quello di creare dei rumori di fondo dati dalla manipolazione libera di un mazzo di chiavi.

Cantato / parlato: libera possibilità di parlare e cantare ascoltando in cuffia il file audio prodotto dalla base strumentale e la sonorizzazione con le chiavi. Il risultato è il testo seguente:

“La, la virtù, di romper sempre, con grande passion, con fiducia, con amor con delicatezza, con oспresso di cuore, con fiducia e amore, con delicatezza con virtù che dico io la passione è bella la virtù per tutti io dico a tutti quanti quello che è giusto quello che mi sento la virtù è bella non sorridere perché se no farai la tua gentilezza della virtù.”

V
I
D
E
O
R
I
P
R
E
S
A

Spazio: stalla e ambiente circostante. Il protagonista della registrazione vocale seduto all'interno della stalla, solo, a fare piccoli movimenti sempre stando seduto (aggiustamenti della postura, dei vestiti) con il mandato di provare a ripetere il discorso precedentemente registrato cercando di rispettare le tempistiche. Il resto del gruppo doveva, a turno, guardare dentro il buco di una serratura di una porta chiusa per qualche secondo, e poi andare via. Per queste scene è stato anche utilizzato come attore un asinello presente nel cortile limitrofo. È stato in oltre ripreso il tragitto dal CLG al cortile con i cavalli.

Tempo diacronico (in riferimento all'evolversi cronologico delle azioni fatte): ripresa della camminata verso la stalla; ripresa dell'attore seduto dentro la stalla; ripresa del gruppo che guarda dentro la serratura di una porta. Ritorno al CLG

Tempo sincronico (in riferimento all'intenzionalità delle azioni che compaiono nel video): ripresa dell'attore seduto dentro la stalla; ripresa del gruppo che guarda dentro la serratura di una porta; ripresa della camminata verso la stalla.

MONTAGGIO

Paolo riversa su computer il file audio e video. Mentre scorre la musica seleziona le parti del filmato e le

sincronizza con la musica. Applica dei tagli in alcune scene intervallando frammenti di filmato inerenti a momenti diversi, variandone quindi l'ordine di ripresa al fine di incentivare l'intenzionalità delle scene.

Il gruppo nel frattempo è libero di assistere ed intervenire sull'operato oppure lasciare a Paolo totale libertà.

Nello specifico Paolo ha potuto agire liberamente intervallando scene dell'attore nella stalla ad altre in cui i membri del gruppo osservavano dentro il buco della serratura. In oltre ha deciso di far terminare il filmato con le immagini della passeggiata iniziale montate al contrario.

C
O
N
D
I
V
I
S
I
O
N
E

Visione: alla fine del montaggio è stato proposta al gruppo la visione del video in versione definitiva. La partecipazione alla visione era libera e nello specifico solo l'attore e due membri del gruppo hanno partecipato.

Riflessioni: coloro che hanno assistito alla visione completa del filmato hanno verbalizzato piacere e gioia. Il protagonista ha inoltre detto di essere un "attore modello di fiducia".

Percezione estetica: una voce narrante nascosta all'interno di un luogo parla fuoricampo, ma in modo da essere sentito, al punto che le persone che lo odono provano a vedere questa entità, pur rimanendo distanti, al di fuori, spiandola:

P
R
O
D
O
T
T
O

F
I
N
I
T
O

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
0-5s			Titolo
6-20s	Sottofondo bordoni		Primo piano voce narrante
21-25s	Bordoni + batteria		Persona che guarda dalla serratura
26-35s	Bordoni + batteria	La, la virtù	Primo piano voce narrante

S
T
R
U
M
E
N
T
I

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
36-49s	Bordoni + batteria	di romper sempre con grande passion con fiducia con amor	Persona che guarda dalla serratura Primo piano voce narrante Persona che guarda dalla serratura Primo piano voce narrante
50-59s	Bordoni + batteria	con delicatezza con oспresso di cuore con fiducia e amore con delicatezza	Primo piano voce narrante Persona che guarda dalla serratura Primo piano voce narrante
1m-1,10m	Bordoni + batteria	con virtù che dico io la passione è bella la virtù per tutti io dico a tutti quanti	Animale che guarda dalla serratura Primo piano voce narrante Persona che guarda dalla serratura
1,11-1,18m	Bordoni + batteria Bordoni	quanti quello che è giusto quello che mi sento la virtù è bella	Primo piano voce narrante Persona che guarda dalla serratura
1,19-1,30m	Stop musica	non sorridere perché se no farai la tua gentilezza della virtù	Persona che guarda dalla serratura Primo piano voce narrante Gruppo di persone che cammina dietro un cane
1,31-1,43m	Rumore martello + tagliaerba + chiavi		Gruppo di persone che cammina dietro un cane

La realizzazione della virtù del Silenzio consta in circa 2 h e 30 di lavoro, ulteriormente suddivisibili in 45 minuti all'interno della stanza di musicoterapia dove decidere il tema da affrontare e registrare la parte musicale / cantata / parlata, circa 15 minuti di pausa, 1 h di ripresa all'esterno, 20 minuti circa di montaggio e 10 minuti di visione del prodotto finito e condivisione dello stesso.

2.3.2 La virtù della Verità



“L’arte è la menzogna che ci permette di conoscere la verità.”

Pablo Picasso

M
U
S
I
C
O
T
E
R
A
P
I
A

Discussione grupale: riunito nella stanza di musicoterapia, il gruppo del giorno era costituito da 5 ragazzi del centro più una ragazza proveniente da una comunità di un paese vicino. I ragazzi presenti hanno incominciato a scherzare al punto da rendere difficile l’introduzione di un tema da discutere e al punto da far emergere la domanda: “cos’è scherzo e cosa è verità?”. Nasce così la seconda virtù.

Musica: traccia musicale appartenente al genere Ambient registrata da Dario e costituita da un 4/4 di batteria elettronica di ritmo costante, avente di sottofondo un midi timbricamente simile ad un condotto dell’aria che produce un bordone costante.

Sonorizzazione strumentale: la sonorizzazione di questa virtù si può suddividere in tre fasi: nella prima, come la volta precedente, il mandato condiviso dal gruppo era quello di creare dei rumori di fondo dati dalla manipolazione libera di un mazzo di chiavi; nella seconda parte veniva scelto un direttore d’orchestra (in questo caso Dario) che dirigeva un gruppo di 3 persone che suonavano dei timpani e una cassa di batteria; nell’ultima fase un membro del gruppo aveva il compito di suonare il bastone della pioggia.

Cantato / parlato: libera possibilità di parlare e cantare ascoltando in cuffia il file audio prodotto dalla base strumentale e la sonorizzazione con le chiavi, tamburi e bastone della pioggia. Il risultato è il testo seguente:

“Ti amo tanto, ho visto questa luce, che bello, mi brucio, non vedo, ammiro, che bello, ma, ho visto un demonio, il demonio mi arriva.”

Spazio: campo utilizzato per ippoterapia. Il protagonista della registrazione vocale seduto in un gruppo di 6 persone, comprensive di Dario e me, disposti a semicerchio. Dario, sempre direttore d’orchestra, doveva coordinare due movimenti che il gruppo avrebbe dovuto eseguire: mani davanti alla faccia e posizione libera. Solo un membro del gruppo aveva scelto di stare con il volto sempre coperto, poiché tenuto sotto il giubbotto, fino all’ultima scena. Mentre il gruppo di persone aveva il volto coperto, i due restanti attori, tra cui la ragazza, dovevano portare dei tronchi davanti al gruppo per comporre un disegno, scelto liberamente sul momento. I due attori dovevano sfruttare solo il tempo in cui il gruppo aveva il volto coperto, per poi uscire di scena ogni qual volta il gruppo toglieva le mani dal volto e continuare il lavoro non appena il volto veniva ricoperto. Presenza di un cane seduto vicino al gruppo seduto.

Tempo diacronico (in riferimento all’evolversi cronologico delle azioni fatte): ripresa del gruppo di persone a volto coperto e ripresa degli attori che portano i tronchi davanti al gruppo. Necessità di rifare la ripresa per spiegare ai ragazzi che portavano i tronchi il campo visivo della telecamera. Ripresa continua da diverse angolazioni.

Tempo sincronico (in riferimento all’intenzionalità delle azioni che compaiono nel video): totale coincidenza con l’ordine delle riprese.

Paolo riversa su computer il file audio e video. Mentre scorre la musica seleziona le parti del filmato e le sincronizza con la musica. Applica dei tagli in alcune scene intervallando frammenti di filmato con una ripresa ad altri in cui cambia l'angolazione della visuale, mantenendo tuttavia fedeltà temporale allo svolgimento delle scene.

Il gruppo nel frattempo è libero di assistere ed intervenire sull'operato oppure lasciare a Paolo totale libertà.

Nello specifico di questa virtù Paolo deve solo rendere unitario il filmato rispetto alle diverse inquadrature di ripresa. Sceglie di attingere anche un frammento di filmato della virtù precedente, in cui un attore era solo dentro una stalla, quando la voce solista dice le seguenti parole: "ho visto un demonio".

Visione: alla fine del montaggio è stato proposta al gruppo la visione del video in versione definitiva. La partecipazione alla visione era libera e nello specifico di questa virtù tutti i membri del gruppo hanno partecipato alla visione, qualcuno concentrandosi totalmente su di essa, mentre altri lo guardavano fumandosi una sigaretta. Oltre a coloro che avevano realizzato il lavoro si sono aggiunti anche altri ragazzi che avevano ultimato i loro laboratori, in attesa di essere chiamati per il pranzo.

Riflessioni: coloro che hanno assistito alla visione completa del filmato hanno verbalizzato soddisfazione nel prodotto finito. Particolari attenzioni sono state date alla verbalizzazione della ragazza la quale ha

detto di essersi divertita e di essere molto soddisfatta del risultato, nonostante avesse iniziato senza sapere bene come poter “recitare”.

Coloro che hanno guardato il filmato già ultimato hanno scherzato sulla scena finale, in cui un ragazzo e la ragazza si guardano negli occhi, provocando la reazione verbale del protagonista in questione che rispondeva con dei seccati “ma pensa per te”, “guardati tu”, “quanto sei scemo”.

Percezione estetica: un gruppo di persone vede formarsi una forma fatta da tronchi di albero ma non riesce a vedere chi lo sta costruendo, né può sapere, almeno inizialmente, la forma finale che assumerà. Questo avviene sotto il commento di una voce narrante che, su una base musicale, accenna a delle forti immagini apparentemente slegate dallo svolgimento delle azioni:

P
R
O
D
O
T
T
O

F
I
N
I
T
O

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
0-6s			Titolo
7-14s	Batteria	Ti amo tanto	Visione del gruppo a volto coperto
14-19s	Batteria + chiavi		Visione del gruppo a volto coperto
20-25s	Batteria + chiavi + tamburi + bordone	Ho visto questa luce	Visione del gruppo a volto coperto Inizio composizione della forma
26-35s	Batteria + chiavi + tamburi + bordone	Che bello	Composizione della forma
36-38s	Batteria + chiavi + tamburi + bordone		Visione del gruppo a volto scoperto
39-47m	Batteria + chiavi + tamburi + bordone + bastone della pioggia	Mi brucio	Visione del gruppo a volto coperto Composizione della forma
48-51s	Batteria + chiavi + tamburi + bordone + bastone della pioggia		Visione del gruppo a volto scoperto
52-59s	Batteria + chiavi + tamburi + bordone + bastone della pioggia	Non vedo	Composizione della forma

S
T
R
U
M
E
N
T
I

La realizzazione
suddivisibile in
da affrontare e
30 minuti di ri
prodotto finito

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
----- 1-1,05m	Batteria + chiavi + tamburi + bordone + bastone della pioggia	----- Ammiro	----- Composizione della forma
----- 1,06-1,13m	Batteria + chiavi + tamburi + bordone + bastone della pioggia	-----	----- Composizione della forma
----- 1,14-1,17m	Batteria + chiavi + tamburi + bordone + bastone della pioggia	----- Che bello	----- Visione del gruppo a volto scoperto
----- 1,18-1,28m	Stop batteria, il resto rimane	-----	----- Visione del gruppo a volto coperto
----- 1,29-1,36m	Batteria + chiavi + tamburi + bordone + bastone della pioggia	----- Ma	----- Visione del gruppo a volto scoperto
----- 1,37-1,49	Batteria + chiavi + tamburi + bordone + bastone della pioggia	----- Ho visto un demonio	----- Primo piano demonio
----- 1,50-1,55m	Chiavi + bordone + bastone della pioggia	----- Il demonio mi arriva	----- Visione gruppo a volto coperto
----- 1,56-2,02	Solo bastone della pioggia	-----	----- Composizione della forma
----- 1,50-1,55m	Stop musica	-----	----- Visione del gruppo a volto scoperto
----- 1,56-2,02		-----	----- Visione dei costruttori della forma
----- 1,56-2,02		-----	----- Visione dei costruttori della forma

2.3.3 La virtù della Giustizia



“La giustizia è la gloria suprema delle virtù.”

