

INDICE

INTRODUZIONE	4
1. IL SIMBOLO.....	6
1.1 Il concetto di “Symbolon”.....	6
1.2 Evoluzione storica del simbolo.....	11
1.3 Il simbolo è un fatto sociale.....	13
1.3.1 Emile Durkhime, Marcel Mauss e Claude Lévi-Strauss: considerazioni.....	14
1.4 Il simbolo del profondo.....	16
1.4.1 Da S. Freud a C.G. Jung: la relazione con il simbolo.....	17
1.5 Il simbolo come apprendimento evolutivo.....	20
1.5.1 Jean Piaget e il gioco simbolico.....	20
1.5.2 Dal senso-motorio al simbolico.....	23
2 SIMBOLI NEL LINGUAGGIO MUSICALE.....	27
2.1 Marius Schneider: la nascita musicale del simbolo.....	27
2.2 I simboli musicali	28
2.3 Dalla musica all’udito: il percorso del suono	33
2.3.1 La sensazione	37
2.3.2 La percezione	38
2.3.3 Emozioni e reazioni fisiologiche	38
2.4. I simboli musicali: considerazioni sull’ascolto	40
2.4.1 Ascolto passivo v/s ascolto attivo	45
2.5. Il Fonosimbolismo	46
2.5.1 Premesse	46
2.5.2 Il Fonosimbolismo: definizione e declinazione	50
3 I SIGNIFICATI DEL LINGUAGGIO MUSICALE	58
3.1 Semantica musicale	61
3.2 Emozioni in musica e fattori musicali	61
3.3 Le musiche sono le emozioni che accompagnano	68
3.3.1 I clichés	73

4	LA MUSICA TONALE	79
4.1	La musica tonale: avvento e caratteristiche	80
4.1.1	Gli intervalli	82
4.1.2	Il Ritmo	85
4.1.3	Il Timbro	89
4.1.5	Gli strumenti musicali	89
4.2	Il corpo	93
4.3	La voce	96
5	I SIMBOLI IN MUSICOTERAPIA	98
5.1	La musicoterapia: definizione e caratteristiche	99
5.2	Orientamento teorico	101
5.3	Studio casi: il livello simbolico nella pratica musicoterapica	102
5.3.1	Caso 1	102
5.3.2	Caso 2	106
5.3.2	Caso 3	108
5.3.3	Caso 4	112
5.3.5	Caso 5	114

CONCLUSIONI

APPENDICE

Traduzione integrale dell'articolo "*Syntax in language and music: what is the right level of comparison?*"

BIBLIOGRAFIA



René Magritte "Sedici settembre"

"Simile a una barca, la luna crescente circonda delicatamente uno spazio nero e vuoto, ma fecondo della promessa della luce che verrà mentre la Luna ingrossa fino a diventare piena. Simile a una barca, la luna crescente richiama la babilonese Ishtar, la nave della vita che trasporta il seme di tutti gli esseri viventi (C.G.Jung)"¹

¹ Ami Ronnberg "Il Libro dei Simboli" Riflessioni sulle immagini archetipiche, p.30

INTRODUZIONE

La seguente trattazione dal titolo “I simboli in musicoterapia”, si pone come un punto di partenza, più che di arrivo (anche se conclude un percorso formativo), di quanto è e sarà di mio interesse approfondire nel futuro professionale. La dimensione del simbolo -il piano simbolico- ha sempre agito in me nutrendomi di un fascino difficilmente descrivibile, avvicinandomi ad una dimensione di trascendenza da me sintetizzabile come simbolo = spiritualità. Non saprei definire e spiegare tale affermazione se non in un interesse di natura personale, molto profondo, che affonda le proprie radici all’interno di una cultura, e un sistema educativo ricevuto, i quali mi hanno formato ad un pensiero di natura simbolica. In questa dimensione si inserisce il suono e la musica fonte continua di ispirazione e “compagna” imprescindibile delle mie esperienze di vita, nucleo sempre presente nei miei diversi passaggi di crescita (personale e professionale). Grazie alle riflessioni ed alle esperienze maturate durante il corso ho iniziato ad accostare e sempre più ad avvicinare, il mondo del suono a quello del simbolo. Da tale passaggio sono nate una serie di domande legate al tipo di rapporto che il simbolo intrattiene con il suono e viceversa, di come esso (il suono) possa rinviare/rimandare a diverse dimensioni, nel come siano possibili risposte di natura emotiva e fisiologiche nei fruitori e ascoltatori di musica. Il tutto partendo dalle riflessioni sulle tipologie di suoni a me congeniali: quelli gravi, i glissando, le sospensioni e lunghe pause, i ritmi antichi che richiamano una dimensione primitiva-ancestrale, il dondolamento, il suono dell’acqua, etc. Grazie alle analisi di gruppo e alle esperienze maturate durante il corso ho potuto comprendere maggiormente l’azione dell’elemento sonoro sulla mia persona.

Lo sviluppo di questa tesi tenterà di proporre una concretizzazione, di dare risposte, di rendere visibile e condivisibile attraverso le parole sul come il suono possa agire sulla nostra percezione-corpo-mente generando risposte di natura fisiologica ed affettiva ad alto contenuto simbolico. Il tutto verrà realizzato attraverso l’analisi del simbolo in relazione al segno e di come esso abbia subito una sorta di evoluzione/involuzione nel corso della storia. Questo si realizzerà attraverso i lavori di autori come Durkhime, Mauss, Levi-Stauss, Schneider, Eliade, Jung, Piaget, Delande all’interno di una visione del simbolo che intreccia

l'antropologia, l'etnomusicologia, la psicologia del profondo e la pedagogia musicale. Di particolare importanza saranno, inoltre, i lavori di Cano e Imberty rispettivamente sui simboli sonori e sul fonosimbolismo. A questi si susseguiranno una serie di argomentazioni circa i significati del linguaggio musicali dove, attraverso i lavori di Baroni e, nuovamente della Cano, verrà analizzato il mondo della semantica, della stretta unità musica-emozioni fino ad arrivare all'utilizzo della musica all'interno dei paesaggi sonori del mondo cinematografico. Il tutto, prosegue con una breve trattazione sul sistema della musica tonale, con i suoi diversi parametri che ne determinano la struttura (intervallo, ritmo, timbro, strumenti musicali), oltre che l'analisi di aspetti come il corpo e la voce fondamentali per la tipologia di lavoro messo in campo. Infine si giunge al cuore della disamina, attraverso l'introduzione della musicoterapia e sulla funzionalità che il simbolo svolge all'interno di tale ambito. Per fare ciò, mi avvalerò di diversi casi da me trattati, oggetto di supervisione, al fine di rendere concreto quanto riportato nelle teorizzazioni in senso ai primi capitoli.

La dimensione del simbolo accompagna l'evoluzione umana sin dai suoi albori, si manifesta per e assieme la presenza dell'uomo. Da sempre è stata oggetto di ricerca istintiva e, nei secoli avvenire, oggetto di studio da parte degli intellettuali. Esso ha da sempre posto l'uomo in comunione con il divino, spingendolo a circondarsi e vivere di simboli, o meglio, di gesti simbolici. L'uomo stesso è manifestazione simbolica attraverso il proprio corpo, la voce, la presenza visibile e tangibile: *“Il nostro stesso esistere, ogni nostro comportamento, in quanto espressione di un universo simbolico e culturale, è testimonianza di una visione del mondo, propone un insieme di valori; proprio per l'impossibilità di porsi al di là di questo dato antropologico (l'uomo in quanto tale è portatore di una comunicazione, di un senso)...”*²

² G.Manarolo “Manuale di Musicoterapia”, 2006 p. 27

IL SIMBOLO

1.1 Il concetto di “Symbolon”

Il termine greco simbolo (“*symbolon*” dal verbo *sym-ballo*, “metto insieme”, “unisco”) indicava in origine oggetti usati per denotare rapporti di amicizia e ospitalità tra persone, famiglie e città; l’oggetto preposto a tale significato veniva spezzato in due metà da darsi a ciascun contraente come segno inequivocabile di riconoscimento. *“Il termine “symbolon” include pertanto il doppio senso di separare e di mettere insieme”*³. Possiamo affermare dunque che un primo utilizzo del simbolo fosse collegato e ricondotto a situazioni di natura strettamente giuridica (contrattuali), dove l’oggetto (segno visibile e tangibile) assumeva significati di riconoscimento ed unificazione. Si inserisce in tale definizione, un altro termine importante da sempre contrapposto, ma anche incluso, al concetto di simbolo: il segno. Esso deriva dal latino “*signum*” ed è ricondotto dai glottologi alla radice indoeuropea *sekw* (da cui *sequor*, “seguire”). Il “*signum*”, in origine, era lo stendardo innalzato da ogni unità dell’esercito romano per essere identificata visivamente.⁴

Risulta importante, in questa sede di trattazione, dedicare uno spazio al concetto di segno per meglio caratterizzarlo e differenziarlo dal significato di simbolo. Per far ciò mi riferirò alla semiotica ovvero la scienza che ha per oggetto lo studio comparato dei segni, della struttura e del funzionamento di tutti i processi in cui i essi sono coinvolti. Secondo la semiotica, nella nostra vita, ci troviamo costantemente impegnati nella ricezione e interpretazione di segni (Dispense “Elementi di Semiotica”). La “segnicità” in cui siamo immersi e della quale non abbiamo piena coscienza è uno di quei fenomeni sui quali Aristotele fa notare che *“i nostri occhi sono come quelli degli uccelli notturni: troppo deboli per vedere ciò che è evidente Il segno, per essere tale, deve essere segno per qualcuno*

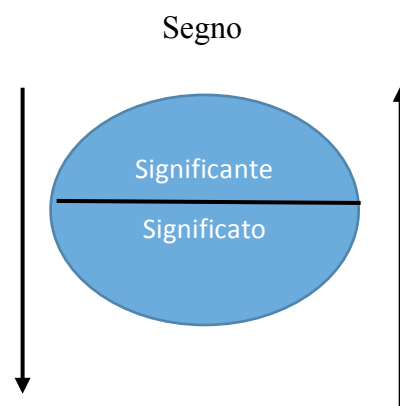
³ C.Cano “Simboli Sonori” 1985, pag. 95

⁴ Dispense “Elementi di Semiotica”

assumendo, in tale senso, una duplice caratteristica: naturale e convenzionale."⁵

Nel modello di De Saussure, linguista e semiologo svizzero, il segno è costituito da due componenti: il significato, il concetto cui il segno si riferisce, e il significante, il veicolo per mezzo del quale viene evocato il significato. In sintesi, l'autore sostiene che: *"il nesso tra significante e significato sia arbitrario, posto convenzionalmente."*⁶

Di seguito la rappresentazione del segno secondo De Saussure (Schema 1).

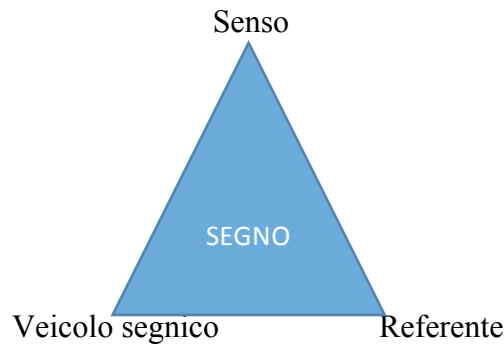


Altro apporto importante in campo semiotico coincide con la nascita della scuola americana e, nella fattispecie, con i lavori del filosofo Charles Sanders Peirce. Egli definì il segno come: *"il risultato dell'interazione fra tre elementi: il veicolo segnico, l'interpretante e l'oggetto reale, il referente"*⁷. Dunque non vi è rapporto diretto fra veicolo segnico e referente: in mezzo c'è sempre una mediazione di senso, una chiave di accesso alla realtà (Fumagalli, 1995). Nello schema 2 troviamo il triangolo semiotico di Peirce con il quale l'autore definisce i rapporti e nessi fra i tre elementi.