Marco Tullio Cicerone

M
U
S
I
C
O
T
E
R
A
P
I
A

Discussione grupale: riuniti in cerchio Dario ha proposto di parlare della giustizia, con la libertà sia di raccontare degli episodi che di cercare di descriverla con parole e immagini. Un ragazzo ha chiesto di poter essere il primo a parlarne poiché lui da piccolo aveva subito una grande ingiustizia a scuola della quale voleva vendicarsi. Gli altri membri hanno quindi deviato il loro interesse verso l’episodio appena raccontato, dicendo ognuno a modo suo cosa pensava della giustizia. Per rappresentarlo scenicamente è stato scelto l’episodio accaduto a scuola.

Musica: traccia pre-registrata utilizzata per la seconda virtù ma accelerata di tempo.

Sonorizzazione strumentale: Dario ha registrato su tale base un solo di pianoforte consistente in un loop di 16 note. Sono stati poi scelti due componenti del gruppo che, seguendo un direttore d’orchestra (Dario), dovevano compiere delle rullate improntate verso una dinamica sempre crescente. Il restante gruppo ha creato il sottofondo di chiavi.

Come ultima traccia è stato chiesto a due ragazzi di fare un solo di tromba ciascuno, in modo da poterli sovrapporre.

Cantato / parlato: libera possibilità di parlare e cantare ascoltando in cuffia il file audio prodotto dalla base strumentale e la sonorizzazione con le chiavi, tamburi, trombe e pianoforte.

Il risultato è il testo seguente:

“Io la scuola la odio a morte, non ci voglio più ritornare. Voglio fare giustizia su quelle persone maledette. Le ucciderei con le mie stesse mani. Ucciderei prima il professore che mi ha preso in giro davanti a tutti, poi, poi uccido un mio compagno, poi ne uccido uno dopo l’altro, poi ne faccio un altro fuori e un altro ancora e li butto nello spazio universale, per sempre, così scompaiono per l’eternità ”

Spazio: per questa virtù è stato scelto di riprodurre l’ambiente scolastico, e quindi di non uscire all’aperto. La stanza di musicoterapia è stata arredata con una scrivania avente funzione di cattedra e molte sedie per gli studenti.

V
I
DE
OR
I
P
RE
SA

Tempo diacronico (in riferimento all’evolversi cronologico delle azioni fatte): ripresa degli alunni in gruppo, del professore che spiega, del dibattito con la classe, della prima interrogazione, della seconda interrogazione, della ribellione degli studenti.

Tempo sincronico (in riferimento all’intenzionalità delle azioni che compaiono nel video): ripresa del professore che spiega la lezione, dibattito con gli alunni, ripresa degli alunni, ripresa della prima interrogazione, della seconda e ribellione degli studenti.

MONTAGGIO

Paolo riversa su computer il file audio e video. Mentre scorre la musica seleziona le parti del filmato e le

sincronizza con la musica. Applica dei tagli in alcune scene intervallando frammenti di filmato inerenti a momenti diversi, variandone quindi l'ordine di ripresa al fine di incentivare l'intenzionalità delle scene.

Nello specifico Paolo ha dovuto compiere pochi interventi inerenti il montaggio poiché molte riprese sono risultate già adeguate alla resa prevista. Anche la sincronizzazione musicale non ha creato particolari difficoltà. Nessuno del gruppo ha poi esplicitato particolari richieste di montaggio.

C
O
N
D
I
V
I
S
I
O
N
E

Visione: alla fine del montaggio è stata proposta al gruppo la visione del video in versione definitiva. La partecipazione alla visione era libera e nello specifico solo in tre hanno partecipato: la voce narrante, ovvero il ragazzo che ha proposto questa virtù, un membro della classe e colui che nel video ha rivestito il ruolo dell'insegnante.

Riflessioni: il ragazzo da cui è partita l'idea della virtù della giustizia ha detto di stare bene. Non sono emersi altri commenti.

Percezione estetica: una voce narrante racconta ciò che pensa della scuola mentre si vede una classe con un insegnante che dopo aver spiegato interroga due alunni, maltrattandoli e suscitando la ribellione dell'intera classe che accartocchia dei fogli per scagliarli contro il professore. Dopo averlo colpito gli alunni rivendicano il contenuto dei fogli arrotolati, mostrandolo al professore:

P
R
O
D
O
T
T
O

F
I
N
I
T
O

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
----- 0-6s -----	----- -----	----- -----	----- Titolo -----
7-17s	Sottofondo bordoni + chiavi +batteria		Professore Ripresa alunni dalle spalle

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
18-26s	Bordoni + Batteria+chiavi +pianoforte + rullate tamburi		Primo piano professore Alunni della classe ripresi alle spalle Primo piano del professore Classe ripresa da dietro il professore
	Stop Bordoni	Io la scuola la odio a morte, non ci voglio più ritornare.	Primo piano professore Ripresa della classe
1,18-1,29m	Batteria+chiavi +pianoforte + rullate tamburi + tromba	poi ne faccio un altro fuori e un altro ancora e li butto nello spazio universale per sempre	Ripresa professore Classe prende in giro il professore Il professore si alza
1,30-46s	Stop batteria Chiavi + pianoforte + rullate tamburi + tromba	Così scompaiono per l'eternità	Professore in piedi Alunni tirano le palline di carta al professore Battaglia di palline di carta
1,47-1,56m	Dinamica discendente degli strumenti: Chiavi + pianoforte + rullate tamburi + tromba		Classe mostra contenuto dei fogli usati per la battaglia
		poi ne uccido uno dopo l'altro	tra gli alunni

Tecnologici: videocamera digitale; microfono; computer.

Scenici: stanza di musicoterapia; scrivania; materiale di cancelleria;
sedie;

La realizzazione della virtù della Giustizia consta in circa 2 h e 15 di lavoro, ulteriormente suddivisibili in 40 minuti all'interno della stanza di musicoterapia dove decidere il tema da affrontare e registrare la parte musicale / cantata / parlata, circa 15 minuti di pausa, 1 h di ripresa, 15 minuti circa di montaggio e 5 minuti di visione del prodotto finito e condivisione dello stesso.

2.3.4 La virtù del Lavoro



- “Le tre regole di lavoro:
1. Esci dalla confusione, trova semplicità,
 2. Dalla discordia, trova armonia,
 3. Nel pieno delle difficoltà risiede l’occasione favorevole.”

Albert Einstein

Discussione grupale: riuniti in cerchio Dario ha proposto di parlare di dei lavori che ognuno aveva fatto o che avrebbe voluto fare o che l’avevano colpito. Ognuno ha spiegato il lavoro che faceva oppure parlato delle conseguenze del lavoro: fatica – guadagno – mancanza di voglia. Un ragazzo ha scelto di parlare del lavoro del becchino. Essendo fra tutti la scelta più particolare si è deciso di renderlo l’emblema di questa virtù

M
U
S
I
C
O
T
E
R
A
P
I
A

Musica: traccia musicale utilizzata nella virtù precedenza con aggiunta di bordoni molto bassi e di rumori ambientali computerizzati.

Sonorizzazione strumentale: in questa traccia musicale l’unico strumento registrato è stata la tromba, in un solo strumentale nel finale del brano.

Cantato / parlato: libera possibilità di parlare e cantare ascoltando in cuffia il file audio prodotto dalla base strumentale e la sonorizzazione con la tromba. Il risultato è il testo seguente:

“Il becchino quando le persone stanno male che non guariscono e muoiono il bec, il becchino gli porta la bara in casa poi quelli delle onoranze funebri lo vestono e lo

mettono dentro la cassa poi, poi, poi lo chiudono e lo portano in chiesa per fargli il funerale lo portano al cimitero e lo mettono sotto terra e lo coprono con gli attrezzi da lavoro e poi quelli guadagnano i soldi e diventano ricchi perché il lo, il loro mestiere e poi il becchino quando finisce il funerale se ne vanno a casa e quando ci sono altri morti da portare al cimitero li portano col, col col carro funebre.”

V
I
DE
OR
I
P
RE
SA

Spazio: ambiente circostante per le scene a movimento libero di un ragazzo il quale aveva il compito di fare movimenti simili a quelli di un robot. Sala interna al CLG in cui si lavora con attrezzi e in cui si mangia. Sala interna al CLG in cui vi sono la cucina e i computer.

Tempo diacronico (in riferimento all'evolversi cronologico delle azioni fatte): ripresa del ballo; ritorno al CLG; ripresa di alcuni momenti di lavoro; ripresa del gruppo che da l'ultimo saluto al cadavere di un loro compagno.

Tempo sincronico (in riferimento all'intenzionalità delle azioni che compaiono nel video): coincidenza quasi totale dell'intenzionalità con l'ordine di montaggio delle scene. Unica differenza riguarda la ripresa dei momenti inerenti le scene di lavoro i quali sono poi stati montati in base alla musica e all'immagine e non all'ordine di ripresa.

MONTAGGIO

Paolo riversa su computer il file audio e video. Mentre scorre la musica seleziona le parti del filmato e le sincronizza con la musica. Applica dei tagli in alcune scene intervallando frammenti di filmato inerenti a

momenti diversi, variandone quindi l'ordine di ripresa al fine di incentivare l'intenzionalità delle scene.

Il gruppo nel frattempo è libero di assistere ed intervenire sull'operato oppure lasciare a Paolo totale libertà.

Nello specifico Paolo ha potuto agire liberamente intervallando scene dell'attore che balla con altre in cui si vedono frammenti di scene lavorative, che vengono intrecciate anche con la visione del cadavere e del gruppo di persone che ne piange la morte.

C
O
N
D
I
V
I
S
I
O
N
E

Visione: alla fine del montaggio è stata proposta al gruppo la visione del video in versione definitiva. La partecipazione alla visione era libera e nello specifico solo l'attore che ha interpretato il morto, la voce narrante e colui che ha ballato hanno partecipato.

Riflessioni: coloro che hanno assistito alla visione completa del filmato hanno ulteriormente verbalizzato sulla morte, senza alcun collegamento con le parti del filmato, il quale è passato in secondo piano.

Percezione estetica: una voce narrante nascosta all'interno di un luogo parla del lavoro del becchino inizialmente spiegando in cosa consiste il suo lavoro e poi facendo risaltare, più che l'aspetto drammatico delle situazioni in cui si trova, il fatto che si tratta solo di un lavoro, un modo per guadagnare bene:

P
R
O
D
O
T
T
O

F
I
N
I
T
O

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
0-5s	-----	-----	----- Titolo
6-13s	Batteria + bordoni bassi	-----	----- Primo piano robot che balla
14-22s	Bordoni + batteria	----- Il becchino quando le persone stanno male che non guariscono e muiono	----- Robot che balla Martellare Avvitare Martellare

STRUMENTI

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
23-40s	Bordoni alti + Batteria + rumori elettronici	il becchino gli porta la bara in casa poi quelli delle onoranze funebri lo vestono e lo mettono dentro la cassa	Robot che balla Martellare Trapanare Martellare Avvitare Robot che balla Trapanare
	Stop rumori elettronici Stop bordoni alti	Poi poi lo chiudono e lo portano	Martellare Piallare
1,38-1,45m	Bordoni alti + rumori elettronici + tromba	da portare al cimitero li portano col col col carro funebre	Primo piano salma Persona che urla rivolta alla salma
1,46-2,00m	Bordoni alti + rumori elettronici + tromba Stop musica Solo fiato nella tromba		Persona che urla rivolta alla salma Salma Gruppo di persone Salma
1,24-1,37m	Stop batteria e rumori elettronici Stop tromba Bordoni alti	e poi il becchino quando finisce il funerale se ne vanno a casa e quando ci sono altri morti	Trapanare Trapanare Visione della salma Primo piano salma Gruppo di persone in lacrime Primo piano salma

Scenici: stanza da lavoro/mensa e stanza “ufficio” interne al CLG;
strada.

La realizzazione della virtù del Lavoro consta in circa 1,45 h di lavoro, ulteriormente suddivisibili in 30 minuti all'interno della stanza di musicoterapia dove decidere il tema da affrontare e registrare la parte musicale / cantata / parlata, circa 15 minuti di pausa, 45 minuti di ripresa, 15 minuti circa di montaggio e 5 minuti di visione del prodotto finito e condivisione dello stesso.

2.3.5 La virtù della Famiglia



“La famiglia è un collegamento con il nostro passato
e un ponte verso il nostro futuro.”

A. Haley

M
U
S
I
C
O
T
E
R
A
P
I
A

Discussione grupale: il tema soggetto di dibattito era la famiglia. Non tutti i ragazzi vivono a casa, alcuni sono già inseriti da tempo in comunità residenziali. In modo particolare un ragazzo con un complesso vissuto di distacco con la madre ha deciso di parlare della sua esperienza. È stata colta l'occasione per verbalizzare alcuni pensieri sulla comunità, sugli educatori che lo seguono e sulle occasioni in cui vede la mamma e i parenti.

Musica: riutilizzo della traccia precedentemente utilizzata, con un tempo allegro e cambio del timbro della batteria. Aggiunta di rumore elettrico costante di registro medio - alto.

Sonorizzazione strumentale: per la prima volta è stato sperimentato la registrazione di un coro avente il compito di simulare vocalmente gente che lavora all'unisono. Utilizzo in seguito della tromba solista.