⁵ Dispense "Elementi di semiotica" tratto da: Aristotele, Metafisica 993b

⁶ Dispense "Elementi di Semiotica"

⁷ Peirce 1931-1958 vol.2



Schema 2

Sempre l'autore propone una classificazione che distingue i segni in: indici, icone e simboli a seconda del rapporto che intrattengono con il loro denotato. Il segno è: *“indice quando la correlazione fra veicolo segnico e referente si basa su una contiguità: l'indice intrattiene un rapporto esistenziale con l'oggetto che significa (esempi: la meridiana, il barometro, la stella polare, ecc...).”*⁸ Se viene meno la relazione esistenziale, viene meno anche l'indicalità. Il segno è: *“icona quando la correlazione significante/significato esiste in virtù di una similarità affettiva.”*⁹ L'icona mette in evidenza solo alcuni tratti caratteristici dell'oggetto reale. Il segno infine è *simbolo* se la correlazione significante/significato avviene solo in virtù di una convenzione. In sintesi: *“...il simbolo... come il segno è caratterizzato dal rinvio; ciò ha consentito di includere il simbolo nell'ordine del segno come un suo caso specifico, dall'altro di opporlo al segno perché mentre il segno compone in modo convenzionale qualcosa con qualcun altro, il simbolo evocando la sua parte corrispondente, rinvia a una determinata realtà che non è decisa dalla convenzione ma dalla ricomposizione di un interno...”* (Galimberti 2003)¹⁰. Si evince come il segno ed il simbolo siano in qualche modo e forma inclusi l'uno all'altro ma, nella loro significazione più profonda, posti in opposizione in quanto l'uno rientra nella sfera della convenzione che ne implica una determinazione di tipo sociale e culturale in relazione ad accordi di tipo comunitario, l'altra invece permette un rinvio ad una realtà non pre-determinata, esule dalle “leggi” della convenzione. Realtà che, come vedremo successivamente, attinge alle immagini presenti nelle nostre esperienze più

⁸ Dispense di “Elementi di Semiotica”

⁹ Dispense di “Elementi di Semiotica”

¹⁰ G. Manarolo “Manuale di Musicoterapia”, 2006

primordiali e antiche. Sono da considerarsi simboli, dunque, esclusivamente quelli che implicano qualcosa che sta al di là del loro significato ovvio e immediato; tutti gli altri sono segni, il cui compito è quello di denotare gli oggetti a cui si riferiscono¹¹ (Cano, 1985). Possiamo delineare, infine, quattro proprietà del simbolo:

- il carattere vago
- la concisione
- la polivalenza
- la funzione di unificare

In merito al primo punto, prendendo a prestito le parole dell'autrice Eliade, consiste nella *disproporzione* esistente nel simbolo fra l'idea e la sua realizzazione: vi è un significato nascosto che stimola alla scoperta. In merito alla seconda proprietà va detto che il simbolo è *pura visione feconda* e ad un tempo di *concisione* ricca di significato. La polivalenza del simbolo invece, ci racconta della sua possibilità di esprimere simultaneamente più significati e grazie ad esso l'uomo può far corrispondere diversi livelli differenti. Infine il simbolo possiede la capacità di unificare, integrando in un sistema realtà eterogenee (Eliade, 1962)¹².

Un autore che ha insistito molto sul superamento del segno è Gilbert Durand,¹³ antropologo e saggista francese. Per Durand il simbolo è un significante concreto, attraverso il quale però il significato non può apparire in trasparenza, è presenza della trascendenza del suo senso (Cano, 1985). In questo dunque si differenzerebbe dal segno *algebrico* e da quello *allegorico*. Per l'antropologo il simbolo: "...è vivo e non si spiega una volta per tutte: detiene un essenziale e spontaneo potere di risonanza e annuncia un altro piano di conoscenza".¹⁴ Gli studi condotti dallo studio lo condurranno a individuare tre dimensioni del simbolo:

- meccanica
- genetica
- dinamica

¹¹ C.Cano "Simboli Sonori", 1985 p. 92

¹² Tratto da C.Cano "Simboli Sonori", 1985 p. 98 e 106

¹³ C.Cano "Simboli Sonori", 1985 p. 118-120

¹⁴ Tratto da C.Cano "Simboli Sonori", 1985 p. 119

In riferimento alla prima, Durand chiarisce che la struttura simbolica si compone a sua volta di tre categorie: lo schema verbale, gli archetipi e il simbolo in senso stretto. L'autore sostiene che per primi vi siano gli *schemi fondamentali della rappresentazione figurativa* che si riferiscono ai gesti corporei, alle mimiche facciali proprie dell'uomo. Successivamente identifica gli archetipi che sono le immagini primarie e universali scoperte da G.Jung (oggetto di trattazione nei paragrafi successivi) che si situano tra gli schemi soggettivi e le immagini fornite dall'ambiente percettivo. Durand identifica ulteriormente due categorie archetipali: gli archetipi epitetici (alto, basso, chiaro, scuro, ecc...) e quelli sostantivi (luce, tenebre, cima, abisso, ecc...). Infine il simbolo in senso stretto viene definito come la *specificazione degli archetipi*, in quanto questi si differenziano a seconda delle culture. Di fatto, mentre gli schemi e gli archetipi rimangono immutati, i simboli si trasformano all'interno dell'evoluzione storica e culturale e, perdendo la sua polivalenza, rischia di diventare semplice segno.

In riferimento alla seconda dimensione, quella genetica, Durand prende in riferimento gli studi della biologia moderna sulla psiche umana. Questa ha mostrato come appunto l'attività psichica sia *indiretta e non abbia né immediatezza, né sicurezza, né univocità dell'istinto*.¹⁵

Infine, la terza dimensione del simbolo ovvero quella dinamica, Durand la identifica all'interno del mito e nell'immaginario. Per l'antropologo entrambe gli aspetti si manifestano come *elementi costitutivi e instaurativi del comportamento specifico dell'homo sapiens* (Durand, 1972).¹⁶

Infine, proseguendo in questa prospettiva, Durand individua tre livelli di formazione dei simboli:

- un livello psicofisiologico
- un livello pedagogico
- un livello adulto e sociale

¹⁵ C.Cano "Simboli Sonori", 1985 p. 120

¹⁶ Tratto da C.Cano "Simboli Sonori", 1985 p. 120

In riferimento al livello psicofisiologico Durand vede i simboli e immagini inseriti all'interno dei gesti primordiali del nutrirsi e del non cadere. Gesti di natura e origine primitiva che vanno a costituire insiemi senso-motori e sistemi di accomodamento più originari dell'ontogenesi dell'individuo (Cano, 1985). Il secondo livello, invece, è al contempo naturale e culturale. In esso si presentano due fasi: una ludica (*i giochi preservano i simboli...ed educano il bambino nel senso di un residuo simbolo arcaico.*)¹⁷. Infine troviamo il terzo livello che corrisponde al piano culturale che comprende il piano dei *gesti abituarini* (costumi, riti, ecc...) e al piano delle *rappresentazioni* (Cano, 1985). Il simbolo possiede uno stretto legame con quanto esso rappresenta. Essi non possono essere separati. Il segno invece è: *“una convenzione stabilita attraverso una definizione...è semplicemente un sostituto...i simboli invece non possono essere sostituiti per convenzione.”*¹⁸

1.2 Evoluzione storica del simbolo¹⁹

Riprendendo il discorso avviato inizialmente sul ruolo che assumeva il simbolo all'interno della cultura ellenica, si va ad aggiungere un altro significato che orienta verso il mondo della conoscenza e che pone le basi per un orientamento di tipo ermeneutico (Cano, 1985). Cristina Cano riporta, all'interno del trattato *“Simboli Sonori”*, la matrice filosofica dalla quale deriva tale secondo significato (oltre a quello di natura giuridica) identificato nella teoria platonica secondo cui: *“le cose esistenti sono la realizzazione, se pure imperfetta e parziale, di idee eterne e assolute. Tutte le cose esistenti sono tipo, copia o simbolo concreto e reale delle idee...”*. In questa direzione storica dell'evoluzione del concetto di simbolo, e del suo utilizzo all'interno dei diversi contesti sociali-religiosi-spirituali, si sono succeduti eventi che hanno donato al simbolo “poteri” e significati non congrui con l'epoca precedente. Sempre in riferimento al libro sopra citato, l'autrice avvia una carrellata storica sull'evoluzione del simbolo sottolineando il passaggio da un uso del piano simbolico, nel corso del primo Medio Evo, di natura mistica (influenzata dalla teologia di Agostino) per arrivare, nell' alto-medioevo, al tentativo dell'alchimia di coniugare simbolismo con scienza al fine di spiegare gli eventi e le manifestazioni

¹⁷ C.cano “Simboli Sonori”, 1985 p. 121

¹⁸ V. Kast “La dinamica dei simboli”, 1990 p.19

¹⁹ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p. 96-98

chimiche in rapporto alla natura e all'universo. Come si può evincere il simbolico assumeva un ruolo fondamentale al fine di leggere gli accadimenti della realtà, collegato al tentativo di portare l'esperienza umana ad un livello "altro", non riconducibile e riducibile a quanto poteva essere osservabile nell'immediato. Ma, come dapprima sottolineato, l'evoluzione storica del simbolo non ebbe congruenze di contatto con il periodo precedente in merito al suo utilizzo e, a partire dal IX secolo (periodo in cui vanno ad allentarsi i rapporti tra l'Europa e la cultura ellenica) perse di valore, di pregnanza concreta e di interesse. Il pensiero platonico, prezioso ispiratore di una visione interpretativa delle cose, viene liquidato dalla pensiero di Aristotele che negli anni divenne filosofia della cristianità, dando vita in occidente al razionalismo moderno. In esso: "*...il pensiero diretto è privilegiato a detrimento dell'immaginazione simbolica; il significante è privilegiato, mentre il significato è negletto; l'arte si orienta alla copia della natura*"²⁰ (Cano, 1985). Ruolo fondamentale viene interpretato dalla Chiesa romana di matrice latina, contrapposta a quella mistica di matrice greca, che attraverso il dogma (che respinge la funzione simbolica) sposa a pieno una prospettiva basata sulla moderazione logica. La fede viene rilegata ad una mera formulazione concettuale impedendone l'apertura verso una trascendenza spirituale. Anche con l'avvento dell'Umanesimo e del Rinascimento il simbolo non riesce a ritrovare un suo giusto spazio all'interno della vita societaria. La causa principale di tale fallimento è l'orientarsi dell'età moderna verso un *realismo intellettuale* e tecnico caratterizzato da efficienza, programmazione e indagine. Il comportamento dell'uomo prende la strada del desiderio al controllo e alla metodo scientifico. Tale periodo coincide con il razionalismo cartesiano (caratterizzato dalla riduzione del mondo alle evidenze analitiche) che porta ad un duplice regresso del simbolismo: "*nel mondo della scienza il segno è ridotto a mera relazione e ad un tempo si delinea un insieme di fenomenologie prive di trascendenza, ove è liquidato il mistero e il senso figurato*"²¹ (Cano, 1985).

²⁰ C.Cano "Simboli Sonori", 1985 p.96

²¹ C.Cano "Simboli Sonori", 1985 p.97

La riscoperta del simbolo avviene soltanto nel XVIII secolo grazie a Herder²² (1744-1803) che tenta una sintesi filosofica contro il razionalismo dell'illuminismo opponendovi una filosofia dell'osservazione dell'evidenza e del segno. L'autore costruisce una vera e propria teoria del simbolo secondo cui *“la rivelazione divina è ricondotta ad una cosmologia simbolica, cioè alla scoperta di Dio attraverso la natura”*. Un altro apporto fondamentale sul simbolismo si deve a Creuzer²³ (1771-1858), il quale ricerca l'origine del simbolo nel pensiero religioso degli antichi che *“traspongono nella natura dell'uomo le sue leggi, i suoi sentimenti; tale trasposizione risponde ad una necessità dello spirito umano”* (Cano, 1985).

Da questa breve trattazione lungo le diverse epoche storiche si evince come il pensiero simbolico, sia che venisse enfatizzato e integrato all'interno delle partecchie mistico-religiose, sia che venisse represso a scapito di una visione razionale e analitica del mondo, assume un ruolo centrale nell'evoluzione delle discipline religiose e antropologiche. Nella sua presenza vi è stata necessità di rilegarlo a funzioni minori, quasi ad annullarne il valore completo e, in sua assenza, autori e correnti di pensiero contrapposte alle esistenti hanno sentito l'esigenza di riscoprire il valore simbolico delle cose e del rapporto tra l'umana esistenza, la natura e gli aspetti divini di essa. Il linguaggio simbolico *“è quindi il cammino più breve per l'intelligenza...il simbolo diventa una via verso l'infinito e rende possibile la traduzione del mondo verso ideale nel mondo sensibile...”*²⁴ (Cano, 1985).

1.3 Il Simbolo è un fatto sociale

Il simbolo da sempre ha accompagnato le diverse società, da quelle arcaiche in cui esso veniva maggiormente ricoperto di significato e valore, a quelle attuali in cui è avvenuta una forma di deterioramento o, citando Eliade, *infantilismo*. Esso, appunto per le sue caratteristiche di unificazione e polivalenza è stato, e tutt'ora può continuare a farlo, importante nella ricerca antropologica e sociologica. Non solo per la sua capacità denotativa e di rimando ma anche di comprensione e lettura di quelle realtà esistenziali a noi lontane e alle quali abbiamo cessato di attingere da lungo tempo. Il suddetto paragrafo, simboli riti e società, vuole mettere in relazione tre

²² Johann Gottfried Herder filosofo, teologo e letterario tedesco

²³ Friedrich Creuzer filologo e archeologo tedesco

²⁴ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p.98

aspetti fondanti la vita dell'uomo nella sua evoluzione e trasformazione sia come essere individuale che sociale: *“Il pensiero sociale è infatti un pensiero simbolico che, attraverso rappresentazioni collettive, attribuisce alle cose delle forze aggiunte...vi sono i riti che costituiscono il mezzo di comunicazione con l'essere sacro...”* (Cano, 1985).

1.3.1 Emile Durkhime, Marcel Mauss e Claude Lévi-Strauss: considerazioni

In merito alla relazione tra simbolo e società, partendo dalla scuola di sociologia francese con Durkhime: *“la presenza del simbolo è essenziale e costitutiva della vita sociale”*²⁵. L'antropologo e storico delle religioni, cerca di integrare le scienze sociali nelle scienze naturali. L'uomo in quanto essere naturale è un *“fatto sociale”*²⁶. Centrale risulta dunque il termine sociale e la valenza che assume nel rapporto individuo-società. Con tale concetto l'autore intende la possibilità dell'essere di divenire uomo comunicativo all'interno di determinate regole. Si inseriscono, con Durkhaim, due concetti fondamentali connessi al concetto di simbolo: comunicazione e regole; entrambi fondanti per la costruzione di una società in cui l'individuo possa in modo pieno e libero trovare un suo spazio di realizzazione ed equilibrio. Durkhaim: *“coglie la centralità del simbolismo nelle regole sociali, ma anche nelle credenze e nelle rappresentazioni collettive, nelle religioni e nelle varie forme di comunicazione. Il gruppo sociale è dotato di una potenza simbolica che si esercita nella proprietà dei beni come nei fenomeni del sacro e della fede religiosa, nei quali il simbolismo delle rappresentazioni collettive trova una figurazione (Zafiroupolos, 2001)”*²⁷. L'autore non elabora però una vera e propria teoria del simbolo, bensì una costruzione sociologica fondata sul gioco simbolico. Durkhaim si sofferma principalmente sullo studio del totem simbolico e su come il simbolismo *“...renda possibile la vita sociale, in quanto aiuta a formare i sentimenti sociali e pertanto contribuisce a formare la comunione delle coscienze”*²⁸ (Cano, 1985).

Marcell Mauss, propone una visione maggiormente approfondita del concetto di simbolo e della sua funzione-valore all'interno della società che in alcune occasioni

²⁵ Sergio Sabbatini “Lo sguardo”, rivista di Filosofia n.4, 2010

²⁶ Sergio Sabbatini “Lo sguardo”, rivista di Filosofia n.4, 2010

²⁷ Sergio Sabbatini “Lo sguardo”, rivista di Filosofia n.4, 2010

²⁸ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p.99

trova punti di contatto con la psicologia di Lacan. Mauss sostiene che il simbolico non sia solo essenziale al sociale, ma che essa sia intrinsecamente simbolica e che i simboli non abbiano una mera funzione rappresentativa (M. Mauss, 1902). L'idea innovatrice dell'autore risiede nel considerare il simbolismo non solo un modo per spiegare i fenomeni a posteriori, ma assume una funzione organizzatrice: *"...il simbolismo costituisce il funzionamento dello spirito umano, ne organizza l'individualità e la collettività, come accade nel linguaggio. Così come il simbolismo, da una parte è un prodotto della natura ma nello stesso tempo permette all'uomo di innalzarsi al di sopra della natura...i simboli sono un insieme strutturato, in senso algebrico: spesso hanno un referente ma parlano tra loro, fanno sistema. Il simbolo ordina la realtà umana: nel mito, nella magia come nella cultura in generale..."*²⁹ (M.Mauss, 1924).

Lévi-Strauss, infine, diede un importante apporto al tema del simbolo facendo un lavoro di raccordo sul suo utilizzo all'interno della cultura sciamanica, della pratica psicoanalitica e sul suo valore costitutivo nella società. L'autore, attraverso diverse pubblicazioni, diede un importante connotazione al tema in questione. Una delle pubblicazioni, *l'efficacia simbolica*³⁰, pone un confronto tra la cura sciamanica e quella della psicoanalisi. Lévi-Strauss pone la domanda su come si possa spiegare l'efficacia della cura sciamanica. La risposta alla quale l'autore giunge è da ritrovare sul versante delle credenze che non ha bisogno di una realtà oggettiva, bensì è importante che: *"l'ammalata creda alla mitologia dello sciamano e che sia un membro di una società che ci crede. Lo sciamano fornisce alla sua ammalata un linguaggio, nel quale possono esprimersi certi stati affettivi...Nel linguaggio della psicopatologia, lo sciamano traduce umori in affetti, intenziona l'emozione, le dà una rappresentazione"*³¹. Per l'autore diventa fondamentale il ruolo della comunità, della credenza del gruppo all'interno del quale si costruisce quel significato determinato simbolico. Secondo Lévi-Strauss lo sciamanismo come la psicoanalisi sono efficaci, non perché forniscono una maggiore conoscenza sui motivi della sofferenza e della malattia, bensì perché danno accesso all'ammalato ad

²⁹ Sergio Sabbatini "Lo sguardo", rivista di Filosofia n.4, 2010

³⁰ Sergio Sabbatini "Lo sguardo", rivista di Filosofia n.4, 2010

³¹ Sergio Sabbatini "Lo sguardo", rivista di Filosofia n.4, 2010

un'esperienza che organizza i conflitti inconsci e le sofferenze in un ordine simbolico (Sabatini,2010). Un aspetto importante da considerare all'interno di questo processo è il ruolo del transfert. Per Lévi-Strauss è grazie ad esso che avviene la realizzazione simbolica di una esperienza terapeutica e, aggiunge, che sia nella cura sciamanica come in psicoanalisi avviene un'esperienza di ricostruzione del mito. Nella prima pratica si tratta di un mito sociale, nella seconda di un mito individuale che il "malato" costruisce con l'aiuto di elementi attinti dal suo passato (Sabatini,2010). In questo aspetto si può cogliere la forza del pensiero di Lévi-Strauss sull'efficacia simbolica, ovvero del potere sei simboli sul corpo: *"Le leggi della funzione simbolica dell'inconscio, sono leggi universali e questo spiega una certa uniformità di struttura delle rappresentazioni collettive e dei miti, il loro prestarsi a livello individuale nelle situazioni più disparate"*. L'autore dunque sottolinea nuovamente l'importanza di un lavoro sulla struttura simbolica in quanto: *"...la forma mitica precede comunque il contenuto del racconto."*³²

Con Lévi-Strauss la società assume un ruolo fondamentale nella costruzione dei simboli e considera che la stessa si esprima simbolicamente nelle usanze e nelle istituzioni. Anche i comportamenti individuali e sociali non sono considerati di per sé simbolici, piuttosto gli elementi a partire dai quali si costituisce il *sistema sociale simbolico* (Sabatini,2010). In questa idea del simbolo per l'antropologo rientrano anche tutti i comportamenti cosiddetti anormali e devianti della società in quanto in quanto determinate dalla stessa. I comportamenti anti sociali che manifestano una forma di devianza rispetto al simbolismo sociale, sono comunque forme appartenenti e create dalla società stessa che determinando la propria struttura, determina anche le sue forme di "disturbo" mentale e sociale (Sabatini,2010). Ciò che differenzia Lévi-Strauss da altri autori, ad esempio Mauss, sono nella creazione e origine del simbolo: Mauss ritiene l'elaborazione di una teoria sociologica del simbolismo, invece per il secondo: *"occorre creare una origine simbolica della società, nella quale il carattere individuale fornisce la materia prima o gli elementi di un simbolismo che non giunge mai a completarsi neppure sul piano del gruppo"*³³

1.4 Il simbolo del profondo

³² Sergio Sabbatini "Lo sguardo", rivista di Filosofia n.4, 2010

³³ Sergio Sabbatini "Lo sguardo", rivista di Filosofia n.4, 2010

Spostando ora l'attenzione all'interno della psicoanalisi e nella psicologia analitica, non possiamo non affrontare tale argomento senza analizzare le teorizzazioni effettuate da autori ben noti quali Freud e C.G.Jung.

1.4.1 Da S. Freud a C.G. Jung: la relazione con il simbolo.

In psicologia: *“vi è un significato generale del termine simbolo che designa ogni stimolo che provoca una risposta attaccata all'origine ad un altro stimolo”*³⁴. Nella visione freudiana del simbolo si osserva una considerazione di esso in termini sostitutivi, compensativi. Il simbolo in Freud è: *“...ciò che sostituisce l'oggetto, la persona o il desiderio censurati dal soggetto e che gli permette di esprimere ciò che inconsciamente reprime.”*³⁵ Dunque per il padre fondatore della psicoanalisi il simbolo condurrebbe il soggetto *ad uno stadio di pensiero primario*, fornendogli dei residui di una percezione arcaica del mondo. *“S. Freud coglie l'essenza del simbolo nel rapporto costante tra l'espressione manifesta di un sogno, di un lapsus, di un sintomo e il suo riferimento latente reperibile a livello inconscio”*³⁶.

Secondo Freud utilizzando Galimberti:

“Per l'interpretazione dei simboli esistono secondo Freud due vie: la prima che si basa sulle associazioni del sognatore; la seconda, quando il soggetto è incapace di fornire associazioni al riguardo, consiste nell'interpretazione propriamente detta dei simboli. Freud, infatti, ritiene che «se anche la censura onirica venisse esclusa non saremmo ugualmente in grado di comprendere i sogni [...]. Viene in tal modo la tentazione di interpretare questi elementi onirici "muti", di intraprenderne la traduzione con i nostri mezzi. Sta di fatto che, ogniqualvolta si osa fare questa sostituzione, si ottiene un senso soddisfacente, mentre finché non ci si decide a questo intervento, il sogno rimane senza senso e il nesso è interrotto (1915-1917, p321-322).

*E ciò è tanto più vero se si considera che «il simbolismo non appartiene in modo esclusivo al sogno, ma alla rappresentazione inconscia, soprattutto del popolo, e lo si ritrova, più compiuto che nel sogno, nel folklore, nei miti, nelle leggende, nelle locuzioni, nella saggezza dei proverbi e nelle battute popolari correnti (1899, p323)”*³⁷.

³⁴ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p. 128

³⁵ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p. 128

³⁶ Galimberti “Dizionario di Psicologia” p.874 rif. SIMBOLO

³⁷ Galimberti “Dizionario di Psicologia” p.874 rif. SIMBOLO

Per Freud risulta importante, dunque, la presenza di un *codice simbolico* che crei una sorta di facilitazione delle “letture” oniriche.