Cantato / parlato: libera possibilità di parlare e cantare ascoltando in cuffia il file audio prodotto dalla base strumentale e la sonorizzazione con il coro e la tromba. Il risultato è il testo seguente:

“Ieri son sceso dal treno, ah, ..?.. e dopo sono stato bene c’era la sfogliata di mia mamma di nocciole e sono stato contento dopo mamma mi ha portato la cena e mi hanno fatto la piadina romagnola che mi sono ..?.. ancora e dopo era venuto mio zio mia zia e mio cugino e dopo abbiám mangiato tutti insieme e dopo un po’ mi hanno accompagnato fino in corso Cairoli così li ci ho dato due bacini e sono andato a casa mia quando sono andato a casa mia mia mamma dice fatti la doccia perché ero sudato ho dovuto farmi la doccia che ..?..fino a quando non arriva mio zio. Mia mamma è molto carina e molto simpatica e la mia zia mi ha fatto un regalo mi ha dato i soldi quanto 10 euro la comunità mi sto divertendo tanto domani dopodomani domani devo andare dal dentista e venerdì andiamo a Roma venerdì sabato e domenica siamo a Roma a Roma e torniamo domenica.”

V
I
D
E
O
R
I
P
R
E
S
A

Spazio: campo di ippoterapia e ambiente circostante, strada che collega il CLG al campo, prati limitrofi, stalla.

Tempo diacronico (in riferimento all’evolversi cronologico delle azioni fatte): ripresa della corsa verso il campo di ippoterapia; ripresa del gruppo che balla; primo piano dei componenti del gruppo immobili; ripresa del gruppo intorno ad un santone; ripresa del gruppo che coccola il corpo del santone; ripresa del gruppo che balla vicino ai cavalli; ripresa di un ragazzo che usa la tromba come fucile; ripresa del gruppo a terra; ripresa di un ragazzo che suona la tromba.

Tempo sincronico (in riferimento all’intenzionalità delle azioni che compaiono nel video): primo piano del gruppo immobile; gruppo che balla; ripresa del gruppo intorno al santone; ripresa del gruppo che coccola il corpo del santone; ragazzo che suona la tromba; ripresa del gruppo che balla vicino ai cavalli; ripresa di un ragazzo che usa la tromba come fucile; ripresa del gruppo a terra; ripresa della corsa verso il campo di ippoterapia.

MONTAGGIO

Paolo riversa su computer il file audio e video. Mentre scorre la musica seleziona le parti del filmato e le sincronizza con la musica. Applica dei tagli in alcune scene intervallando frammenti di filmato inerenti a momenti diversi, variandone quindi l'ordine di ripresa al fine di incentivare l'intenzionalità delle scene.

Questa virtù è stata realizzata facendo molti cambiamenti rispetto alle riprese iniziali, tuttavia nessuno ha richiesto a Paolo il perché di tali scelte.

C O N D I V I S I O N E

Visione: alla fine del montaggio è stata proposta al gruppo la visione del video in versione definitiva. La partecipazione alla visione era libera e nello specifico solo la voce narrante, il santone e altri 2 ragazzi hanno partecipato alla visione.

Riflessioni: non vi sono stati particolari commenti dei ragazzi che hanno visto il filmato completo se non dei "mi piace"; "bravo Paolo". Nonostante questo né Paolo né io né Dario abbiamo chiesto ulteriori commenti o maggiore partecipazione da parte degli altri ragazzi che nel frattempo si erano messi a fare altri lavori come ad es. preparare la tavola.

Percezione estetica: il narratore parla della sua famiglia raccontando un episodio in cui è stato a cena dai parenti. Accenna anche ad un viaggio che avrebbe fatto da lì a breve con la famiglia. Le immagini, apparentemente prive di alcun legame, mostrano un gruppo di persone che balla in punti diversi ma sempre con le stesse movenze e che vengono uccise da un membro del gruppo che improvvisamente inizia a

P
RO
DO
T
T
O

F
I
N
I
T
O

sparare. Vi è poi un forte cambio di scena che vede come protagonista un santone e i suoi discepoli che si prendono cura di lui.:

Cronologia s = secondi m = minuti	Musica	Testo	Azione
----- 0-4s -----	----- -----	----- -----	----- Titolo -----
5-21s	Rumore elettrico + batteria + tromba		Primo piano persone del gruppo Gruppo che balla Primo piano persone del gruppo

S
T
R
U
M
E
N
T
I

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
----- 22-39s	----- Bordoni + Batteria + tromba + rumore elettrico	----- Ieri son sceso dal treno ah, ..?.. e dopo sono stato bene c'era la sfogliata di mia mamma di nocciole e sono stato contento dopo mamma mi ha portato la cena e mi hanno fatto la piadina romagnola che mi sono ..?.. ancora	----- Gruppo che balla Primo piano persone del gruppo Gruppo che balla Primo piano persone del gruppo Gruppo che balla
----- 40-50s	----- Bordoni + Batteria + tromba + rumore elettrico + coro	----- e dopo era venuto mio zio mia zia e mio cugino	----- Gruppo che balla Primo piano persone del gruppo Gruppo che balla Primo piano persone del gruppo
<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
----- 2,23-2,31s	----- Stop musica Solo coro e tromba Fischio	----- e venerdì andiamo a Roma venerdì sabato e domenica siamo a Roma a Roma e torniamo domenica	----- Persona che suona la tromba Smette di suonare
----- 1,09-1,36m	----- Bordoni + Batteria + tromba + rumore elettrico + coro	----- quando sono andato a casa mia mia mamma dice fatti la doccia perché ero sudato ho dovuto farmi la doccia che ..?.. fino a quando non arriva mio zio	----- Persona che suona la tromba ----- Santone coccolato Gruppo che balla
----- 1,37-2,01m	----- Bordoni + Batteria + tromba + rumore elettrico + coro	----- Mia mamma è molto carina e molto simpatica e la mia zia mi ha fatto un regalo mi ha dato i soldi quanto 10 euro	----- Gruppo che balla Musicista che spara
----- 2,02-2,22m	----- Bordoni + Batteria + tromba + rumore elettrico + coro	----- la comunità mi sto divertendo tanto	----- Gruppo di persone a terra, uccise ----- Gruppo di persone che corre lungo una strada ----- Persona che suona la tromba

La realizzazione della virtù della Famiglia consta in circa 2 h e 45 di lavoro, ulteriormente suddivisibili in 45 minuti all'interno della stanza di musicoterapia dove decidere il tema da affrontare e registrare la parte musicale / cantata / parlata, circa 15 minuti di pausa, 1,15 h di ripresa all'esterno, 25 minuti circa di montaggio e 5 minuti di visione del prodotto finito e condivisione dello stesso.

2.3.6 La virtù della Memoria



*“Quelli che non sanno ricordare il passato
sono condannati a ripeterlo.”*

G. Santayana

M
U
S
I
C
O
T
E
R
A
P
I
A

Discussione grupale: il tema della mattinata è la memoria, il ricordo. Il gruppo, riunito nella stanza di musicoterapia, è spontaneamente finito sull'argomento poiché alcuni ragazzi hanno incominciato a parlare di eventi, immagini, pensieri del loro passato. Si è deciso quindi di far raccontare ad alcuni di loro questi pensieri e di dedicare la virtù odierna proprio alla memoria.

Musica: traccia musicale utilizzata per la virtù precedente ma con tempo lento.

Sonorizzazione strumentale: solo di tromba di un ragazzo e di pianoforte fatto da Dario.

Cantato / parlato: libera possibilità di parlare e cantare ascoltando in cuffia il file audio prodotto dalla base strumentale e la sonorizzazione con tromba e pianoforte. Per questa virtù sono stati scelti tre solisti.

Il risultato è il testo seguente:

1)

“Io di ricordi ne ho tanti. Però quello che mi è rimasto più impresso che, perché io sono anticonformista, quelli che mi sono rimasti più impressi fanno parte della mia enfasi, ne

parlo da solo, ne parlo a modo mio e quello che mi è rimasto più impresso è il moscone al mare, del moscone al mare, che tutte le volte che ci vado e che vado al mare o in campeggio ritrovo sempre tante sedie vuote attorno, tante, tante sedie vuote tant tanti posti vuoti e non riesco a capire cos'è che mi isola e che mi fa sempre rimanere da solo in mezzo a tanta gente con tanti posti vuoti intorno”

2)

“le mie mani la sabbia la sabbia e poi... il cielo il cielo”

3)

“poi son diventata grande sono andata al supermercato con mi zia e mio zio e siamo andati a far la spesa poi mio zio mi ha fatto una pastasciutta e abbiamo mangiato sul terrazzo poi siamo andati dalla sorella di mia zia Marsel poi lì non ti dico lì è stato che vi ho detto che si è ammazzata una dal sedici dal sedici dal sesto piano è caduta questa ragazza aveva 18 anni era arrivata a scuola come arrivata da scuola ha aperto la finestra e si è buttata s'è buttata nel nulla così ha aperto la finestra ha posato i libri boom un mare di sangue mi ricordo questo.”

V
I
DE
OR
I
P
RE
SA

Spazio: per questa virtù è stato scelto di riprodurre un ambiente piccolo, in cui poteva starci una persona per volta. Si è deciso quindi di non uscire all'aperto e di utilizzare la stanza di musicoterapia e un separè.

Tempo diacronico (in riferimento all'evolversi cronologico delle azioni fatte): riprese singoli di ragazzi che fanno azioni diverse: il primo manipola delle conchiglie, il secondo si fa aria con un battipanni, il terzo gioca con un fiore, il quarto gioca con la terra di un vaso, il quinto accarezza le foglie di una pianta, il sesto si lava le mani in una bacinella piena d'acqua, il settimo arrotola una prolunga, l'ottavo osserva una conchiglia, il nono, in fine, gioca con i petali di un fiore.

Tempo sincronico (in riferimento all'intenzionalità delle azioni che compaiono nel video): ricollocazione delle riprese: il primo manipola delle conchiglie, il secondo si fa aria con un battipanni, il terzo gioca con i petali del fiore;il quarto gioca con la terra di un vaso, il quinto accarezza le foglie di una pianta; il sesto gioca con i petali di un fiore, il settimo si lava le mani in una bacinella piena d'acqua; l'ottavo arrotola una prolunga, il nono osserva una conchiglia.

MONTAGGIO

Paolo riversa su computer il file audio e video. Mentre scorre la musica seleziona le parti del filmato e le sincronizza con la musica. Applica dei tagli in alcune scene intervallando frammenti di filmato inerenti a momenti diversi, variandone quindi l'ordine di ripresa al fine di incentivare l'intenzionalità delle scene.

Il gruppo nel frattempo è libero di assistere ed intervenire sull'operato oppure lasciare a Paolo totale libertà.

Nello specifico Paolo ha mantenuto l'ordine di alcune riprese, ne ha invertite delle altre riproponendole più volte nel filmato e ha utilizzato una ripresa al contrario, creando l'effetto che dei petali vadano da un tavolo alle mani di un ragazzo, mentre nella ripresa live era il ragazzo a lanciare i petali su un tavolo.

Visione: alla fine del montaggio è stato proposta al gruppo la visione del video in versione definitiva. La partecipazione alla visione era libera e nello specifico hanno partecipato quasi tutti i ragazzi.

Riflessioni: coloro che hanno assistito alla visione completa del filmato hanno verbalizzato di essersi divertiti molto. Quella mattina però il lavoro era finito più tardi del solito e quindi dopo pochi minuti i ragazzi sono stati chiamati a mensa.

P
R
O
D
O
T
T
O

F
I
N
I
T
O

Percezione estetica: una voce narrante parla fuoricampo raccontando degli episodi del passato durante i quali vi sono delle immagini di persone che manipolano del materiale sempre diverso, come se stessero pensando a qualcosa durante le loro azioni:

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
0-05s	-----	-----	----- Titolo
6-25s	Bordoni + stranuto	-----	----- Persona che manipola delle conchiglie
26-40	Bordoni + batteria + tromba + pianoforte	Io di ricordi ne ho tanti. Però quello che mi è rimasto più impresso che, perché io sono anticonformista, quelli che mi sono rimasti più impressi fanno parte della mia enfasi	----- Persona che manipola delle conchiglie
41-55s	Bordoni + batteria + tromba + pianoforte	ne parlo da solo, ne parlo a modo mio e quello che mi è rimasto più impresso è il moscone al mare, del moscone al mare	----- Persona che manipola delle conchiglie Persona che si fa aria con un battipanni
56-1,17m	Bordoni + batteria + tromba + pianoforte	che tutte le volte che ci vado e che vado al mare o in campeggio ritrovo sempre tante sedie vuote attorno, tante, tante sedie vuote tant tanti posti vuoti e non riesco a capire cos'è che mi isola e che mi fa sempre rimanere da solo in mezzo a tanta gente con tanti posti vuoti intorno	----- Persona che si fa aria con un battipanni Persona che gioca con la terra di un vaso
1,18-1,36m	Bordoni + batteria + tromba + pianoforte	le mie mani la sabbia la sabbia e poi... il cielo il cielo	----- Persona che gioca con la terra di un vaso Persona che accarezza le foglie di una pianta
2,17-2,38m	pianoforte	s e buttata nel nulla così ha aperto la finestra ha posato i libri boom un mare di sangue	----- Persona che gioca con i petali di un fiore
2,38-2,45m	----- Stop bordoni ----- Stop musica	----- mi ricordo questo	----- Persona che gioca con i petali di un fiore

S
TR
UM
EN
T
I

Musicali: base musicale pre-registrata; tromba.