Diverso è invece il pensiero di C.G. Jung in merito al simbolo, al suo utilizzo ed alle possibilità di relazione che esso può creare con la persona. Innanzitutto Jung crede in una *incodificabilità* del materiale simbolico, ponendosi dunque in antitesi con Freud. Inoltre, in Jung segno e simbolo hanno una netta distinzione, significato *simbolico* e significato *semiotico* sono due cose diverse (Galimberti). Per l'autore, nella mente umana esistono categorie di pensiero date a priori e antecedenti all'esperienza. Una sorta di bacino all'interno del quale “vivono” già informazioni e dati pre-determinati e, in favore di ciò, considera la psiche umana non come una tabula rasa che entra nel mondo sprovvista e sulla quale si struttura successivamente l'esperienza. Dice Jung: *“se si identifica la psiche con la coscienza è facile cadere nel concetto erroneo che l'uomo faccia il suo ingresso nel mondo con la psiche nelle condizioni di una tabula rasa e che successivamente essa venga a contenere solo gli elementi appresi dall'esperienza individuale. Ma la psiche è qualcosa di più della coscienza...le forme di pensiero, i gesti universalmente comprensibili e molti atteggiamenti corrispondono ad un modello che è stato costituito molto prima che l'uomo sviluppasse una coscienza riflessiva”*. Da queste parole si evince in modo chiaro e deciso la differenza nella considerazione del simbolo da parte di Jung nei confronti di Freud. In Jung sussiste un livello altro di rapporto con i simboli e l'inserimento di un tema che risulterà fondante in merito a tale argomento: l'universalità del simbolo. Inoltre l'autore dona significato alle immagini, ai gesti antichi e primordiali che Freud vedeva come “vuoti” e privi di vita propria. In Jung invece assumono un'importanza pregnante nella vita della psiche umana risultando anche determinanti all'interno del percorso di vita terapeutico di un soggetto. Tali immagini prendono il nome di archetipi (altro concetto fondante le teorizzazioni junghiane) e, l'autore, sottolinea come esso sia: *“una struttura mentale innata situata nell'inconscio...gli archetipi non sono rappresentazioni create né acquisite dalla nostra coscienza, bensì tendenze istintive che si manifestano in veste di fantasie e spesso rivelano la loro presenza solo per mezzo di immagini simboliche.”*³⁸

³⁸ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p. 110-111

Dunque, le immagini di natura collettiva e universalmente ereditate vanno a costituire, per Jung, la struttura dell'inconscio. Ad essi, se ne aggiungono ulteriori di analoga importanza, che vanno ulteriormente a caratterizzare il simbolo in questo senso: il carattere dinamico e la forma. In merito a quest'ultima l'autore ritiene che gli archetipi non siano dei contenuti bensì delle forme e che posseggano una loro dinamicità all'interno dell'inconscio collettivo, ovvero: *“L'inconscio collettivo possiede un dinamismo ove intervengono, accanto a dati coscienti, dei dati inconsci provenienti dagli archetipi e formulati in miti, riti e simboli.”*³⁹ Le immagini archetipiche o primordiali e la manifestazione in simboli divengono aspetti integranti la persona connessi, inoltre, al mondo delle emozioni. Tali immagini hanno possibilità di mettere il soggetto in relazione con parti e aspetti di sé precedenti alle sue prime acquisizioni esperienziali ma derivanti da una base comune a carattere appunto universale. Questo permette di attingere a quanto di noi è più nascosto e affascinante. Ci permette di interagire con la nostra primordiale essenza umana. Nel pensiero di Jung possiamo rintracciare una visione del simbolo che si intreccia con l'ambito spirituale, cosa che in altri autori come Freud viene scarsamente tenuta in considerazione. Jung ristabilisce un contatto con lo spirito umano: *“...esso è presente in ogni individuo come inconscio collettivo...e mantiene in ogni tempo e in ogni luogo quei tratti di arcaicità che si manifestano in immagini primordiali dove il sacro si mescola con l'immondo, il terribile con il sublime”* (Jung, 1912/1932).⁴⁰

Quattro sono, infine, gli aspetti emergenti nel pensiero analitico sul simbolo di Jung.⁴¹

- a) *non esistono contenuti simbolici se non per una coscienza che li instaura;*
- b) *che i simboli sono storici perché non appena partoriscono il loro significato cessano di essere simboli e diventano segni;*
- c) *il simbolo non è un significato, ma un'azione che mantiene in tensione gli opposti dalla cui composizione nascono i processi trasformativi;*
- d) *nel simbolo c'è un'eccedenza di senso verso cui si orienta il processo di trasformazione psichica.*

³⁹ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p. 111

⁴⁰ Sergio Sabatini Rivista di Filosofia “Lo sguardo” n.4 2010

⁴¹ Galimberti “Dizionario di Psicologia”, p.875 rif. SIMBOLO

Varena Kast, filosofa e psicologa junghiana, riprende le concettualizzazioni di Jung facendone una chiara sintesi in merito al: simbolo-significato, simbolo e sé, simbolo e trasformazione. L'autrice spiega che la percezione del simbolo, che ha a che fare con un oggetto comune, avviene sia con il nostro sistema sensoriale da una parte, dall'altra rinvia a qualcosa di nascosto che va oltre il proprio significato.⁴² Nel simbolo: *"...dobbiamo sempre considerare due piani diversi: in qualcosa di esteriore può manifestarsi qualcosa di interiore, in qualcosa di visibile qualcosa di invisibile, in qualcosa di corporeo l'aspetto spirituale, nel particolare il generale."*⁴³

1.5 Il simbolo come apprendimento evolutivo

Un ambito importante, oltre a quanto sopra descritto, riguarda lo sviluppo del bambino e di come sussista un rapporto diretto tra livello simbolico e età evolutiva. All'interno di questo ambito, il tema del simbolico riveste una grande importanza in quanto determina al bambino la possibilità di entrare in relazione e di vedere il mondo con nuovi occhi e, non meno importante, ci informa sul corretto sviluppo o meno del soggetto in crescita. Autori importanti come J. Piaget e F. Delalande hanno studiato e sviluppato tale argomento, declinandolo ognuno nel proprio ambito, interessandosi alle ricadute e evoluzioni che esso ha in relazione con le trasformazioni del bambino.

1.5.1 Jean Piaget e il gioco simbolico

Jean Piaget, attraverso i suoi studi, ha dato un contributo fondamentale alla ricerca e all'osservazione dello sviluppo del bambino. Considerato il maggior teorico della psicologia dello sviluppo cognitivo svolse importanti studi, riflettendo sui meccanismi di lunga e breve portata, sul funzionamento dell'intelligenza. Egli, partendo da come essa si manifesta e viene utilizzata dall'adulto, pose le basi sullo studio della formazione dell'intelligenza nel bambino (Guido Petter). Secondo Piaget: *"Lo sviluppo dell'intelligenza si verificherebbe nella forma di un equilibrio dinamico fra un processo di assimilazione dei dati dell'esperienza a schemi mentali già presenti nell'individuo in crescita, e un processo di accomodamento, ovvero di modificazione di tali schemi quando l'esperienza è troppo nuova e non si adatta ad*

⁴² V.Kast "La dinamica dei simboli", 1990 p.18

⁴³ V. Kast "La dinamica dei simboli", 1990 p.19

essi, o quando il giudizio di altri mostra la loro inadeguatezza.⁴⁴ L'autore iniziò i primi studi su età comprese fra i 4 e gli 8-9 anni mettendo in risalto il rapporto tra linguaggio e pensiero nel bambino per poi, decidere di orientare le proprie osservazioni verso i 3 anni (attraverso un metodo osservativo sistemico e quasi-sperimentale dei propri tre figli). Senza dilungarci ulteriormente sulla descrizione del processo che Piaget intraprese al fine di raggiungere le proprie teorizzazioni, propongo qui di seguito un breve riassunto sugli stadi di sviluppo cognitivo del bambino da lui enunciati.

1. *Stadio percettivo motorio* (da 0 a 18 mesi): il bambino in questa fase è dotato di pochi schemi definiti da Piaget *riflessi* (succhiare, afferrare, ecc...) messi in atto senza finalità e senza una reale comprensione del mondo esterno. Successivamente, al dodicesimo mese, il bambino inizia a percepire gli oggetti in modo diverso, mettendoli in relazione dinamica al fine di sostituire i precedenti con i nuovi.⁴⁵
2. *Stadio preoperatorio* (da 18 mesi a 6 anni): in cui il bambino inizia ad utilizzare *schemi simbolici* per radunare oggetti da utilizzare non al livello astratto bensì concreto. Il bambino ora è in grado di rappresentarsi mentalmente oggetti già acquisiti dall'esperienza percettiva precedente, quella avvenuta poco tempo prima e di anticipare azioni future (Galimberti). *“Accanto al piano della realtà si sviluppa anche il piano della fantasia, o come continuazione dell'esperienza di realtà o come compensazione di desideri che non si sono realizzati nella realtà...In questa fase il bambino non dispone di una netta separazione tra realtà oggettiva e realtà soggettiva, per cui è egocentrico...animista...artificialista...”*⁴⁶
3. *Stadio delle operazioni concrete* (da 6 a 11 anni): il bambino riduce il proprio egocentrismo, animismo e artificialismo, iniziando a rappresentarsi mentalmente le sequenze di operazioni che vuole compiere (Galimberti). Inoltre avviene una *“...differenziazione dei livelli di realtà oggettiva e fantastica...”*⁴⁷ e l'acquisizione dei rapporti *spaziali e temporali*.

⁴⁴ A cura di A. Fonzi “Manuale di Psicologia dello Sviluppo”, 2001 p. 20

⁴⁵ Galimberti “Dizionario di Psicologia”, p. 179 rif. COGNITIVO

⁴⁶ Galimberti “Dizionario di Psicologia”, p. 180 rif. COGNITIVO

⁴⁷ Galimberti, “Dizionario di Psicologia” p. 180 rif. COGNITIVO

4. *Stadio delle operazioni formali* (da 11 a 13 anni): “ *Si assiste a un consolidamento delle invarianti spaziali e temporali che il bambino ha imparato a conoscere negli ultimi anni dello stadio preoperatorio; alla capacità di assumere come punto di partenza di un ragionamento situazioni che non hanno una realtà percettiva o che sono puramente possibili, con conseguente idoneità ad adottare nel ragionamento procedimenti deduttivi e induttivi; e infine alla capacità di avanzare le prime ipotesi scientifiche...* ”⁴⁸.

Sin qui è stato interessante delineare la cornice di senso entro la quale inserire il discorso sulla formazione sul simbolo. Nasce spontanea una domanda: come e quando essa prende forma? La risposta la si ha nelle due attività principali e fondanti lo sviluppo e apprendimento del bimbo: l'imitazione e il gioco. Di fatti: “*il loro sviluppo sfocia direttamente in quella che Piaget chiama la formazione del simbolo.*”⁴⁹. L'imitazione si identifica con il processo di *accomodamento*⁵⁰ ove il bambino cercherà di “*...adattare i propri schemi di azione ai modelli esterni.*”⁵¹. Nel gioco invece è *l'assimilazione*⁵² a prevalere sull' *accomodamento*. Tralasciando i sei stadi individuati dall'autore in riferimento all'imitazione (semplici riflessi – grida riflesse – sistematica e intenzionale – interesse – sistematica modelli nuovi – interiorizzazione dell'immagine) passiamo direttamente all'analisi del gioco. Piaget considera il gioco come *assimilazione pura*⁵³ e distingue due categorie principali: il *gioco di esercizio* e il *gioco simbolico* che compare al sesto stadio (Luigia Camaioni). In riferimento al primo, esso riguarda semplici esercizi i quali hanno come obiettivo un mero piacere di funzionamento che, nel secondo stadio, riguarderanno principalmente il proprio corpo (esercizi di prensione o fonazione). Nel terzo stadio invece essi si estenderanno, grazie alle reazioni circolari secondarie, a manipolazioni di oggetti, fino a giungere al quarto ove il bambino compirà sequenze di schemi ludici a valenza ritualizzante: “*Gli schemi in questione vengono*

⁴⁸ Galimberti “Dizionario di Psicologia”, p. 180 rif. COGNITIVO

⁴⁹ L. Camaioni “La prima infanzia”, 1996 p. 148

⁵⁰ *Accomodamento*: definizione tratta dal Dizionario di Psicologia di Galimberti p. 180 rif. COGNITIVO “...è la tendenza a produrre nuovi schemi mentali per l'integrazione di nuovi dati esperienziali...si ha accomodamento quando il soggetto adotta uno schema nuovo perché il precedente si rivela insufficiente.”

⁵¹ L. Camaioni “La prima infanzia”, 1996 p. 148

⁵² *Assimilazione*: definizione tratta dal Dizionario di Psicologia di Galimberti p.180 rif. COGNITIVO “...è l'incorporazione di un nuovo oggetto o idea in uno schema mentale di cui il soggetto dispone...”.