Tecnologici: videocamera digitale; microfono; computer.

Scenici: separé, sedia, vaso di terra, vaso con fiore, fiore singolo, conchiglie, tavolino, bacinella piena di acqua, spirale metallica

La realizzazione della virtù della Memoria consta in circa 2 h e 30 di lavoro, ulteriormente suddivisibili in 45 minuti all'interno della stanza di musicoterapia dove decidere il tema da affrontare e registrare la parte musicale / cantata / parlata, circa 15 minuti di pausa, 1 h di ripresa all'esterno, 25 minuti circa di montaggio e 5 minuti di visione del prodotto finito e condivisione dello stesso.

2.3.7 La virtù del Tempo Perso



*“Vi fu sempre nel mondo assai più
di quanto gli uomini potessero vedere
quando andavano lenti,
figuriamoci se lo potranno vedere
andando veloci.”*

J. Ruskin

M
U
S
I
C
O
T
E
R
A
P
I
A

Discussione grupale: anche oggi ad essere protagonista della discussione grupale è il tempo. Al contrario della scorsa virtù, in questo caso l’attenzione è ricaduta sulla gestione del tempo libero. I ragazzi ne hanno parlato attraverso esempi e in modo particolare ci si è soffermati sul racconto di un ragazzo che per la prima volta partecipava alla creazione delle virtù.

Musica: traccia musicale appartenente al genere Ambient registrata da Dario e costituita da un 4/4 di batteria elettronica di ritmo costante, avente di sottofondo un midi timbricamente simile ad un condotto dell’aria che produce un bordone costante. Presenti anche altri suoni medio - gravi dalle caratteristiche elettroniche

Sonorizzazione strumentale: Dario ha creato una traccia di pianoforte e un ragazzo il solo di tromba, caratterizzato da note lunghe e lente.

Cantato / parlato: libera possibilità di parlare e cantare ascoltando in cuffia il file audio prodotto dalla base strumentale e la sonorizzazione con il pianoforte e la tromba. Il risultato è il testo seguente:

“Bella sta musica. Ricordo un tempo che fu quando nevicavo nei mari della Sardegna e c’era questa brezza marina intensa che spingeva le barche sulle onde del mare il tutto era avvolta in un atmosfera di magica tranquillità di pace di quiete e questo mi portava lontano con la mente fino a raggiungere posti ben più distanti di quelli che avevo vicino oggi mi trovo più vecchio e non vado più in barca a vela ma quando vedo il tempo quel tempo ritorno indietro con i pensieri e rivivo quelle emozioni perdute un tempo che fu.

Bella sta musica”

V
I
DE
OR
I
P
RE
SA

Spazio: stanza di musicoterapia in cui è stato ricreato un ambiente simile alla descrizione del racconto.

Tempo diacronico (in riferimento all’evolversi cronologico delle azioni fatte): ripresa del mare, della barca e della donna; ripresa della voce narrante immobile, ripresa del Dio vento.

Tempo sincronico (in riferimento all’intenzionalità delle azioni che compaiono nel video): coincide con le riprese, con l’unica differenza nel montaggio in cui alcune scene vengono intrecciate per mantenere fedeltà alla parte parlata.

MONTAGGIO

Paolo riversa su computer il file audio e video. Mentre scorre la musica seleziona le parti del filmato e le sincronizza con la musica. Applica dei tagli in alcune scene intervallando frammenti di filmato inerenti a

momenti diversi, variandone quindi l'ordine di ripresa al fine di incentivare l'intenzionalità delle scene.

Il gruppo nel frattempo è libero di assistere ed intervenire sull'operato oppure lasciare a Paolo totale libertà.

Nello specifico Paolo ha deciso di mantenere fedeltà alla parte parlata, enfatizzando alcune parole con le riprese inerenti. Per la prima volta ha deciso di compiere una modifica alla parte parlata, copiando le prime parole d'apertura al fine di usarle anche come finale.

C
O
N
D
I
V
I
S
I
O
N
E

Visione: alla fine del montaggio è stata proposta al gruppo la visione del video in versione definitiva. La partecipazione alla visione era libera e nello specifico ha partecipato solo l'interprete del Dio vento e un altro ragazzo che non compare nel video.

Riflessioni: sono stati fatti i complementi all'attore che doveva impersonare la divinità poiché è rimasto essenziale e chiaro nei movimenti (il mandato era proprio di fare poco ma fatto bene).

Percezione estetica: il protagonista ripensa a come viveva il tempo libero quando era piccolo e da voce al suo pensiero sia con le parole che materializzando davanti a lui una scena surreale legata all'episodio raccontato:

P
R
O
D
O
T
T
O

F
I
N
I
T
O

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
----- 0-5s	-----	-----	----- Titolo
----- 6-17s	Sottofondo bordoni + batteria + pianoforte	-----	----- Primo piano barca e ragazza sulla riva.
----- 18-37s	Bordoni + batteria + pianoforte	----- Bella sta musica. Ricordo un tempo che fu quando nevicavo nei mari della Sardegna e c'era questa brezza marina intensa che	----- Ragazza sulla riva Protagonista che ricorda Ragazza sulla riva

S
T
R
U
M
E
N
T
I

La realizzazione
suddivisibile in
da affrontare e
40 h di ripresa
prodotto finito

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
38-1,03m	Bordoni + batteria + pianoforte + tromba	che spingeva le barche sulle onde del mare il tutto era avvolta in un atmosfera di magica tranquillità di pace di quiete e questo mi portava lontano con la mente fino a raggiungere posti ben più distanti di quelli che avevo vicino	Dio del vento e ragazza sulla riva Primo piano ragazza sulla riva Dio del vento che soffia vicino alla ragazza Barca che naviga sospinta dal vento Protagonista con divinità alle spalle Dio dei venti che soffia vicino alla ragazza
1,04-1,25m	Bordoni + batteria + pianoforte + tromba	oggi mi trovo più vecchio e non vado più in barca a vela ma quando vedo il tempo quel tempo ritorno indietro con i pensieri e rivivo quelle emozioni perdute un tempo che fu	Dio del vento che soffia vicino alla ragazza Dio del vento che soffia dietro al protagonista che pensa Divinità osserva la ragazza e la butta in acqua Ragazza in acqua vicino alla barca Divinità salva la ragazza e la rimette sulla riva Primo piano protagonista che pensa.
1,26-1,59m	Bordoni + batteria + pianoforte + tromba		
2-2,15m	Bordoni + batteria + tromba piano accelera stop pianoe tromba solo bordoni e batteria stop musica	Bella sta musica	Divinità soffia dietro il protagonista che pensa Barca in mezzo al mare sospinta dal vento della divinità

2.3.8 La virtù dell'Attesa



*“Si dice che l’attesa sia lunga, noiosa.
Ma anche, in realtà, breve, poiché
inghiotte quantità di tempo senza che
vengano vissute le ore che passano e
senza utilizzarle.”*

T. Mann

M
U
S
I
C
O
T
E
R
A
P
I
A

Discussione grupale: riuniti in cerchio Dario ha proposto di parlare di un'altra sfaccettatura del tempo, argomento chiave in molte virtù, ovvero l'attesa. Ognuno ha provato a definirla, a raccontarla tramite immagini ed esempi. Si è scelto di favorire l'espressione di un ragazzo che fino ad ora non aveva avuto occasione di proporsi come solista, il quale ha deciso di raccontare un episodio a lui significativo.

Musica: traccia musicale utilizzata nella virtù della famiglia rallentata e priva dei bordoni iniziali: presenza rumore elettronico e batteria.

Sonorizzazione strumentale: due assoli di tromba suonati da un solo ragazzo e poi sovrapposti. Orchestra di corde formata da delle chitarre giocattolo di varia grandezza e una chitarra classica.

Cantato / parlato: libera possibilità di parlare e cantare ascoltando in cuffia il file audio prodotto dalla base strumentale e la sonorizzazione con le chitarre e la tromba. Il risultato è il testo seguente:

“Vado in Sicilia con i genitori a trovare i parenti. Vado in macchina a trovarli. Il fratello di mio padre e poi da là la mattina me ne vado al mare a stare in compagnia con i miei cugini. Stare tutti quanti insieme e poi dopo do vai la sera? andiamo a mangiare fuori In

compagnia tutti quanti parenti zii ... poi, poi cosa c'è?... Stare tutti quanti insieme. Alla mattina facciamo la spesa coi genitori e tutti insie, tutti quanti insieme con la mamma e papà. E poi poi.”

Oltre al parlato vi è stata la registrazione di un altro ragazzo che aveva il compito di cantare degli urli di media durata e con un registro alto.

V
I
DE
OR
I
P
RE
SA

Spazio: stanza di musicoterapia in cui si è scelto di ricreare una scena rappresentativa delle vacanze al mare: la pesca.

Tempo diacronico (in riferimento all'evolversi cronologico delle azioni fatte): ripresa del ragazzo che suona la tromba; ripresa dell'orchestra di corde; ripresa della voce narrante; ripresa della pesca; ripresa del cameriere che serve il caffè al pescatore

Tempo sincronico (in riferimento all'intenzionalità delle azioni che compaiono nel video): ripresa della pesca, ripresa della voce narrante, ripresa del ragazzo che suona la tromba, ripresa dell'orchestra di corde, ripresa del cameriere che serve il caffè al pescatore.

MONTAGGIO

Paolo riversa su computer il file audio e video. Mentre scorre la musica seleziona le parti del filmato e le sincronizza con la musica. Applica dei tagli in alcune scene intervallando frammenti di filmato inerenti a

momenti diversi, variandone quindi l'ordine di ripresa al fine di incentivare l'intenzionalità delle scene.

Il gruppo nel frattempo è libero di assistere ed intervenire sull'operato oppure lasciare a Paolo totale libertà.

In questa virtù per la prima volta è stato scelto di introdurre nella parte filmata la ripresa della sonorizzazione musicale. Il filmato è quindi un intreccio di immagini che ruotano attorno a quella del pescatore mostrando, oltre che lui, la voce narrante non più solo fuoricampo, oltre che i componenti della parte musicale..

C
O
N
D
I
V
I
S
I
O
N
E

Visione: alla fine del montaggio è stato proposta al gruppo la visione del video in versione definitiva. La partecipazione alla visione era libera e nello specifico hanno partecipato l'attore che ha interpretato il pescatore oltre che la voce narrante..

Riflessioni: alla visione del filmato completo hanno partecipato anche altri ragazzi non presenti durante la mattinata perché impegnati in altri laboratori. I commenti , in questo caso, più che il filmato riguardavano il racconto della voce narrante, che è stato simpaticamente preso in giro dagli altri ragazzi che, ripresi da Dario per avere anche un commento serio, hanno detto tutti che il filmato gli era piaciuto.

Percezione estetica: un pescatore, nell'attesa di prendere il maggior numero di pesci possibile, trascorre la sua giornata di vacanza allegro e spensierato. Nel frattempo la voce narrante e l'orchestra raccontano una storia di vacanza:

P
R
O
D
O
T
T
O

F
I
N
I
T
O

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
----- 0-4s -----	----- -----	----- -----	----- Titolo -----
5-15s	Batteria + rumore elettrico	Vado in Sicilia con i genitori a trovare i parenti	Pescatore Primo piano voce narrante

S
T
R
U
M
E
N
T
I

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
16-39s	Batteria + rumore elettrico + tromba Orchestra di corde più bordini	Vado in macchina a trovarli. Il fratello di mio padre e poi da là la mattina me ne vado al mare a stare in compagnia con i miei cugini	Persona che suona la tromba Primo piano voce narrante Direttore d'orchestra e orchestra di corde Pescatore
40-59s	Batteria + rumore elettrico + tromba + chitarre Stop batteria e rumore elettrico	Stare tutti quanti insieme e poi dopo do vai la sera? andiamo a mangiare fuori In compagnia tutti quanti	Primo piano voce narrante Persona che guarda suona la tromba Primo piano ragazzo che suona la chitarra Primo piano ragazzo che suona la chitarra
1m-1,18m	Bordini e chitarre Urlo	parenti zii ... Poi poi cosa c'è? ...	Persona che suona la tromba Pescatore che gioca con il pesce
1,19-1,35m	Bordini + batteria + tromba + chitarre Urlo Urlo	Stare tutti quanti insieme Alla mattina facciamo la spesa coi genitori e tutti insieme tutti quanti insieme	Primo piano voce narrante Pescatore che ha sete Cameriere che porta il caffè
1,35-1,55m	Urlo Bordini + batteria + tromba + chitarre Urlo Stop batteria Stop musica	con la mamma e papà. E poi poi	Primo piano voce narrante Cameriere versa il caffè Pescatore beve il caffè Primo piano voce narrante che si toglie le cuffie

La realizzazione
suddivisibile in
da affrontare e

30 h di ripresa, 10 minuti circa di montaggio e 5 minuti di visione del prodotto finito e condivisione dello stesso.

2.3.9 La virtù della Protesta



“La protesta è l’inizio di ogni libertà
ogni qual volta essa è minacciata.”

Anonimo

M
U
S
I
C
O
T
E
R
A
P
I
A

Discussione grupale: riuniti nella stanza di musicoterapia è emerso il discorso della protesta in seguito ad alcuni ragazzi che avevano manifestato di non aver voglia di fare alcuni lavori. Da lì si erano accennati alcuni esempi di cronaca sempre inerenti a degli scioperi di protesta. Come portavoce del gruppo che avrebbe fatto da solista in questa virtù si è scelto uno dei ragazzi che parlava di meno, e che non aveva ancora avuto occasione di fare da solista.

Musica: traccia musicale utilizzata nella scorsa virtù con cambio di timbro del rumore elettronico iniziale e cambio di timbro di batteria a partire dalla parte centrale del brano.

Sonorizzazione strumentale: fischiello, pianoforte suonato da Dario, assolo di tromba, .

Cantato / parlato: libera possibilità di parlare e cantare ascoltando in cuffia il file audio prodotto dalla base strumentale e la sonorizzazione con le chiavi. Il risultato è il testo seguente:

“mi piace ...?... po’, mi piace la musica, cantare, un altro pezzo, mi piace tutto qua, è così. Poi, poi mi piace paolo con la barba fatta un po’ così così, eh eh eh, così, eh eh eh

eh eh eh ah ah ah ah, canto canto canto canto canto canto canto canto mi piace il canzone, mi piace canzone, ah, stato bravo?”

V
I
DE
OR
I
P
RE
SA

Spazio: strada che porta al CLG, cortile con strumenti musicali; paesaggio circostante.

Tempo diacronico (in riferimento all’evolversi cronologico delle azioni fatte): ripresa del discorso fatto dal dittatore al popolo; ripresa del popolo che si ribella con gli strumenti da lavoro; ripresa dittatore che scappa inseguito dal popolo; ripresa del popolo che cattura e imprigiona il dittatore anche se poi lo lascia scappare.

Tempo sincronico (in riferimento all’intenzionalità delle azioni che compaiono nel video): piena coincidenza con l’intenzione di montaggio.

MONTAGGIO

Paolo riversa su computer il file audio e video. Mentre scorre la musica seleziona le parti del filmato e le sincronizza con la musica. Applica dei tagli in alcune scene intervallando frammenti di filmato inerenti a momenti diversi, variandone quindi l’ordine di ripresa al fine di incentivare l’intenzionalità delle scene.

Il gruppo nel frattempo è libero di assistere ed intervenire sull’operato oppure lasciare a Paolo totale libertà.

Nello specifico di questa virtù la storia creata con le immagini aveva già una sequenzialità a partire dalla

ripresa live. Il lavoro fatto da Paolo è stato quello di tagliare alcune riprese, scegliere le inquadrature migliori e montarle seguendo la traccia musicale, nonostante il testo sia completamente slegato a livello di contenuti.

C
O
N
D
I
V
I
S
I
O
N
E

Visione: alla fine del montaggio è stato proposta al gruppo la visione del video in versione definitiva. La partecipazione alla visione era libera e nello specifico quasi tutto il gruppo ha partecipato.

Riflessioni: coloro che hanno assistito alla visione completa del filmato hanno scherzato con il ragazzo protagonista in quanto voce solista, oltre che scherzato con l'attore che interpretava il dittatore. I ragazzi erano molto divertiti.

P
R
O
D
O
T
T
O

F
I
N
I
T
O

Percezione estetica: un dittatore parla con il suo popolo di lavoratori in modo dispregiativo tanto da suscitare la ribellioni di questi che incominciano ad inseguire il dittatore con i loro strumenti di lavoro. Finalmente il popolo riesce a catturare il tiranno e dopo averlo trattenuto con la forza, decidono di lasciarlo scappare via. Durante queste scene una voce racconta di tutto ciò che gli piace:

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
----- 0-4s -----	----- -----	----- -----	----- Titolo -----
5-35s	Rumore elettrico Batteria + fischietto		Dittatore che parla al popolo di cui si vedono le spalle delle persone Dittatore visto da dietro e popolo da davanti Dittatore ripreso mentre parla e il popolo ascolta Primo piano di un membro del popolo Primo piano di un membro del popolo

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
36-48s	Stop batteria Inizio pianoforte + rumore elettrico + fischiello + tromba	mi piace ...?... po' mi piace la musica	Primo piano di un membro del popolo Dittatore che parla Popolo che incomincia a ribellarsi Dittatore che parla
49s-1m	Batteria + pianoforte + tromba + fischietto Stop rumore elettrico	cantare un altro pezzo mi piace tutto qua è così	Dittatore che parla Popolo che risponde Dittatore minacciato dal popolo Dittatore che urla e si dimena
1,1-1,20m	Bordoni + batteria + tromba + pianoforte	poi poi mi piace Paolo con la barba fatta un po' così così eh eh eh	Popolo che insegue il dittatore con gli strumenti da lavoro in mano Dittatore che scappa inseguito dal popolo Dittatore che tenta di nascondersi Primo piano dittatore
1,21-1,50m	Batteria + pianoforte + tromba	così eh eh eh eh eh eh eh ah ah ah canto canto canto canto canto canto canto canto mi piace il canzone	Dittatore raggiunto e imprigionato dal popolo nel suo stesso nascondiglio Dittatore torturato Dittatore che vuole fuggire
1,51-2,3m	rullante + cassa + nota pianoforte stop musica	mi piace canzone ah stato bravo?	Popolo libera il dittatore Dittatore fugge

S
T
R
U
M
E
N
T
I

Musicali: base musicale pre-registrata; tromba; fischietto.

Tecnologici: videocamera digitale; microfono; computer.

Scenici: strada; ringhiera; attrezzi agricoli; attrezzi sonori; paesaggio.

La realizzazione della virtù della Protesta consta in circa 2 h e 30 di lavoro, ulteriormente suddivisibili in 45 minuti all'interno della stanza di musicoterapia dove decidere il tema da affrontare e registrare la parte musicale / cantata / parlata, circa 15 minuti di pausa, 1 h di ripresa all'esterno, 20 minuti circa di montaggio e 10 minuti di visione del prodotto finito e condivisione dello stesso.

2.3.10 La virtù del Pentimento



“È meglio pentirsi di ciò che si è fatto o pentirsi per ciò che non si è fatto?”

Anonimo

M
U
S
I
C
O
T
E
R
A
P
I
A

Discussione grupale: tutto il gruppo riunito nella stanza di musicoterapia ha parlato del pentimento facendo riferimenti a storie di perdono sia ispirate alle esperienze di ognuno sia da notizie ascoltate in tv. Da qui è nata l'idea di inventare una storia e , solo in un secondo momento, di musicarla.

Musica: interventi brevi di pianoforte e di tromba, con note veloci a ritmo incalzante spesso inframezzati dal parlato e, solo in qualche occasione, utilizzati come tappeto a sostegno della parte vocale.

Sonorizzazione strumentale: pianoforte e tromba che improvvisavano basandosi sulle immagini girate in precedenza.

Cantato / parlato: libera possibilità di parlare e cantare ascoltando in cuffia il file audio prodotto dalla base strumentale fatta di pianoforte e tromba:

“Perché c'è l'avete con lui. Scusate perché c'è l'avete con lui? Ladro. Ladro. Delinquente. Vigliacco. Delinquente. Delinquente. Assassino. Assassino. Ma lasciatelo stare poverino. Poverino. Lasciatelo stare guarda che ... è un Fermati. È un signore.

Fermati. Che sta fuggendo dalle persone malvagie. Si sta bene. Si sta bene. M'accoppiano! M'accoppiano! Senza che ho fatto niente di male! Non ho fatto niente! Poveraccio! Io non sono crudele con voi, ma sono onesto con le donne, con tutto il mondo intero, ma se siete onesti dovete salvarmi, salvarmi la vita, dall'umanità."

Spazio: strada che collega il CLG con i campi dei cavalli; paesaggio circostante, furgone del CLG, campo di ippoterapia.

V
I
D
E
O
R
I
P
R
E
S
A

Tempo diacronico (in riferimento all'evolversi cronologico delle azioni fatte): ripresa del gruppo di persone che osserva la persona a cui voglio farla pagare; ripresa della persona che si accorge del gruppo e incomincia a scappare; ripresa del gruppo che circonda il mal capitato; ripresa delle minacce del gruppo alla persona circondata; ripresa della persona che riesce a scappare e del gruppo che lo insegue; ripresa del fuggitivo che si ripara dentro un furgone mentre il gruppo è fuori che lo minaccia.

Tempo sincronico (in riferimento all'intenzionalità delle azioni che compaiono nel video): più di ogni altra virtù, in questo caso si pensa alla scena prima di attuarla per poi proporre le scene da girare già nell'ordine in cui dovranno comparire nel prodotto finito.

MONTAGGIO

Paolo riversa su computer il file audio e video. Mentre scorre la musica seleziona le parti del filmato e le sincronizza con la musica. Applica dei tagli in alcune scene intervallando frammenti di filmato inerenti a momenti diversi, variandone quindi l'ordine di ripresa al fine di incentivare l'intenzionalità delle scene.

Il gruppo nel frattempo è libero di assistere ed intervenire sull'operato oppure lasciare a Paolo totale libertà.

Tecnicamente, rispetto alle precedenti virtù, anche in questo caso Paolo deve scegliere le migliori inquadrature, disporle in sequenza e abbinarle al sonoro. La differenza rispetto al passato è che qui il sonoro è stato pensato già in funzione a determinate immagini o momenti della ripresa.

Per la prima volta Paolo compare nel video.

C
O
N
D
I
V
I
S
I
O
N
E

Visione: alla fine del montaggio è stata proposta al gruppo la visione del video in versione definitiva. La partecipazione alla visione era libera e nello specifico solo una parte del gruppo ha assistito, mentre altri hanno iniziato a preparare il tavolo per l'imminente arrivo del pranzo..

Riflessioni: coloro che hanno assistito alla visione completa del filmato hanno verbalizzato divertimento e felicità ma stanchezza nel dover correre fuori.

P
R
O
D
O
T
T
O

F
I
N
I
T
O

Percezione estetica: i membri di un gruppo vogliono punire un uomo che definiscono assassino e ladro. Il gruppo insegue l'uomo e lo minaccia ma lui prova a giustificarsi e a chiedere pietà.

Interviene una voce fuoricampo che invita il gruppo a lasciar stare l'uomo, il quale è innocente e indifeso.

Nonostante ciò il gruppo continua a minacciare l'uomo il quale però riesce a scappare. L'uomo corre, inseguito dal gruppo di persone inferocite le quali però non riescono a raggiungerlo, allora lui decide di rifugiarsi dentro un furgone prima che arrivino gli inseguitori..:

Cronologia s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
----- 0-5s -----	----- -----	----- -----	----- Titolo -----
6-24s	Pianoforte + tromba stop tromba		Persona che corre Gruppo di persone appostato Primo piano malviventi

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
25-49s	<p>Tromba + pianoforte</p> <p>Stop tromba</p> <p>Stop pianoforte</p> <p>Solo pianoforte</p>	<p>Perché c'è l'avete con lui</p> <p>Scusate</p> <p>perché c'è l'avete con lui?</p> <p>Ladro</p> <p>Ladro</p> <p>Delinquente</p>	<p>Primo piano malviventi</p> <p>Persona che corre</p> <p>Malviventi che incominciano a seguirlo</p> <p>Persona ora corre per fuggire</p> <p>Visuale in prima persona del fuggitivo</p> <p>Persona che corre</p>
50-59s	<p>Registro grave pianoforte</p>	<p>Vigliacco</p> <p>Delinquente</p> <p>Delinquente</p>	<p>Persona si ferma</p> <p>Volto spaventato di colui che fuggiva</p> <p>Il gruppo raggiunge il fuggitivo</p>
1m-1,49m	<p>Registro grave pianoforte</p> <p>Stop musica</p> <p>Accordi ascendenti pianoforte</p> <p>Note acute pianoforte</p> <p>Stop musica</p> <p>Accordi ascendenti da registro grave pianoforte</p> <p>Stop musica</p>	<p>Assassino</p> <p>Assassino</p> <p>Ma lasciatelo stare poverino</p> <p>Poverino</p> <p>Lasciatelo stare guarda che è un</p> <p>(Fermati) . È un signore.</p> <p>(Fermati) Che sta fuggendo dalle persone malvagie</p> <p>Si sta bene</p> <p>Si sta bene</p> <p>M'accoppano!M'accoppano!</p> <p>Senza che ho fatto niente di male</p>	<p>Primo piano malviventi armati</p> <p>Fuggitivo si arrende disperato</p> <p>Primo piano di un malvivente</p> <p>Fuggitivo che ora urla impaurito</p> <p>Malvivente che minaccia con una catena nella mano</p> <p>Altro malvivente che punta la sua arma al fuggitivo</p>

Cronologia s = secondi m = minuti	Musica	Testo	Azione
1,50-2m	Trilli acuti pianoforte Inizio tromba	Non ho fatto niente! Poveraccio! Io non sono crudele con voi ma sono onesto con le donne	Primo piano malvivente Altro malvivente armato dal volto coperto Fuggitivo riesce a scappare
2,01-2,29s	Pianoforte e tromba Stop tromba Registro grave pianoforte Intervento tromba Stop tromba e stop pianoforte Coda sonora a svanire del pianoforte grazie all'uso del pedale.	con tutto il mondo intero ma se siete onesti dovete salvarmi salvarmi la vita dall'umanità	Gruppo malviventi rincorre il fuggitivo Fuggitivo trova riparo in un furgone aperto Malviventi circondano il furgone e uno di loro lo bagna ma poi incomincia a pulire il vetro Il fuggitivo da la mancia al lavavetri Torna il proprietario che sale sul furgone e se ne va

S
T
R
U
M
E
N
T
I

Musicali: pianoforte e tromba.