⁵³ L. Camaioni “La prima infanzia”, 1996 p. 151

*astratti dal loro contesto adattivo e sono, per così dire, recitati...ciò che manca al rituale ludico per trasformarsi in simbolo ludico è la coscienza*⁵⁴. Il passaggio di ritualizzazione risulta necessario al fine di passare dal semplice gioco di esercizio al gioco simbolico.

Dunque, sussiste uno stretto legame tra imitazione e gioco: *“...in entrambe queste condotte vi è rappresentazione poiché il significante è dissociato dal significato, e quest’ultimo corrisponde ad una situazione attualmente non percepita, ma semplicemente evocata attraverso gli oggetti e i gesti presenti.”*⁵⁵. Queste condotte, inoltre, risultano importanti in quanto necessitano di costruzione di simboli ma non di segni e qui ritorna l’importanza di tale concetto anche per quanto riguarda l’ambito dello sviluppo cognitivo. I simboli sono un aspetto puramente individuale mentre la costruzione dei segni richiede la compresenza di più attori sociali in quanto sono la risultante di uno scambio intellettuale tra più persone (Luigia Camaioni). In questo discorso si inserisce il linguaggio che: *“...è un tipico sistema di segni e non è per caso che, nel momento in cui compaiono i primi simboli ludici e le prime imitazioni differite, il bambino cominci a produrre le sue prime parole. La comparsa dei segni verbali sarebbe dunque contemporanea alla comparsa dei simboli.”*⁵⁶. Attraverso il gioco simbolico il bambino accede al mondo esterno attraverso un nuovo modo di esperire la realtà, facendola propria e interiorizzandola al proprio mondo. In questa fase il bambino è stimolato a pensare e tramite tale attività cerca di: *“soddisfare i propri desideri attraverso un’attività sostitutiva che fa, ad esempio, di un oggetto un cuscino per «fare la nanna», dove uno schema consueto, come quello di dormire, si adatta ad una situazione del tutto nuova.”*⁵⁷ In questa fase il bambino ha accesso a situazioni passate di cui ha già fatto esperienza associata alla possibilità di immaginarsi eventi in cui vengono espressi i propri desideri; gli oggetti assumono nuovo valore essendo considerati non solo per ciò che identificano nell’immediato, ma anche come simboli di oggetti non presenti.

1.5.2 Dal senso-motorio al simbolico

⁵⁴ L. Camaioni “La prima infanzia”, 1996 p. 151

⁵⁵ L. Camaioni “La prima infanzia”, 1996 p. 152

⁵⁶ L. Camaioni “La prima infanzia”, 1996 p. 152

⁵⁷ Galimberti “Dizionario di Psicologia”, p.432 rif. GIOCO

Al pari di J. Piaget ma in ambiti differenti Francois Delalande, pedagogista e ricercatore musicale francese, ha dato un contributo fondamentale alla ricerca sullo sviluppo del bambino all'interno del discorso musicale. L'autore, conosciuto per i suoi lavori di ricerca sull'ascolto, la produzione in musica e gli studi sulle condotte del bambino, ha avviato una vera e propria "rivoluzione" nel modo di pensare l'educazione musicale nell'età evolutiva. Delalande, rifacendosi ai lavori di Piaget sullo sviluppo degli stadi del bambino sopra enunciati, avvia una correlazione tra tale processo e il discorso musicale individuando tre tipologie di condotte agite dal bambino.⁵⁸

- una prima condotta *esplorativa*, corrispondente a quella piagetiana di gioco senso-motorio, dove il bambino sarebbe in una fase di scoperta ed sperimentazione sonora anche tramite il mezzo vocale. Tale fase domina fino ai due anni, rappresentando un'esperienza sensoriale e motoria di adattamento al mondo esterno e di acquisizione di schemi senso motori;
- una seconda condotta definita *espressiva*, che corrisponde alla musica come gioco simbolico, il bambino attribuisce al suono la capacità di rappresentare, di avere un senso e di esprimere suoni. La musica evoca un sentimento, un movimento o una situazione vissuta. Esse sono associate a precise esperienze del movimento e del respiro;
- una terza condotta definita *organizzativa*, corrispondente alla musica come gioco di regole, dove il bambino scopre intorno ai 5 e i 7 anni il piacere di applicare regole ai propri giochi e di crearne di nuovi.

Anche in questa occasione emerge il valore rappresentativo del simbolo che, in questo caso attraverso il suono, evoca e rimanda. Il fare musica, secondo Delalande: "*è prima di tutto un atto motorio che, per effetto della sua funzione sociale di scambio, si arricchisce di una dimensione simbolica e si conforma alle regole.*"⁵⁹ L'aspetto musicale, secondo l'autore, coinvolge l'intero apparato motorio e sensoriale (da cui deriva l'aggettivo *senso motorio*) e che lo stesso si carica di un forte potere evocativo. La musica non si riferisce ad una univoca forma di simbolismo, ma ad una molteplicità e differenti forme simboliche che interagiscono,

⁵⁸ Francois Delalande "La musica è un gioco da bambini", 1984

⁵⁹ F. Delalande "Le Condotte musicali", 1993 p.53

si scambiano e variano a seconda di fattori sociali, culturali e musicali. Esiste però, citando Delalande, una forma di simbolismo più centrale, importante, che identifica a livello del movimento e appunto denominata: *simbolismo del movimento*.⁶⁰ Risulta importante tale argomento in quanto produzione sonora e immaginario evocativo non possono essere considerati separati. La produzione di un suono non è da considerarsi una mera esecuzione motoria al fine di ottenere un suono ma è, per via dell'intenzionalità data al gesto, un *produrre senso*.⁶¹ Così l'autore considera l'atto motorio e l'evocazione sonora generata: *“Esiste un'ambivalenza, saggiamente coltivata, nell'esecuzione strumentale, tra il gesto produttore e il movimento immaginario evocato [...] si assiste ad una simbolizzazione dell'atto motorio.*”⁶² Con tale definizione, atto motorio e simbolo suggellano un'unione importante dove la propria indipendenza è a servizio dell'altra in un continuo scambio di senso. Ritornando al periodo senso-motorio del bambino, dove egli ha imparato a padroneggiare la gestualità, vengono ora investiti, caricati di valore simbolico (Delalande, 1993).

Si può dunque parlare di vero e proprio *simbolismo del gesto* composto da ciò che Delalande chiama: *“gesti produttori”*, gesti che producono suoni, e *“gesto evocato”* ovvero la possibilità che la musica ha di evocare un gesto non correlato con il primo che ha prodotto il suono (in questo caso un tipo di suono evocherebbe nell'ascoltatore un determinato suono o movimento che potrebbe non corrispondere con quanto prodotto gestualmente dal musicista). I gesti attuati sullo strumento creano un'infinità di sensi, relazioni ed evocazioni dove: *“il funzionamento della musica è quello di stabilire una circolazione costante [...] tra i due poli estremi, il gesto produttore più materiale e il gesto evocato, puramente immaginario.”*⁶³ La simbolizzazione del gesto strumentale rimane un passaggio importante, per l'interprete, al fine di creare senso alla propria produzione. Le dinamiche sonore create e generate gestualmente vengono deprivate del loro [...] *carattere*

⁶⁰ F. Delalande “Le Condotte musicali”, 1993 p.54

⁶¹ F. Delalande “Le Condotte musicali”, 1993 p.54

⁶² F. Delalande “Le Condotte musicali”, 1993 p.54

⁶³ F. Delalande “Le Condotte musicali”, 1993 p.62

circostanziale e generalizzati fino a rappresentare degli atteggiamenti psicologici, nei quali il motorio e l'affettivo si ricongiungono. ⁶⁴

Riprendendo il discorso sul bambino e sulla possibilità del *gesto produttore* di caricarsi di valore simbolico, ritengo opportuno introdurre il concetto di “*rumorismo*”, quello di simbolismo *cinematico e cinestetico*, sempre affrontati da F. Delalande.

Il *rumorismo*⁶⁵ indica quel passaggio ove il bambino tenta di imitare il rumore di un accadimento, di un fatto. Avviene che il bimbo, in un periodo di vita già precedente all'anno, tenti l'imitazione di suoni facenti parte la propria esperienza (rumore di oggetti o animali) ma che essenzialmente: “*il simbolismo sonoro che essi utilizzano non è fondato su un realismo acustico.*” ⁶⁶ Si parla più che altro di *rappresentazione del movimento*. Si inserisce qui il simbolismo “cinematico”, differenziandosi dal “rumorismo”, dove, grazie a studi condotti dal suddetto dall'autore, si è giunti a concludere che il “rumorismo” sia un fatto raro a confronto con il simbolismo “cinematico”. Delalande riporta il seguente esempio:

*“Quando due ragazzini di sette anni giocano insieme con vari missili e proiettili costruiti con i Lego, non si dicono praticamente una parola ma, al contrario, accompagnano più o meno tutte le azioni con una produzione vocale [...]”*⁶⁷

L'autore vede ciò come un tentativo di simulare il movimento e non il rumore del missile a differenza di quanto possa apparire da una prima osservazione (Delalande, 1985). La rappresentazione di un movimento sarebbe dunque realizzabile in bimbi fra i tre e i sette anni. Diverso invece il discorso sul simbolismo cinestetico dove il movimento evocato riguarda la propria corporeità e, per l'autore, tali sensazioni sono in correlazioni con le nostre emozioni. A partire da un'ulteriore osservazione all'interno di un'attività laboratoriale osservata con bambini di cinque anni Delalande conclude che: [...] “*non è il rumore dei passi che essi rappresentano, ma il movimento del camminare e inoltre, più precisamente, un movimento interpretato*

⁶⁴ F. Delalande “Le Condotte musicali”, 1993 p.66

⁶⁵ F. Delalande “Le Condotte musicali”, 1993 p.76

⁶⁶ F. Delalande “Le Condotte musicali”, 1993 p.76

⁶⁷ F. Delalande “Le Condotte musicali”, 1993 p.80

*attraverso la propria esperienza corporale. Inutile insistere sul rapporto con la musica e l'evocazione cinestetica degli affetti [...]"*⁶⁸

2

SIMBOLI NEL LINGUAGGIO MUSICALE

Iniziamo ora ad addentrarci in merito al ruolo che il simbolo ricopre nel linguaggio musicale e la relazione di significato e senso che instaura con tale mediatore al fine di creare e “provocare” quello che noi, in ogni attimo nel quale ne facciamo uso, sentiamo possedere una “vita propria”. Il seguente capitolo vedrà la presentazione dei lavori di Marius Schneider, musicologo tedesco, Cristina Cano, già comparsa nel precedente capitolo e di Michel Imberty in merito alle concettualizzazioni sul fonosimbolismo. Sino ad ora il simbolo è stato il concetto al centro di tale trattazione, iniziamo ad introdurre l'aspetto del musicale ponendolo in relazione con il mondo del simbolo.

2.1 La nascita musicale del simbolo

Nel paragrafo “La musica come modello del mondo” M.Schneider ci presenta l'aspetto arcaico del suono (la musica) e al suo utilizzo fin dai tempi più remoti ove l'uomo possa aver ancora traccia del suo passaggio. Più ci si addentra nel passato della storia e maggiore è l'utilizzo della musica: [...] *“non in forma di divertimento o di manifestazione artistica, ma come elemento legato ai particolari più umili della vita quotidiana o connesso agli sforzi ostinati tesi a stabilire il contatto con un mondo che possiamo chiamare metafisico.”*⁶⁹ La musica, addentrandoci nel lavoro dell'autore, risulta fortemente presente in tutti gli aspetti della vita passata e presente: essa costituisce un sorta di *substrato*. Basti pensare al ruolo che riveste all'interno dei riti o del *culto* ove *“ogni azione svolta senza musica o senza il concorso della parola sonora rimane debole, poiché è al suono*

⁶⁸ F. Delalande “Le Condotte musicali”, 1993 p.81

⁶⁹ M.Schneider “La Musica come modello del mondo”, 1960 tratto da “Il Significato della Musica”, 2007 p. 52

che i riti devono la loro efficacia.”⁷⁰ Il carattere di sostegno e funzione che la musica e il suono rivestono in particolari ambiti, come in questo caso riferito al culto, ci informano sulla capacità intrinseca al musicale di amplificare, enfatizzare e direzionare un determinato atto e azione. M.Schneider utilizza la storia mitologica e religiosa al fine di svelare il potere del suono. Ci ricorda come esso sia centrale già nella creazione del mondo all’interno di numerosi racconti, secondo i quali *“il mondo fu generato da un canto [...] In numerosi miti viene riferito che tale forza creatrice (il canto) precorse il Dio. Essa cammina dinanzi al creatore [...]”*⁷¹ Che sia attribuita alla tradizione indiana, nativa o europea, la creazione viene sempre generata da una manifestazione sonora, una produzione vibrazionale dalla quale ha avuto origine il mondo. Mondo che *“ha derivato la sua forma concreta dalla materializzazione di tali dati acustici primordiali.”*⁷²

Da questa breve introduzione si evince il “potere magico” che la musica e i suoni hanno esercitato sugli antichi e nella determinazione del proprio passato. Riprendendo il concetto di simbolo, l’autore sottolinea come esso sia stato oggetto di diverse definizioni, spesso contraddittorie le une con le altre. M. Schneider sottolinea come l’attribuire e dire che un determinato accadimento abbia un valore simbolico, sia un atto svalutante ed errato. Così facendo si priva il simbolo della sua natura dinamica a favore di una dimensione più puramente intellettuale ma che poco ha a che fare con la dimensione del simbolo. Come per altri autori menzionati nella suddetta trattazione (Cano, Eliade), il simbolo non possiede una continuità forzata con la realtà simboleggiata e l’oggetto simbolo: *“...non è che un mezzo di esteriorizzazione.”*⁷³ Tale realtà dunque non si fonde né confonde con l’oggetto (la materia) che veicola il significato ma: *“In tale incontro la forza*

⁷⁰ M.Schneider “La Musica come modello del mondo”, 1960 tratto da “Il Significato della Musica”, 2007 p. 52

⁷¹ M.Schneider “La Musica come modello del mondo”, 1960 tratto da “Il Significato della Musica”, 2007 p. 52

⁷² M.Schneider “La Musica come modello del mondo”, 1960 tratto da “Il Significato della Musica”, 2007 p. 69

⁷³ M.Schneider “La Musica come modello del mondo”, 1960 tratto da “Il Significato della Musica”, 2007 p. 70

*spirituale simboleggiata si sterna sensibilmente, mentre il campo della sua azione, come purificato, tende all'universalità dell'astrazione.”*⁷⁴

Sin qui un accenno al pensiero di M.Schneider sul simbolo come testimonianza alla grande considerazione del suono nella significazione simbolica della creazione.

2.2 I simboli musicali⁷⁵

Il fatto che l'essere umano condivida un patrimonio universale di immagini investite di significati comuni, proprie di un patrimonio biopsicologico inconscio e universale (Manarolo, 2006), ci informa sulla possibilità che abbiamo di leggere-osservare-interpretare una data immagine (archetipo) partendo da una base comune innata. Sussiste: *“...uno stretto legame tra queste strutture psicologiche universali e il simbolismo; il processo simbolico si esprime in sistemi universali e si fonda su strutture psicologiche profonde: gli archetipi psicologici”*⁷⁶ Trasportando tale affermazione nel linguaggio musicale e concordi che anch'esso possa esprimere tale valenza simbolica attraverso specifiche forme e strutture sonore, sono stati individuati da Cristina Cano: *“un numero di simbolismi propri ed intrinseci al linguaggio musicale”*⁷⁷ L'autrice ricorda come sia stato possibile individuarne un numero limitato usando come confronto la diversa e più ampia possibilità possedute nelle arti figurative. Il prodotto-oggetto genera immediatamente, proprio per un coinvolgimento immediato del canale visivo, una traduzione in senso figurativo (esempio: il simbolismo dei nodi, dell'albero cosmico, delle conchiglie). In questi casi l'immediatezza viene data dal fatto che l'oggetto genera un richiamo simbolico anche solo grazie alla propria immagine e alle particolarità ornamentali, geometriche e strutturali.

I simboli musicali individuati, che fanno riferimento al piano espressivo della struttura sonora, sono i seguenti:

- Il simbolismo del centro

⁷⁴ M.Schneider “La Musica come modello del mondo”, 1960 tratto da “Il Significato della Musica”, 2007 p. 70

⁷⁵ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p. 149

⁷⁶ G.Manarolo “Manuale di Musicoterapia”, 2006 p.78

⁷⁷ G.Manarolo “Manuale di Musicoterapia”, 2006 p.78

- Il simbolismo dell'ascensione
- Il simbolismo della luce
- Il simbolismo acquatico dell'immersione e delle tenebre

Nel simbolismo del centro l'autrice attribuisce, ricollegandosi alle considerazioni delle società arcaiche e tradizionali, importanza al concetto di microcosmo quale visione del mondo. Il centro viene considerato come luogo sacro per eccellenza portatore di ordine accanto ad un mondo non organizzato considerato spazio profano. In tale simbolismo convivono diversi aspetti: quello di *ierofania*, *cratofania* e di *creazione*; il centro è costruzione, passaggio dal manifesto al non manifesto, dal caos al cosmo e si compie attraverso un *modello archetipale*. Il centro si manifesta nella ripetitività del gesto legata alla ripetizione primordiale e si lega alla trascendenza con e verso il mondo sensibile. In musica, tale simbolismo si manifesta attraverso la creazione di una struttura ordinata, ripetitiva sia sul piano ritmico che melodico all'interno della quale il soggetto possa godere di protezione e conforto sensoriale.

Il simbolismo dell'ascensione si lega all'immagine simbolica della scala e dei gradini e: “...si ha a che fare con un comportamento arcaico della psiche e non con una creazione dovuta a un certo comportamento storico.”⁷⁸ Si evince l'aspetto innato e arcaico di tale immagine simbolica, radicata nella psiche umana attraverso manifestazioni sia a livello cosciente che sul piano dell'inconscio. Cristina Cano ci descrive in forma vigorosa e decisa sulla ricchezza simbolica derivata dalla scala e dall'immagine ascensionale. Essa ricopre un ruolo fondamentale in tutti i riti e nei miti di iniziazione. Sinteticamente la scala e l'ascensione possiedono le seguenti caratteristiche:

- assumono valore di passaggio da uno stato all'altro
- rendono possibile la comunicazione tra cielo, terra e inferi
- simbolizzano il cammino verso la realtà assoluta

Inoltre essa si lega con il simbolismo del centro e alla nozione di trascendenza in quanto si manifesta attraverso l'atto di elevazione verso l'altro mondo, l'altra realtà.

⁷⁸ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p. 168

Musicalmente l'idea di ascesa si traduce con una successione composta di note ascendenti. L'ascesa implica un passaggio dal basso verso l'alto che, trasportato sul piano senso-percettivo corporeo e sul piano musicale, si lega al grave e all'acuto. Il passaggio dal basso verso l'alto viene percepito come elevazione (alzarsi), viceversa come abbassamento. Tale fenomeno, seppur apparentemente semplice, non trova una risoluzione scientifica assoluta bensì, una ricorrenza costante in diverse culture. Ciò non significa che basti immaginare o, musicalmente parlando, produrre una successione di suoni ascendenti per creare quanto descritto sin ora ma, in senso generico, tale simbolismo fornisce una direzione culturale di senso entro la quale muoversi. Diverse variabili inoltre contribuiscono alla struttura sonora dell'ascensione ed alla sua evidenza, come ad esempio la rapidità dei singoli toni, quello di scala o nei glissando.

Nel simbolismo della luce si intrecciano diversi piani e sensi che conferiscono a tale simbolo una certa complessità di significato ma che al contempo rendono accessibile il mondo della comprensione. La luce, come ci ricorda Cristina Cano, assume un valore universale simboleggiando: *“la vita dello spirito quando si manifesta nella coscienza.”*⁷⁹ Il simbolismo della luce rimanda immediatamente al concetto di verità, chiarezza e conoscenza. Anche sul piano del linguaggio agisce tale aspetto; le persone quando comprendono un fenomeno come un concetto, tendono ad utilizzare il verbo vedere legato alla comprensione, viceversa la non chiarezza si lega al buio, all'oscurità. Sussiste dunque una possibilità polarizzata della luce di dare, da una parte, e togliere dall'altra; essa si lega alla conoscenza e, al livello non solo semantico ma anche psico-corporeo, genera una risposta percettiva nella persona di apertura o chiusura. Il rapporto, brevemente, si descrive in termini di:

- conoscenza/chiarezza = luce – largo – libertà - apertura
- non conoscenza/non chiarezza = buio – chiuso – esclusione – non accesso

Il simbolismo della luce si lega pure a quanto studiato dalle scienze delle religioni e dall'antropologia. L'analisi sulle credenze antiche, sino a quelle più recenti di matrice indo-europea, la o le divinità vengono rappresentate come esseri luminosi ove la verità e conoscenza entrano in forte legame con la luce stessa. In sintesi, la

⁷⁹ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p. 176

luce si lega a tutti quei concetti che abbiano a che fare con la presa di coscienza e di conoscenza, sia esso un concetto razionale (passaggio dall'ignoranza all'illuminazione), che in relazione all'ambito spirituale. La psicologia della musica ha dimostrato come la sensazione di chiarezza e luminosità siano proporzionali all'acuità del suono (aumento della frequenza dello stimolo) trattandosi in questo caso di un simbolismo primario e non legato all'apprendimento. L'autrice porta, sul piano musicale, una distinzione da farsi tra sacro-trascendente e sacro cosmico-magico-demoniaco in quanto gli ultimi sia da esulare dal simbolismo della luce. Essi si avvalgono per lo più delle immagini archetipo di altro/basso e cielo/terra.

Infine, abbiamo il simbolismo acquatico dell'immersione e della tenebra dove l'elemento acqua (le acque) viene considerato fondante la vita stessa e dunque la creazione medesima; precedono ogni forma, simboleggiando la sostanza primordiale da cui tutto nasce e dalla quale il tutto fa ritorno per *regressione e cataclisma*. L'immersione e l'emersione nell'acqua assume un valore a carattere simbolico antico e primordiale, consente alla forma di dissolversi (immersione), di ritornare alla preesistenza o di manifestarsi (uscita dall'acqua) simboleggiando in tal senso rinascita e rigenerazione. Le due azioni dunque sono strettamente correlate con gli eventi di nascita e morte. Senza soffermarsi al lungo sulle polivalenze simboliche dell'acqua (da ricordare il forte potere esercitato anche all'interno delle religioni) propongo di seguito una breve carrellata di aspetti caratterizzanti tale elemento utilizzando le parole di Cristina Cano.

- *L'acqua è germinativa e sorgente di vita...*
- *Sul simbolismo delle acque si fondano le cosmogonie acquatiche: ogni forma cosmica prende vita dallo stato incosciente, di riposo...*
- *Alle cosmogonie acquatiche corrispondono, a livello antropologico, le ilogenie, che descrivono la nascita del genere umano dalle acque...*
- *In qualsiasi insieme religioso, le acque conservano invariabilmente la loro funzione: disintegrano, aboliscono le forme, lavano i peccati, sono ad un tempo purificatrici e rigeneratrici...*

A livello musicale l'ambito di interesse si rivolge a quello dell'immersione che sul piano umano corrisponde all'evento di morte e, sul piano cosmico, alla catastrofe

e al diluvio. Come accennato inizialmente, tale azione comporta una *regressione nel preformale* e dunque la “caduta” in uno stato di tenebra, di non definizione materiale, nel caos. Il simbolismo delle acque è strettamente legato dunque a quella della tenebra ma, permette comunque un ritorno alla forma sfuggendo da essa grazie all’emersione dal prenatale. In questa direzione in musica, il simbolismo della tenebra o dell’immersione nel preformale si fonda: “...sulla sospensione temporanea delle relazioni sintattiche tra i suoni nel loro evolversi usuale ed anche su una diversa strutturazione del campo temporale d’insieme.”⁸⁰ Tale sospensione che appunto genera a livello fisiognomico una risposta di attesa, di “non forma”, di “non confine”, si realizza grazie all’attuazione di forme musicali così riassumibili.

- Diversa strutturazione del campo temporale
- Rinuncia all’idea tematica
- Sospensione temporanea dei rapporti polari tra i suoni

Non a caso, infatti, tale simbolismo si ritrova frequentemente all’apertura di una composizione e l’utilizzo delle caratteristiche sopra esposte, generano questo senso di indeterminatezza, di assenza di forma.