Tecnologici: videocamera digitale; microfono; computer.

Scenici: strada; annaffiatoio; strumento musicale giocattolo; catena;
cortile; furgone;

La realizzazione della virtù del Pentimento consta in circa 2 h di lavoro, ulteriormente suddivisibili in 25 minuti all'interno della stanza di musicoterapia, circa 10 minuti di pausa, 1 h di ripresa all'esterno, 15 minuti circa di montaggio e 10 minuti di visione del prodotto finito e condivisione dello stesso.

2.3.11 La virtù delle Donne



“Donne: diavoli senza i quali la vita sarebbe un inferno.”

R. Gervaso

Discussione grupale: riuniti in cerchio nella stanza di musicoterapia si voleva concludere le virtù con un argomento gradevole a tutti i ragazzi: le donne. Essendo appunto l'ultima virtù si è deciso che non vi fosse una sola persona a parlare, ma che la maggioranza dei presenti potesse registrare una parte da solista in cui dire quello che pensava.

Musica: inizio di effetti creati dallo strofinio della pelle di una cassa di batteria seguito da una pulsione regolare di un tamburello di moderata velocità. Interruzione di un bastone della pioggia che per qualche secondo fa da parte solista per poi scomparire in favore di un assolo irregolare di batteria a ritmo andante e in alcuni tratti simile alla marcia militare. Terminata la batteria inizia un assolo di tamburo, in ritmo costante di velocità andante in 4/4. Al termine dell'assolo percussivo vi è quello melodico realizzato al pianoforte con un accordo e una nota tenuta lunga dal pedale schiacciato. Poi vi è l'assolo di tromba con note lunghe di registro medio - alto. Ultima traccia musicale è una chitarra suonata vicino le chiavi dell'accordatura e nel manico a produrre suoni simili ad armonici.

Sonorizzazione strumentale: ognuno doveva improvvisare con il proprio strumento, da solo.

Cantato / parlato: libera possibilità di parlare e cantare ascoltando in cuffia il file audio precedentemente registrato. Il risultato sono i testi seguenti:

1.

“Ma secondo me p per le donne io vado matto, per le donne. Perché sono più, più simpatiche, generose, perché li voglio bene nel mio cuore. Però, così così, perché io a Valeria, perché le voglio bene come una sorellina.”

2.

“Raffaella è simpatica, mi vuol bene, qualche volta andiamo a fare una passeggiata, quando capita, in gruppo qualche volta andiamo a prendere il caffè al bar ma è sempre simpatica Raffaella e io gli voglio bene e lei mi vuole bene anche a me.”

3.

“E Marica Marica! Se non ci fossi te, se non ci fossi te Marica guarda, volete sapere una cosa di Marica? Sa fare tutto Marica. Tipo se lei è qua con noi batte tutti, però volevo dire una cosa su di lei, anche se mi sente, se ... è una telepatica. Sapete cosa fa Marica? Riesce perfino a guardarsi, de ... , riesce persino a guardarsi anche dentro di lei.”

4

”La mia cara donna. Che io gli voglio bene, con grande fiducia e con amor: la amo.”

5.

“Le donne, diciamo ... le ragazze ancora, anzi, una ragazza, la ragazza. Una uh uh uh uh, un po’ musicale, un po’ da sorriso: stupenda.”

6.

“Le donne. Però.. le donne sono una donna. Una donna è sempre la stessa, quindi in tante donne c’è ne sempre una sola.”

7.

“L’unica cosa che posso dire delle donne è che ne ho tanto bisogno. Si forma un certo dialogo e poi del resto non mi pronuncio e dico no comment. Non ho altro da dire.”

8.

“Stai comoda? Sì. A, metto della musica? Ah non. Non hai voglia di ascoltare musica ... fumi? Fumi qualc? Hai smesso. Beviamo? Bev? Ah no poi ti fa male è vero. Eh sent mettiti comoda ... Ah fa freddo. Beh non importa. Sta sera comunque? Ah sta sera hai lezione. Beh verso le 11? Hai fino a mezzanotte e mezza lezione. Allora beh ci sentiamo domani. Domani sì cos’è domani? Ah è Pasqua, niente. Ehm va beh non importa, comunque io, Ti amo, come sempre. Ok? Va bene? Ci sentiamo va bene? Ah non ci sentiamo. Beh fa lo stesso. Eh grazie, grazie.”

V
I
D
E
O
R
I
P
R
E
S
A

Spazio: stanza di musicoterapia senza alcuna variazione scenica poiché per ogni voce narrante si faceva il primo piano della persona mentre era immobile..

Tempo diacronico (in riferimento all’evolversi cronologico delle azioni fatte): primo piano dei personaggi che parlano.

Tempo sincronico (in riferimento all’intenzionalità delle azioni che compaiono nel video): completa coincidenza con le riprese poiché ogni personaggio aveva un suo ordine prestabilito in base a quando aveva suonato.

MONTAGGIO

Paolo riversa su computer il file audio e video. Mentre scorre la musica seleziona le parti del filmato e le sincronizza con la musica. Applica dei tagli in alcune scene intervallando frammenti di filmato inerenti a momenti diversi, variandone quindi l'ordine di ripresa al fine di incentivare l'intenzionalità delle scene.

Il gruppo nel frattempo è libero di assistere ed intervenire sull'operato oppure lasciare a Paolo totale libertà.

Nello specifico Paolo ha sincronizzato la musica di ognuno dei protagonisti con la sua immagine in primo piano e la sua voce. Unica licenza è stata di mettere il volto di un ragazzo che non ha parlato con la voce di un ragazzo che non è stato ripreso. Per la seconda volta Paolo compare nel video.

C O N D I V I S I O N E

Visione: alla fine del montaggio è stata proposta al gruppo la visione del video in versione definitiva. La partecipazione alla visione era libera e nello specifico tutti hanno partecipato.

Riflessioni: è stato proposto un rapido giro di opinioni dove ognuno ha verbalizzato di essersi divertito.

Percezione estetica: una serie di primi piani, ognuno con una musica diversa, in cui le persone riflettono sulle donne ma i loro pensieri si possono sentire:

P
R
O
D
O
T
T
O

F
I
N
I
T
O

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
----- 0-7s -----	----- -----	----- -----	----- Titolo -----
8-15s	Suono gran cassa utilizzando solo un dito	Ma secondo me p per le donne io vado matto per le donne.	Primo piano voce narrante

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
16-37s	Suono gran cassa utilizzando solo un dito Tamburo a sonagli	Perché sono più più simpatiche generose perché li voglio bene nel mio cuore Però così così perché io a Valeria perché le voglio bene come una sorellina	Primo piano voce narrante
38-55s	Tamburo a sonagli a pulsazione costante ritmo andante	Raffaella è simpatica, mi vuol bene qualche volta andiamo a fare una passeggiata quando capita in gruppo qualche volta andiamo a prendere il caffè al bar ma è sempre simpatica Raffaella e io gli voglio bene e lei mi vuole bene anche a me	Primo piano voce narrante
56s-1,37m	Bastone della pioggia Tom batteria	E Marica Marica! Se non ci fossi te se non ci fossi te Marica guarda volete sapere una cosa di Marica? Sa fare tutto Marica Tipo se lei è qua con noi batte tutti però volevo dire una cosa su di lei, anche se mi sente se ... è una telepatica Sapete cosa fa Marica? Riesce perfino a guardar si de riesce persino a guardarsi anche dentro di lei	Primo piano voce narrante

<u>Cronologia</u> s = secondi m = minuti	<u>Musica</u>	<u>Testo</u>	<u>Azione</u>
1,38-1,54m	Batteria ritmo marcia velocità allegro	La mia cara donna Che io gli voglio bene con grande fiducia e con amor la amo	Primo piano voce narrante
1,55-2,19m	Tamburo tribale Costante ritmo allegro	Le donne Diciamo le ragazze ancora anzi una ragazza la ragazza una uh uh uh uh un po' musicale, un po' da sorriso stupenda	Primo piano voce narrante
2,20-2,40m	Accordo pianoforte con pedale Nota pianoforte con pedale	Le donne. Però le donne sono una donna. Una donna è sempre la stessa , quindi in tante donne c'è ne sempre una sola	Primo piano voce narrante
2,41-3,13m	Tromba con melodia a ritmo lento costituita dall'alternarsi di 3-4 note	L'unica cosa che posso dire delle donne è che ne ho tanto bisogno Si forma un certo dialogo e poi del resto non mi pronuncio e dico no comment. Non ho altro da dire	Primo piano voce narrante

Cronologia s = secondi m = minuti	Musica	Testo	Azione
3,14-4,2m	Corde di chitarra giocattolo pizzicate vicino alle chiavi dell'accordatura e nel manico.	<p>Stai comoda? Sì.</p> <p>A, metto della musica? Ah non. Non hai voglia di ascoltare musica fumi? Fumi qualc? Hai smesso.</p> <p>Beviamo? Bev? Ah no poi ti fa male è vero.</p> <p>Eh sent mettiti comoda ... Ah fa freddo. Beh non importa. Sta sera comunque? Ah sta sera hai lezione.</p> <p>Beh verso le 11? Hai fino a mezzanotte e mezza lezione.</p> <p>Allora beh ci sentiamo domani.</p> <p>Domani sì cos'è domani? Ah è Pasqua, niente. Ehm va beh non importa, comunque io, Ti amo, come sempre. Ok? Va bene?</p> <p>Ci sentiamo va bene? Ah non ci sentiamo. Beh fa lo stesso. Eh grazie, grazie.</p>	<p>Primo piano voce narrante</p> <p>Immagine buia</p>

S
T
R
U
M
E
N
T
I

Musicali: tamburi, batteria, pianoforte, tromba e chitarra.

Tecnologici: videocamera digitale, microfono, computer.

Scenici: stanza di musicoterapia.

La realizzazione della virtù delle Donne consta in circa 2 h e 30 di lavoro, ulteriormente suddivisibili in 1 h all'interno della stanza di musicoterapia dove decidere il tema da affrontare e registrare la parte musicale / cantata / parlata, circa 10 minuti di pausa, 1 h di riprese, 10 minuti circa di montaggio e 10 minuti di visione del prodotto finito e condivisione dello stesso.

Cap 3

DISCUSSIONE DEI RISULTATI.

“ Il musicista non è solo colui che lavora con la musica, ma colui che trova la musica in ogni lavoro che compie”. Anonimo.

L'attività umana è spesso limitata dagli strumenti che si possiedono, o meglio, da quelli che si pensano di non possedere.

Nell'esaminare l'esperienza di tirocinio proposta nel capitolo precedente, la parte prettamente musicoterapica è apparentemente assai ridotta e lacunosa rispetto alle definizioni dei libri nei quali difficilmente si trova scritto di fare “pause caffè e sigaretta” durante le sedute, di cambiare i membri del gruppo di lavoro quando vi sarebbe la possibilità di dare continuità alle partecipazioni, di utilizzare un setting con variabili aperte e quindi non controllabili come l'ambiente esterno ecc...

Eppure risulterebbe piuttosto superficiale fermarsi ad un ragionamento comparativo teoria – esperienza, in cui la prima, per definizione, deve essere trasmissibile e andare oltre i singoli casi / situazioni, mentre la seconda è un adattamento della conoscenza con i mezzi che si hanno a disposizione, ovvero con tutte le particolarità tipiche di ogni situazione.

Così come le qualità formali di una melodia, ovvero ciò che di lei si percepisce, non possono essere considerate come la semplice somma di sensazioni elementari quali possono essere i suoi, non bisogna cadere nell'errore di far coincidere molti processi percettivi con la risultante dei singoli processi sensoriali.

Risulta quindi possibile lavorare su una caratteristica / processo ad esempio tipicamente legato alla musica, per poi riportarla ad un altro contesto in cui, nonostante si cambi il mediatore, viene sempre utilizzato il medesimo processo e , di conseguenza, è possibile rafforzare l'efficacia terapeutica.

Partiamo ad esempio della composizione.

Spesso la nostra quotidianità ci porta a dover velocemente catalogare le nostre azioni all'interno di categorie precostituite e già storicamente "sicure" per dare senso a ciò che facciamo. L'iperattività di esigenze – stimoli a cui ogni individuo è esposto in quest'epoca nei paesi cosiddetti "avanzati" porta ad avere ritmi di vita sempre molto frenetici, in cui l'incertezza, la titubanza, la riflessione, il tempo perso, sono spesso considerati debolezze.

Tali "debolezze", se ripulite di ogni giudizio morale, possono invece essere considerate informazioni – variabili da organizzare e da armonizzare in modo tale da diventare funzionali al contesto. Già per questo motivo questa appena descritta può considerarsi una pratica del comporre: cioè una pratica del mettere insieme, del dare ordine, dello stabilire relazioni – una pratica il cui risultato è una costruzione sonora che pretende di essere considerata anzitutto esattamente per quello che è, per i rapporti e per le forme di connessione che essa manifesta.

Certamente ogni arte potrebbe avvalersi da tale principio compositivo tuttavia già il linguaggio corrente, che talvolta contiene implicitamente preziosi indizi per un'analisi, ha ritenuto di dover riconoscere il comporre come un'azione eminentemente musicale: si dice compositore soprattutto il compositore di suoni. Per il musicista i suoni non si presentano come mezzi che debbono essere utilizzati per uno scopo che li oltrepassa in misura più o meno ampia, ma come materiali che sono essi stessi il fondamento della sua pratica artistica.

Di fronte al musicista ci sono già da subito i materiali sonori di fronte ai quali egli deve prendere delle decisioni. Decisione è l'altra parola chiave di tale ragionamento, poiché il momento che caratterizza il fare, l'attività, non sta nella pura e semplice esecuzione prassica ma piuttosto risiede nella volontarietà dell'azione, nella sua decisione.

Sarebbe poi fuorviante non considerare l'importanza della dimensione storica in cui è immersa ogni soggettività creativa, in quanto la prima potenzialmente influenza la seconda prima dell'atto creativo, il quale poi si trasforma in dato di esperienza e di

conseguenza viene inglobato della dimensione storica che sottenderà un futuro processo creativo, e così via in un continuo divenire.

Parlare di una dimensione storica significa tenere in considerazione anche la dimensione linguistica: in un'altra ottica, ciò che il compositore si trova dinnanzi, prima ancora che suono, può essere inteso anzitutto come linguaggio, al di là di ogni considerazione più precisa su questo termine il cui uso può essere molto ampio e controverso.

Altrettanto controverso risulta essere l'impiego del concetto di tempo, facilmente definibile in termini musicali ma di più complessa gestione in ambito percettivo: la storia non è affatto qualcosa che comincia nel passato, che attraversa il presente e prosegue poi nel futuro e di conseguenza il presente non è uno stato meramente transitorio, ma, al contrario, esso è la dimensione temporale primaria nella quale si svolge tutta la nostra vita e dalla quale prendiamo le mosse per ricostruire l'orizzonte del passato o proiettarci in quello futuro. La storia ha un centro ed un origine e noi, nella nostra vita presente, ci troviamo in questo centro e in questa origine.

Queste poche righe risultano sufficienti per proporre una serie di interrogativi basilari per l'organizzazione di un setting terapeutico: si compone di più suonando uno strumento o parlando davanti ad un microfono? Vi è un processo decisionale più sviluppato nella scelta di uno strumento all'interno di diverse possibilità o nella scelta di un luogo in cui girare una scena?

Se avere una risposta a tali quesiti sarebbe molto interessante, tuttavia forse ora ha più senso trovare quello che in matematica si definisce un minimo comune multiplo, il cui scopo non è quello di espandere una forma di qualunquismo e ignoranza teorica a favore del "va bene tutto", bensì quello di costruire una formazione così tanto specifica da valorizzare al meglio ogni contesto in cui opera.

Ogni musicoterapista sarebbe ben felice di avere una stanza di musicoterapia "ad hoc" con strumenti melodici e ritmici di forme e materiali diverse, persino di culture diverse, acustici ed elettronici; un computer con un archivio musicale molto ampio al suo interno, magari con ADSL a disposizione; videocamera / microfono per registrare le sedute; specchio unidirezionale per favorire delle osservazioni non invasive nel contesto. Probabilmente però, avere sempre tutto, porterebbe le future generazioni di

musicoterapisti a perdere molta consapevolezza dell'importanza di ciò che si utilizza, indebolendo ad esempio la capacità di scelta.

“Fare di necessità virtù” non vuol dire essere contro l'agio, bensì non esserne dipendente, e utilizzare quel principio secondo cui la conoscenza rende liberi, l'ignoranza schiavi.

Ritengo opportuno quindi domandarsi se, nello specifico di una situazione lavorativa, sia più opportuno concentrarsi sul “cosa manca” rispetto alla perfezione, piuttosto che valorizzare ciò che si ha, anche se questo, apparentemente, vuol dire modificare alcune pratiche / capisaldi “intoccabili”.

Nonostante sia ovvio, è bene ribadire la consapevolezza che l'elemento sonoro musicale ha in sé una specificità unica, quindi sarebbe errato dedurre da queste pagine che, per tornare all'esempio della composizione, comporre con la musica sia come con la pittura o come con la danza; quello che si vuole dire in questa tesi è che non in tutti i luoghi in cui si fa musicoterapia è possibile fermarsi esclusivamente all'elemento sonoro musicale, per diversi motivi: doppio ruolo del musicoterapista, carenza di fondi per luoghi e materiale, opinioni d'equipe ecc...

Parlare di fenomenologia dei processi e del materiale non vuole essere qui un modo per speculare filosoficamente, ma per poter fornire degli elementi di riflessione basati su un'esperienza.

Notare anzitutto che vi sia una fenomenologia dei materiali vuol dire in primo luogo che i materiali, nel nostro caso i suoni in genere, hanno caratteri molteplici, che essi si diversificano e si differenziano in molti modi e che queste differenze e diversità stanno a fondamento di possibili forme di articolazione e di conseguenza di possibili tensioni espressive.

Riflettendo su di esso ci rendiamo subito conto che questa avrebbe dovuto essere stata la prima evidenza da mettere sul terreno della discussione, perché questa prima evidenza mostra subito che è del tutto sbagliato parlare dei materiali come meri contenuti privi di forma attribuendo ogni attività di messa in forma all'attività soggettiva; e così anche se parliamo di tensioni espressive che stanno all'interno dei materiali alludiamo indubbiamente ad un elemento di attività che contraddice la loro pretesa inerzia.

Potremmo arrivare a dire: affermare che vi è una fenomenologia dei materiali significa, tra le altre cose, affermare che, a loro modo, i materiali hanno già preso le loro decisioni. Ma naturalmente il senso effettivo di una simile formulazione è quello di mostrare che ciò che caratterizza questa polarità non è la pura e semplice contrapposizione fra i due poli ma piuttosto lo slittamento dall'uno all'altro polo.

Vi è attività sul lato dei suoni, e vi è anche, conseguentemente, in un'accezione peculiare, passività sul lato opposto. In certo senso non dobbiamo fidarci troppo dall'accentuazione in senso attivistico che la parola "comporre" ha in se stessa, o più precisamente non dobbiamo ritenere che questa accentuazione copra la sua intera area di senso. Forse potremmo rappresentarci il compositore anzitutto come un grande ascoltatore, come qualcuno che ode suoni a tal punto che li ode anche quando non ci sono, un visionario dei suoni, se così si può dire. Questo grande ascoltatore ascolta, intanto, le decisioni dei suoni: ecco che il setting aperto del CLG, amplifica ed evidenzia questa affermazione, poiché spesso l'interattività dell'elemento sonoro musicale viene offuscata all'interno di un setting in cui apparentemente i suoni sono passivamente utilizzati dalle persone.

Ma dire questo non basta: nello stesso tempo, deve essere rivalutato, in un contrasto solo apparente, proprio il momento oggettivo della scelta, secondo un ordine di considerazioni che ripropone inevitabilmente in modo nuovo il tema della sua dimensione storica.

Una simile rivalutazione comincia dall'osservazione che le peculiarità e le differenze tra i suoni, le differenze nei rapporti di intervallo e nelle forme di ordinamento scalare, le differenze tra consonanza e dissonanza, ed anche naturalmente ancora prima, le differenze timbriche con le loro latenze espressive, e così via, sono in grado soltanto di delineare puri ambiti di possibilità, e precisamente ambiti di possibilità alternative che determinano il campo entro cui possono esplicarsi le decisioni compositive: non c'è decisione o non c'è scelta se non entro un campo di decisioni e di scelte possibili.

Naturalmente anche noi prendiamo atto del fatto che i materiali sonori in quanto materiali del comporre si presentano già come un linguaggio appartenente ad una tradizione compositiva, alludendo qui indubbiamente ad una dimensione specificamente storico-culturale. Ma questo problema, che potrebbe essere sollevato polemicamente

nei confronti della posizione che qui si va esponendo, è appunto un problema, non è un dato di per se stesso significativo.

Una qualunque costruzione musicale può essere concepita come un'oggettività stratificata, secondo strati che si trovano a livelli diversi di profondità e di accessibilità ma non dobbiamo concepire la stratificazione come una semplice giustapposizione orizzontale di piani.

È invece opinione corrente il considerare una costruzione musicale come se essa fosse costruita semplicemente su uno strato di pure sonorità a cui si sovrappone uno strato di sensi musicali, il quale peraltro tende a corrodere, a risucchiare ed a dissolvere lo strato su cui esso poggia. In questa linea di discorso si sottintende che tali sensi musicali siano in tutto e per tutto un portato della dimensione storico-culturale, ed è una ovvia conseguenza di ciò il fatto che l'ascolto debba essere per principio un ascolto "storico".

Questa storicità dell'ascolto, ovvero questa apprensione della struttura musicale come struttura linguistica, sarebbe dunque una condizione imprescindibile della comprensione stessa.

A ben pensarci una simile idea viene fatta valere anche per rendere conto della difficoltà di approccio nei confronti della musica più recente, ad esempio quando ci si appella ad una consuetudine non ancora acquisita nei confronti delle nuove timbriche e della nuove sintassi. Ci si appella evidentemente, anche in questo caso, alla "storicità" dell'ascolto come condizione della comprensione, condizione che, in questo caso, non è ancora venuta a maturazione.

Occorre infatti anzitutto sottolineare che le legalità di ordine fenomenologico non stanno semplicemente prima della costruzione musicale, ma interagiscono in molteplici modi nella percezione, proprio in quanto essa è percezione di una costruzione musicale.

Non vi è da un lato l'oggetto sonoro – puramente percepito, con le sue strutture percettive tipiche – e dall'altro l'oggetto musicale come oggetto culturale, bensì vi è una interazione tra i diversi strati di senso e lo strato puramente percettivo che tutti li attraversa.

Ciò mostra naturalmente anche quanto sia semplificatorio il parlare di una pura e semplice storicità dell'ascolto nell'accezione a cui accennavamo in precedenza. Lo stesso processo dell'ascolto si muove infatti tra la tradizione storica e i suoi margini,

oscilla ambigualmente tra l'elemento tradizionale ed acquisito e l'elemento percettivo come tale. Togliere questa oscillazione equivarrebbe in realtà a sopprimere la vitalità interna, il fascino musicale del brano.

In generale non c'è alcun autentico ascolto musicale che sia un ascolto di puri stilemi, e nessun fatto sonoro può avere interesse musicale solo in quanto convenzione espressiva, quindi come puro fatto linguistico, così come del resto come puro fatto percettivo.

Considerazioni analoghe che esigono un ripensamento del problema della musica come linguaggio e quindi anche del modo di concepire la sua dimensione storica si ripropongono con evidenza forse anche maggiore nell'altra direzione del nostro problema. All'interno del nostro contesto di discorso, il fatto che vi sia un linguaggio normale della musica significa essenzialmente che molte decisioni sono già state prese, che sono già state operate delle scelte tra le alternative possibili proposte dallo spazio sonoro nei suoi caratteri fenomenologici eminenti. E lo sono state in base a motivazioni, a prese di posizioni, in base ai pensieri che orientano l'immaginazione musicale quando essa si attiva in direzione di un progetto espressivo.

Naturalmente vi potrebbero essere altre motivazioni, altri pensieri, altri orientamenti immaginativi. Molte decisioni sono già state prese, ma noi potremmo prendere una nuova decisione. Ma se questa è la struttura della situazione allora assume risalto anche da questo versante, dal versante del campo delle decisioni, il fatto che il campo fenomenologico non si dissolve affatto dietro le forme e le convenzioni linguistiche, ma rimane sempre sullo sfondo, e si fa più vicino o più lontano a seconda dei modi in cui noi ci localizziamo rispetto al linguaggio stesso.

Potremmo anzi dire che esso si fa particolarmente vicino quando si mutano le regole, quando in luogo di aderire alle decisioni già prese, si prendono nuove decisioni. È della massima importanza comprendere che non si passa affatto da una vecchia regola ad una nuova regola come se si passasse da un capitolo all'altro di una grammatica della musica in divenire. Questo non è altro che un modo di considerare la storicità avendo come modello uno sguardo rivolto al passato. Dobbiamo dire invece che in questi passaggi ci avvaliamo della possibilità di avviarci verso i margini del linguaggio, quindi

ai margini della sua stessa storicità, per riattualizzare il campo delle possibilità fenomenologiche riproponendo le alternative espressive che sono in esso contenute.