2.3 Dalla musica all’udito: il percorso del suono

Partendo dalle considerazioni ormai largamente diffuse e comprovate che grazie all’azione della triade suono-rumore-musica sul nostro sistema nervoso, strettamente legato all’apparato uditivo, l’uomo abbia delle modificazione di tipo biopsicologico (effetti sul tono muscolare, sulle funzioni respiratori, sull’apparato cardiaco, sulla pressione sanguinea, sulla motricità globale) e conseguenti reazioni psico-emotive, si cercherà di analizzare il tipo di risposte sul piano fisiologico ed emotivo che le strutture musicali legati ai simboli sopra descritti possono generare.

Il nostro udito è il primo apparato sensoriale a svilupparsi, di fatto gestante al quarto mese e mezzo è in grado di reagire a stimoli acustici. Attraverso il canale uditivo avviene una prima conoscenza e apprendimento del mondo esterno

80 C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p. 187

facendo esperienza delle prime percezioni e dei rumori (Manarolo,2006). Risulta utile dare una breve descrizione della cornice anatomica entro la quale si inserisce il processo che conduce uno stimolo sonoro a indurre effetti e modificazioni a livello fisiologico.

Oskar Schindler ci ricorda che: *“l'apparato uditivo, da un punto di vista anatomico e fisiologico, risulta costituito da una struttura periferica e da una struttura centrale; l'organo periferico, comprende l'orecchio esterno e medio (padiglione auricolare, membrana timpanica, cassa timpanica) e l'orecchio interno (organo dei corti e nervo acustico). La struttura centrale comprende il nervo acustico o cocleare, i nuclei uditivi, le fibre del tronco encefalico e le aree uditive centrali. L'organo sensoriale uditivo ha come scopo quello di trasformare gli stimoli acustici in una serie di segnali o stimoli nervosi. Tale fenomeno di trasduzione elabora all'incirca la totalità delle sonorità che arrivano all'orecchio e che possono arrivare a 10 bit/sec...”*⁸¹

La percezione uditiva è un'abilità presente dalla nascita con uno sviluppo che prosegue fino agli otto anni. Le modalità percettive dipendono da diversi fattori quali: appartenenza culturale, soggettività, rapporto tra il soggetto e il momento presente (Manarolo, 2006). Le sonorità trasmesse dall'ambiente circostante causano, nell'immediato, reazioni ma, allo stesso tempo, subiscono una serie di trasformazioni/elaborazioni all'interno delle vie uditive. Tale processo, la percezione uditiva appunto, agisce⁸²:

- *riducendo il numero di stimoli nervosi*
- *seleziona gli stimoli più significativi*
- *prepara il materiale di informazione sonora per attività riflesse superiori (emozione e sentimenti)*
- *prepara il materiale per un ascolto cosciente ed una sua memorizzazione*

Critina Cano, all'interno dell'intervento tenuto al Convegno di Musicoterapia “Prima la Musica” di Torino nell'Ottobre del 2014, aveva illustrato l'iter processuale e le

81 G.Manarolo “Manuale di Musicoterapia”,2006 p.132

82 G.Manarolo “Manuale di Musicoterapia”,2006 p.132

diverse fasi che lo stimolo sonoro percorre e i mediatori che operano in tale circuito. Lo schema di seguito riporta quanto riportato dall'autrice al Convegno, ma anche trattato in altri testi presi in esame nei capitoli seguenti.



Schema 3

Lo schema semplifica a livello visivo l'iter dallo stimolo proposto dall'ambiente ma non chiarisce di certo la complessità formale sottesa a tale argomento. Non è di nostro interesse comunque approfondire e quantificare a livello anatomico e biologico gli accadimenti legati al processo AMBIENTE – PERCEZIONE ma di certo è opportuno tenere in considerazione aspetti che vanno ad interagire con l'ambito da noi trattato. Per fare questo mi soffermerò sugli ultimo due passaggi che lo stimolo incontra, ovvero la SENSAZIONE e la PERCEZIONE. Essi sono ambiti che interessano da vicino il lavoro del Musicoterapista, che qui inizio ad

accennare e inserire, il quale agisce sui suddetti aspetti in maniera preminente e costante.

2.3.1 La sensazione

Il nostro sistema corporeo, a contatto con una fonte esterna (stimolo) reagisce attraverso una modificazione del sistema neurologico tramite gli organi di senso. Il termine viene impiegato in psicologia dove: “...indica gli elementi della conoscenza sensibile, non ulteriormente scindibili, provocati da stimoli esterni agenti sugli organi sensoriali, e in psicologia analitica dove indica una funzione psichica e un tipo psicologico”.⁸³ Sempre riferendosi all’ambito psicologico, esistono due correnti di pensiero sul tema della sensazione: una, inquadra la sensazione come processo autonomo, l’altra che risolve sensazione e percezione non distinguendole. Quest’ultima posizione viene sostenuta dalla psicologia della forma che sostanzialmente descrive la possibilità che l’individuo ha di esperire la «realtà oggettiva» degli stimoli solo attraverso la sua «realtà soggettiva» (Galimberti). Per fare ciò: “...richiede l'integrazione della sensazione con altri elementi di natura mnestica, affettiva, esperienziale che rendono indiscernibile il dato sensoriale dal dato percettivo”.⁸⁴ In riferimento alla prima, invece, sostenuta dalla psicologia a orientamento fisiologico, la sensazione viene identificata con la *sensibilità*, ossia: “...con la stimolazione degli organi di senso che, a livello dei centri nervosi superiori, produce la rilevazione delle tracce provocate dagli stimoli raccolti dagli apparati sensoriali e propriocettivi”.⁸⁵

Anche Jung, rientrando nel campo della psicologia analitica, considera sensazione e percezione una cosa sola in quanto: “...trasmette alla coscienza le alterazioni somatiche, la sensazione rappresenta anche gli istinti fisiologici; ma non è loro identica, essendo una funzione meramente percettiva...”.⁸⁶ Ad essa, Jung, conferisce sia la capacità di rappresentare (l’immagine percettiva dell’oggetto rappresentato) sia di conferire sentimento (attribuisce affetto al sentimento mediante la percezione delle alterazioni somatiche).

⁸³ U.Galimberti “Dizionario di Psicologia”, p.859 Rif. SENSAZIONE

⁸⁴ U.Galimberti “Dizionario di Psicologia”, p.859 Rif. SENSAZIONE

⁸⁵ U.Galimberti “Dizionario di Psicologia”, p.859 Rif. SENSAZIONE

⁸⁶ U.Galimberti “Dizionario di Psicologia”, p.859 Rif. SENSAZIONE

La psicologia della Gestal (della forma) tratta l'argomento collegando ambiente ed esperienza sensoriale. La persona si nutre dal proprio ambiente attraverso i propri sensi (A.R. Ravenna, 2008) e ancora, l'apparato sensoriale è in continua relazione con tale ambiente esterno/interno e con esso fonda le basi di ogni conoscenza. Le sensazioni dunque, sono strumento di incontro con il "fuori" e ci permettono un immediato e innato avvicinamento al mondo esterno (globale) o al mondo considerato più intimo e ristretto (particolare).

2.3.2 La percezione

La percezione ci informa, in modo immediato e presente, sulla realtà circostante (Gibson, 1969) agendo nel qui ed ora e costruendo le forme di conoscenza più elaborate: pensieri, ricordi ragionamenti, ecc... (Bombi-Pinto, 2001). In merito al tema della percezione, un punto di vista influente è stato espresso dalla Gestalt che considera la percezione organizzata: *"...non in virtù di un'azione mentale di secondo livello, cioè del lavoro del sistema cognitivo su dati grezzi inviati al cervello degli organi di senso, bensì in virtù di un'innata corrispondenza tra le strutture percettive e la realtà."*⁸⁷ La Gestalt attribuisce alla percezione una base di funzionamento innata che fornisce all'individuo strumenti per entrare in sintonia immediata con il mondo esterno. Non solo essa conferisce informazioni di "prima mano" ma consente di prendere consapevolezza del proprio stato corporeo e delle modificazioni ambientali. Anche per la percezione come per la sensazione, che sin qui abbiamo compreso come venga sia considerata autonoma dalla sensazione ma dall'altro non disgiunta, entrano in campo i ricettori di senso analoghi, ovvero: udito, tatto, olfatto, vista, gusto e quanto concerne il cinestetico. La teoria della percezione prende forma dal classico schema stimolo-risposta (S-R) dove la risposta del soggetto è in funzione della stimolazione che egli ha subito [Rf(S)] (Galimberti). Questo schema prevede tre aspetti.⁸⁸

- a) *Gli oggetti materiali del mondo esterno sono fonte di stimolazione per particolari recettori, raggruppati in organi di senso, che vengono eccitati.*

⁸⁷ Manuale di Psicologia dello Sviluppo, 2001 p.129

⁸⁸ U.Galimberti "Dizionario di Psicologia", p.668 Rif. PERCEZIONE

- b) *L'eccitazione dei recettori dipende dalla costruzione anatomo-funzionale in qualità dell'energia stimolante.*
- c) *L'eccitazione, una volta avvenuta, dà origine a qualcosa avvertito dal soggetto come «contenuto psichico».*

Inoltre, a tale schema, va ad aggiungersi la complicità derivata dal fatto che il soggetto non si limita a subire passivamente le stimolazioni (non sempre comunque) ma accade che sovente le ricerchi attivamente. Entrano in gioco in questo senso componenti comportamentali e interne che arricchiscono e complicano tale discorso, legato alle motivazioni ed emozioni che possono determinare, a questo livello, la percezione del soggetto (Galimberti).

Continuando ad utilizzare il lavoro svolto da U.Galimberti nel “Dizionario di Psicologia” vediamo come allo schema di base (S-R) si debba necessariamente aggiungere una serie di livelli di risposte che qui mi limiterò ad elencare:

- *livello psicofisico*
- *livello psicofisiologico*
- *livello gestaltico*
- *livello fenomenologico*
- *livello cognitivo*

La percezione risulta un elemento di grande rilevanza nella costruzione del rapporto individuo-ambiente. Essa, come abbiamo potuto vedere, non è semplice ricezione passiva da parte del soggetto di una serie di stimoli ambientali ma è anche determinata dalla motivazione ed emozioni del soggetto. Inoltre, si collega direttamente alla costruzione dello sviluppo del bambino essendo, il campo percettivo, legato all'apprendimento di tutte quelle abilità visuo-spaziali, di orientamento e di rappresentazione necessarie per vivere al meglio il contatto alla e con la realtà. Una “buona” percezione garantisce un “buon” orientamento spazio-temporale, un positivo rapporto con l'esterno (inteso in primo luogo come spazio fisico e successivamente spazio relazionale, anche se i due si trovano in stretta correlazione) ed è fonte di apprendimento in campo mnestico ma anche per quanto riguarda le emozioni e la loro regolazione. Agisce dunque, il canale

percettivo (in senso olistico), ad ampio campo sulla formazione del soggetto e sulle capacità di rapportarsi (interno-esterno) e rappresentarsi (esterno-interno).

2.3.3 Emozioni e reazioni fisiologiche

Di fronte ad un evento specifico, considerabile nella sua totalità degli stimoli forniti all'individuo (dal visivo all'uditivo), il soggetto reagisce mettendo in azione un processo che lo conduce a provare/sentire/percepire un'emozione. Essa può essere considerata come una serie di comportamenti e risposte vegetative (fisiologiche) con un alto significato comunicativo e adattivo. Possono essere considerate delle vere e proprie risposte agli accadimenti e stimoli ambientali con una forte componente soggettiva. Risposte che non sono esauribili in una semplice manifestazione corporea di risposta con annessa modificazione fisiologica, ma che comporta, come James sostiene, una sorta di presa di coscienza. Per lo psicologo e studioso James infatti: “[...] l'emozione vera e propria è un fatto centrale, poiché non consiste tanto nella modificazione somatica periferica, ma nella percezione centrale e cosciente di essa.” E ancora: “[...] l'emozione è uno stato del sentire cosciente e non solo una reazione del corpo.”⁸⁹ La teoria di James e Lange vedono l'evento come causa delle risposta emozionale, tripartita in: comportamentale, vegetativa e ormonale. Inoltre, il feed-back sensoriale interno della risposta emozionale induce, per i due autori, la sensazione emozionale stessa. A livello biologico e neurovegetativo chi si occupa di tale organizzazione è l'amigdala alla quale è assegnato il compito, appunto, di regolare le risposte comportamentali, vegetative e ormonali di rabbia, paura e ansia ed è implicata dei comportamenti sessuali e materni (Babiloni). Lo schema 4 di seguito riportato ripropone la teoria dell'emozione di James-Lange.⁹⁰

EVENTO



CERVELLO

⁸⁹ D.Galati “Prospettive sulle emozioni e teorie del soggetto”, 2002 p. 172

⁹⁰ C.Babiloni, dispense di “Psicofisiologia delle Emozioni”



Schema 4.