Rispetto al lavoro proposto nel mio tirocinio questa realtà appare evidente nelle esecuzioni dei ragazzi sia in ambito musicale, che verbale/cantato, che recitativo.

La rielaborazione dei ragazzi, in ogni Virtù, è sempre quella “nuova decisione” a cui si è accennato in precedenza. Essa, una volta presa, legava coerentemente le azioni musicali – verbali – gestuali, sia che si partisse a registrare la musica, sia quando si è partiti a riprendere le scene: non è il perché vengono scelte alcune parole piuttosto che altre che interessa al musicoterapista, bensì la coerenza formale - estetica del risultato, da cui è possibile partire per compiere un'analisi musicale.

Se possiamo effettivamente adottare un simile punto di vista è subito chiaro che dobbiamo metterci sulla via di una critica di quei pregiudizi di una concezione del linguaggio musicale e della sua storicità secondo forme che appiattiscono il momento della decisione e dei pensieri che la motivano. Tale può essere riformulata e sintetizzata in un'interpretazione della temporalità, dunque anzitutto della dimensione temporale fondamentale del presente. Il problema a cui abbiamo già accennato in precedenza merita di essere brevemente ripreso.

Quando diciamo “ora”, questa paroletta sembra indicare un luogo temporale altrettanto certo e sicuro quanto la parola “qui” che indica inequivocabilmente il luogo nel quale mi trovo. Ma diversamente stanno le cose se la dimensione del presente non viene considerata come una dimensione astrattamente e vuotamente temporale, ma come una dimensione ricca di senso, e dunque nella pienezza della sua storicità. Al presente così inteso spetta un'indeterminatezza e un'instabilità essenziale.

Per utilizzare un'immagine semplificatrice, mentre sul treno in corsa possiamo sempre dire di essere lungo una via e in un luogo precisamente determinato tra due stazioni, nella visione dall'alto abbiamo a che fare con una spazialità aperta, indeterminata, in cui si intersecano molte vie che formano una rete di luoghi, verso i quali mi volgo non tanto guardando avanti o indietro ma volgendo lo sguardo tutt'intorno.

Per questo motivo ogni Virtù, potrà appartenere alla categoria del “viaggio in treno” se analizzata ambito per ambito, azione per azione, per poter trasformarsi nella “visione dall'altro” nella sua visione finita, in cui tutto si fonde e si sostiene vicendevolmente.

Nella visione dei filmati scompare il ruolo di musicoterapista, educatore, utente, e quindi, più in generale, quella contrapposizione sano-malato spesso presente nelle registrazioni delle sedute “classiche” di musicoterapia, nonostante nell’esaminare i singoli ambiti, sia ben chiaro il “chi fa cosa”.

Immaginando un orchestra che conosce quali sono i voleri del suo direttore, ogni musicista, senza spartito, ha il compito di impersonare ciò che gli viene chiesto a modo suo, essendo libero, tra le scelte possibili, di poter scegliere come interpretare la volontà del direttore sia in qualità di solista (registrazioni vocali singole / ruolo di protagonista nel filmato) sia in quanto membro di un gruppo (musica d’insieme o registrazione di scene di gruppo).

Nonostante in questo processo la musica costituisca temporalmente solo una parte del tutto, rimane sempre perno attorno al quale far ruotare le altre attività oltre che unico ponte di realtà nei confronti del filmato (come si evince esaminando le singole Virtù, mentre le riprese spesso venivano modificate nell’opera di montaggio, la musica e il cantato/parlato invece costituiva la base su cui allineare le immagini).

L’intrecciarsi di categorie come diacronia, sincronia, percezione, setting, musica, immagine, evidenza come il lavoro che offre il CLG, non è tanto una riduzione di un metodo generale ad uno particolare, né tantomeno si pone come alternativa alla tradizione, semplicemente ne approfondisce alcuni aspetti.

Così come sarebbe azzardato affermare che un ramo di un albero si sostituisca o sia un’alternativa dell’albero stesso, si può facilmente intuire come sia da esso che riceve la linfa vitale oltre che rappresentare una specificità dell’aspetto fisiognomicamente diversa dal tronco da cui si sviluppa.

Allo stesso modo questa tesi introduce dei processi teorico-pratici apparentemente lontani dalla normalità musicoterapica al fine di poterne arricchire i contenuti e di aumentarne il bagaglio di consapevolezza.

Cap 4

CONCLUSIONI.

Platone e Aristotele, da sempre appartenenti ad un mito di credenze che li vede come capisaldi opposti della filosofia dell'epoca, condividevano la stessa visione etico – estetica della musica, intesa come strumento di catarsi, una medicina per l'animo poiché capace di imitare le passioni o le emozioni che ci tormentano e dalle quali vogliamo liberarci. Nello specifico Platone affermava perfino che *“il vero musicista si mostra sempre curare l'armonia del corpo per accordarla alla musica dell'anima.”* (Repubblica, III, 591b).

Da queste visioni della musica molto antiche è possibile, a mio avviso, portare alla luce un concetto sempre attuale, che nella mia esperienza al CLG è stato protagonista indiscusso, tanto da rappresentare il fulcro di tutta l'esperienza di tirocinio: mi riferisco al concetto di consapevolezza.

Un percorso formativo che miri ad aumentare la consapevolezza di un professionista ritengo sia la chiave di lettura in grado di andare al di là di ogni metodo o teoria o prassi.

Il punto di forza e al contempo di criticità del CLG è proprio l'apparente distacco con ciò che è possibile apprendere in un manuale in cui, ad esempio, è suggerito cosa si dovrebbe fare e in che ordine farlo durante la presa in carico di un nuovo paziente, piuttosto che quale sarebbe il setting ideale in cui fare musicoterapia.

L'ottica del giusto o sbagliato animava le mie prime sedute al CLG, in quanto mi sembrava di ritrovare molti concetti che studiavo sui libri, ma nessuna similitudine nel modo di utilizzarli: improvvisazione, dialogo sonoro, setting chiuso, setting aperto, strumentario, iso, ecc... tutti concetti che durante le sedute al CLG sembravano prendere nuova linfa vitale rispetto alla rigida teorizzazione presente nei miei pensieri.

Una visione fenomenologica inerente la percezione del suono, la capacità di interagire con esso da parte dell'uditore sono aspetti fondamentali e antecedenti ad ogni possibile scelta di metodologia specifica da utilizzare.

In prima istanza infatti è possibile affermare che i suoni e la musica veicolano informazioni di tipo acustico derivate dall'emissione di energia del corpo vibrante che

emette il suono e percepito dal nostro sistema uditivo. Tale sistema raccoglie le onde sonore grazie al padiglione auricolare e attraverso il condotto uditivo esterno trasmette le onde di compressione e rarefazione dell'aria alla catena degli ossicini (martello, incudine e staffa) dell'orecchio medio che ha il compito di convertire l'energia acustica in energia meccanica. Essa, a sua volta, attraverso un complesso processo che risiede nell'orecchio interno, subisce un'ulteriore trasduzione in energia nervosa che viene così recepita dalle aree uditive della corteccia cerebrale.

Tuttavia la percezione del suono non avviene solamente attraverso l'orecchio in quanto le vibrazioni sonore vengono percepite anche dalle ossa, dalla pelle e dagli organi cavi del corpo umano. Queste ulteriori modalità percettive hanno una diretta connessione con una arcaica modalità percettiva dei suoni, tali da renderli canali privilegiati anche rispetto a situazioni di gravissime disabilità psico-fisiche.

Consapevoli di questa unicità che caratterizza l'elemento sonoro-musicale rispetto ad altri mezzi terapeutici, il passo successivo riguarda la persona che si ha davanti in seduta, con un nome, una storia, una modalità di interagire con il mondo, con se stesso e con le proprie caratteristiche.

Su questa base ogni azione assume un dato di consapevolezza che, prima ancora di appartenere ad una teoria di riferimento, appartiene ad un complesso mondo fenomenico nel quale è superata la contraddizione del giusto / sbagliato a favore di una capacità critica nel cogliere le variabili, nel non voler motivare un'azione ma nel capire il percorso che ha portato a farla accadere, e nel leggere l'effetto che ha prodotto.

La possibilità di cogliere il senso estetico della seduta così come l'integrazione tra testi, elementi sonoro – musicali ed azioni sono solo alcuni esempi utilizzati in questa tesi per cercare di analizzare ogni seduta di musicoterapia attraverso una fenomenologia degli eventi che rende la seduta stessa complessa nell'elaborazione antecedente e successiva, tuttavia fluida a livello relazionale durante il suo svolgimento: ecco che nelle Virtù vi è la volontà di mettere in pratica questo, integrare un'esperienza vissuta con l'analisi di una serie di fenomeni e parametri in grado di condurla e di renderla progettuale.

Sebbene per valorizzare un intervento di questo tipo, al di là della metodologia utilizzata dal musicoterapista, sia fondamentale un approccio multidimensionale in cui

vi sia una stretta collaborazione tra professionisti che operano in campi differenti, è altrettanto fondamentali lasciarsi stupire da come il paziente può reagire nei diversi contesti, ad esempio senza farlo rientrare a priori in determinate etichette.

La nozione di “mondo clinico” non preesiste, nella sua complessa fenomenologia, alla costituzione psicopatologica: si tratta qui, quando si accede alla clinica del paziente, di un qualcosa di radicalmente altro rispetto alle concettualizzazioni usuali, sia tradizionali che attuali, le quali rappresentano un possibile vincolo relazionale in presenza del paziente.

È solo la psicopatologia che, penetrando intuitivamente e descrivendo comprensivamente i fenomeni clinici, costituisce quella peculiare forma strutturale gestaltica chiamato mondo (il fenomeno del mondo, ovvero il suo manifestarsi alla coscienza che lo costituisce come presenza). Questo passaggio dal piano unidimensionale della sintomatologia clinica (delirio, allucinazione, ossessione, eccitamento, depressione) alla complessità multidimensionale del mondo, non è un'operazione semplice, ne, purtroppo, semplificabile.

Concepire come mondo, cioè come un tutto coerente dotato di senso, ma anche come una dimensione progettuale significa compiere, rispetto alla ricognizione clinica di base, un atto ulteriore, cioè arrivare a pensare l'impensato e obbligare a riscrivere tutto il processo delle cose e delle idee precedente a tale chiarificazione.

BIBLIOGRAFIA

- Bencivelli S. (2007) “Perchè ci piace la musica. Orecchio, emozione, evoluzione”, Ed Sironi.
- Bozzi Paolo. (1990) “Fisica Ingenua”, Ed. Garzanti.
- Bozzi Paolo.(1998) “Sugli antecedenti scientifici e filosofici della Gestaltheorie”, in G. Kanizsa G. & Caramelli N. – L’eredità della psicologia della Gestalt, Ed. Mulino.
- Bruno G. Bara (2005)“Il ruolo dell’attaccamento nella conoscenza e regolazione delle emozioni”, *Nuovo manuale di psicoterapia cognitiva*, volume primo: Teoria.
- Cabutto M. (2000) “La Musicoterapia”, Ed. Xenia.
- Castrovilli D, de Lucia F. (2004) “Il Nuovo Manuale di Musicoterapia”, Ed. Xenia.
- Codier E, Kooker BM, Shoultz J (2008) “Measuring the emotional intelligence of clinical staff nurses: an approach for improving the clinical care environment”, *PMID: 18160858 [PubMed - in process]*
- Di Petta G.(1995) “ Fenomenologia del mondo vissuto: costituzione psicopatologia del mondo clinico”, *Fenomenologia*, Cap 5, 55-97.
- Di Petta G. (1995) “Senso ed esistenza in psicopatologia”, Ed. Univ. Romane.
- Eiser J.R., van der Pligt J (1998). ”Atteggiamenti e decisioni” Ed Mulino, Bologna.
- Gaita D. (2007) “Il Tao della Psicoanalisi”, Ed. Bompiani.
- Goleman D. (2000)”Lavorare con l’Intelligenza Emotiva”, Ed. Bur-Saggi.
- Kohler W. (1998) “ La psicologia della Gestalt”, Ed. Universale Economica Feltrinelli.
- Manarolo G.(2006) “Manuale di Musicoterapia. Teoria, Metodo e Applicazioni della Musicoterapia”, Ed Cosmopolis.
- Pelletteri J. (2002) “The relationship between emotional intelligence and ego defense mechanisms” *Journal of Psychology*, 136, 182-194.
- Piana G. (2007) “Barlumi per una filosofia della musica”, <http://filosofia.dipafilo.unimi.it/-piana>.
- Postacchini P. L,Ricciotti A, Borghesi M. (2004) “Musicoterapia”, Ed. Carocci.

Sacks Oliver. (2008) "Musicofilia", Ed. Adelphi.

Saklofske DH, Austin EJ, Rohr BA, Andrews JJ (2007) "Personality, emotional intelligence and exercise." *J Health Psychol* 12(6):937-48.

Strobino E. (2007) "Musiche in Cantiere. Proposte per il laboratorio musicale.", Ed. FrancoAngeli.

Ventegodt S, Kandel I, Merrick J. (2007) "Clinical holistic medicine: factors influencing the therapeutic decision-making. From academic knowledge to emotional intelligence and spiritual "crazy" wisdom. ", *Scientific World Journal*.