Le emozioni (e la loro regolazione) risultano fonte di apprendimento per il bambino e continuano ad avere un ruolo fondante nello sviluppo cognitivo e nella costruzione sociale dell'individuo. Le emozioni influenzano la cognizione e “[...] possono dare inizio, indirizzare o interrompere l’elaborazione delle informazioni, o portare ad una sorta di elaborazione selettiva di esse, e far cogliere quindi certi elementi e non altri, o far emergere alla memoria certe informazioni piuttosto che altre.”⁹¹ Esse sono fonte di ricchezza quanto, a causa della loro non corretta regolazione o “comprensione”, determinano la possibilità ad essere in “balia” delle stesse. Inoltre, sono strettamente correlate al contesto ed al suo significato socialmente attribuito. Possono quindi, essere definite come il frutto di una *costruzione sociale*. Sebbene in passato, sotto il linguaggio di alcuni ambiti come quello filosofico, l’aggettivo emozione fosse sinonimo di “non ragione”, non è possibile considerarla slegata dagli stati corporei. Il novecento, di fatto, ha donato a tale tematica un ruolo fondamentale in relazione ai percorsi svolti dalla psicologia e dalla psicoanalisi, sino ad arrivare a trattarle cercando spiegazioni sul versante biologico (Cano,1985). Dunque, grazie ad una riconciliazione comune sull’argomento, la psicologia e la tradizione filosofica hanno riconosciuto: “...*alle emozioni un significato proprio e oggettivo e nel considerarle forme di comportamento specifico esprimenti un modo di essere fondamentale dell’uomo.*” E ancora: “*L’emozione non si esaurisce nella soggettività come un semplice stato d’animo o complesso di stati d’animo, ma include sempre un rapporto con circostanze oggettive.*” E infine: “*Si intende quindi per emozione ogni stato,*

⁹¹ “Manuale di Psicologia dello sviluppo”, 2001 Grazia Attili Cap.5 p.201

movimento o condizione per il quale l'uomo avverte il valore e l'importanza che una situazione determina ha per la sua vita, i suoi bisogni, i suoi interessi."⁹²

Cano p. 62

2.4 I simboli musicali: considerazioni sull'ascolto

Torniamo ora nuovamente ai simboli musicali. Sin qui è stato necessario analizzare, anche in forma breve, i concetti di sensazione-percezione-emozione (e risposte fisiologiche), in quanto esse sono strettamente legate al fenomeno e processo sotteso al fenomeno uditivo. La musica e i suoni, toccano direttamente tutti i materiali sopra trattati e sono implicati nell'azione di ascolto intrapreso da una qualsiasi persona. Certo, le variabili che entrano in campo nella fase di ascolto dipendono fortemente dalle condizioni del soggetto, dalla sua disponibilità nel momento presente all'ascolto e dal contesto, ma è innegabile la presenza costante dei concetti considerati.

I simboli musicali trattati e oggetto di analisi di Cristina Cano hanno, per la realtà da essi simbolizza e la struttura musicale contenuta nelle forme sonore che rimandano a quella determinata tipologia di simbolo, capacità di provocare nell'ascoltatore una serie di risposte corporee, emotive, psicofisiologiche. Questo, come fino ad ora ho sottolineato, in relazione al potere della fonte sonora/musicale. Mi limiterò a portare le analisi svolte dall'autrice sulla base dei lavori di Durand, senza alcuna pretesa di oggettivare quanto andrò a riportare è senza alla base uno studio di campo a valenza scientifica.

In riferimento al primo simbolo musicale, *il simbolismo del centro*, è già stato detto come esso in musica si esperisca attraverso forme e strutture ripetitive, entro uno spazio ordinato. Va da sé come il percepirsi all'interno di uno spazio musicale inteso in questo senso, possa orientare ad una finale percezione dell'ascoltatore in termini rassicuranti, di riconoscimento e di "protezione". Ora, tali stati non sono frutto di oggettivazioni ma bensì di considerazioni personali a partire da come il fenomeno della ripetizione possa agire sull'individuo. La ripetizione, sia essa ritmica o melodica piuttosto che legata alla sfera dell'agito, sostiene la non attesa

⁹² C.Cano "Simboli Sonori", 1985 p. 62

al cambiamento. Basti pensare, uscendo dal seminato del puro ascolto, il ruolo svolto dalla ripetizione di gesti nell'apprendimento del bambino o, utilizzando Delalande, sulla funzione di tale forma nello sviluppo musicale dell'infante. La ripetizione fissa l'atto motorio e contribuisce in primis alla processo assimilativo. In musica, riferendoci al periodo medievale in cui vi era maggiore sensibilità al simbolismo del centro, il *rondellus* e il *rondeau* erano forme che rimandavano a tale simbolo, in quanto principio e fine tendono a confondersi: “ *In tutte queste forme musicali ritroviamo pertanto una delle significazioni più autentiche del simbolismo del centro: il ripercorrere circolare un percorso sempre uguale simboleggia...una totalità perfettamente compiuta...*”⁹³ L'altra forma che accompagna la ripetizione si trova nella circolarità. Il ripercorre circolare simboleggia una sorta di compiutezza totale, di fatti il cerchio (con cui graficamente noi indichiamo la circolarità degli eventi) rimanda alla totalità delle cose, alla pienezza. Il cerchio invita all'unità, alla non sovrapposizione di livelli e si lega fortemente con quanto è più primordiale e antico in noi: l'archetipo dell'intimità femminile, la madre. Il simbolismo del centro si lega dunque alla circolarità (alla trascendenza) e attraverso la ripetizione prende forma “visibile” per unirsi al mondo del sacro, del mito e del rito. Durand: “*ascrive la nozione di centro...agli schemi della discesa e dell'interiorizzazione. Tali schemi sono inclusi nella dominante psico-fisiologica digestiva e rientrano...nel regime ed eufemistico dell'immagine, ove l'antidoto al tempo è ricercato nella rassicurazione e calda intimità della sostanza.*”⁹⁴ La rassicurazione si manifesta come elemento inseribile nel simbolismo del centro dove l'ordine formale dato dalla ripetitività conferisce senso alla struttura formale del musicale. La perdita di unità avviene con l'emergere del caos, attraverso la non forma e la non struttura, quando i punti di riferimento vanno perduti. Tale manifestazione la si può ritrovare attraverso il simbolismo della tenebra (o dell'immersione del preformale) ove avviene: “*...una sospensione temporanea delle relazioni sintattiche tra i suoni nel loro evolversi usuale...*”⁹⁵.

⁹³ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p.159

⁹⁴ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p.156

⁹⁵ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p.187

Il simbolismo della tenebra si fonda, a differenza della musica tradizionalmente conosciuta che si fonda su elementi come la ripetizione, riesposizioni, variazioni e sviluppi, su una diversa strutturazione del campo temporale ove avviene una rinuncia del tema in aggiunta ad una: “...*sospensione temporanea più o meno lunga dell’evolversi usuale dei rapporti polari fra i suoni...*”⁹⁶. La sospensione che si viene a creare all’interno della dinamicità delle note comporta, assieme alla diversa strutturazione del campo temporale, l’assenza di forma e di indeterminatezza. Ciò avviene tramite una trasposizione che avviene dal piano sintattico del musicale a quello di natura psicologica che determina nell’ascoltatore quanto abbiamo sopra introdotto. Non a caso la strutturazione musicale qui riportata viene utilizzata principalmente all’inizio, all’apertura di un’opera e in tutti quei momenti in cui l’ascoltatore vuole essere portato verso una deriva di “confusione”, disorientamento. La non riconoscibilità di una forma e la non forma strutturata (preformale) assumono un valore altamente regressivo e nell’ascoltatore possono indurre percezioni di perdita, smarrimento, sospensione, ritrazione, attesa. Proprio per le caratteristiche descritte da Cano, il simbolismo delle tenebre o dell’immersione, ci riporta ad uno stadio antecedente, in cui tutto era possibile essendo in assenza di forma. L’immersione nelle acque, inoltre, assume una ulteriore valenza regressiva essendo noi emersi da quelle stesse acque che, creando dei parallelismi, l’intera Terra ha preso forma e origine. La creazione stessa, in tutte le culture antiche e nelle religioni, nasce da una assenza di forma, dal caos della non struttura. Credo inoltre che tale simbologia possa essere utilizzata, all’interno della forma musicale, per condurre l’ascolto verso un cambiamento o una trasformazione. I momenti di evoluzione dell’essere sono sovente accompagnati da diverse fasi, di durata indeterminabile, possibilmente definibili in termini di crisi e sospensione di quel naturale movimento e dinamismo che ci portano (come il ritmo insegna) a proseguire. All’interno di un’opera, una canzone, una composizione strumentale, i momenti caratterizzati dalla non forma possono antecedere un cambiamento importante nell’evoluzione del brano e, in riferimento alla trasposizione sintattica-psicologica a cui prima abbiamo accennato, nell’ascoltatore.

⁹⁶ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p.187

Simbolismo del centro e simbolismo delle tenebre possono essere quasi considerati “antagonisti” in merito a tale disquisizione. Chi invece trova dei punti di contatto, sono il simbolismo dell’ascensione e della luce.

In merito al primo, Durand (1972) riconduce la costellazione dei simboli ascensionali allo schema della verticalizzazione. Tale schema a sua volta si include nella *dominante psicofisiologica di posizione* che comporta, a livello corporeo, il tentativo di raddrizzamento del busto (Cano, 1985). Questi schemi verticalizzanti hanno a che fare, banalmente, con quanto osservabile nei bambini in termini di attivazione psicofisica (descrivibili come l’andare su o l’andare verso l’alto) di fronte ad uno stimolo sonoro che possiede nella sua struttura la successione di note o ritmica in crescendo. Durand contrappone tali schemi verticalizzanti di elevazione, a quelli di caduta e sono universalmente uniti, i simboli ascensionali, all’archetipo della luce. Abbiamo dunque componenti legati alla verticalità posturale, all’elevazione (l’andare verso l’alto), all’apertura e a tutte quelle dimensioni che si contrappongono invece all’implosione, alla caduta, alla chiusura verso il basso. Il simbolismo dell’ascensione in musica, e quindi nell’ascoltatore, immagino possa generare una sorta di stato di attivazione che tende a trasportare l’individuo verso una dimensione che dal basso si dirige verso l’alto qui non identificata con un punto preciso. L’unione di questi due mondi (il basso e l’alto) comporta per forza di cose, anche semplicemente a livello immaginativo, uno spostamento corporeo orientato in tale direzione.

Ad esso si collega il simbolismo della luce in cui, lo stesso Gilbert Durand, individua una complementarità tra il suddetto simbolismo e quello dell’ascensione in quanto entrambi dipendenti dagli schemi verticalizzanti. Inoltre il simbolismo della luce è strettamente legato all’acuità del suono ed alla sua all’altezza, i quali determinano la possibilità di percepire chiarezza, apertura, comprensione. A sostegno di ciò Marius Shneider ci ricorda come in molti racconti mitologici legati alla creazione, i canti portavano con se *chiarore* o *l’aurora*⁹⁷. Ritorna in tema della chiarezza generata dalla luce; i popoli antichi sovente legavano un grido di luce al Sole (fonte di vita) o ad un animale che comunque

⁹⁷ M.Shneider “La musica primitiva”, 1960 p.18

utilizzava l'elemento luce come tramite per generare chiarezza, apertura, portare conoscenza. Alla luce inoltre, come per il simbolismo dell'ascensione a cui si contrappone quello della caduta, si alterna il buio, la notte. Nel ciclo della giornata il buio (l'oscurità) si alterna naturalmente alla luce (la vita) in un continuo processo che accompagna la creazione stessa dal primo silenzio, ma ad esso si legano i simboli della non chiarezza, dell'incomprensione, del "non vedere". Possiamo allora collegare alla struttura musicale in relazione a tale simbolo, aspetti quali l'apertura, il largo e la chiarezza.

Nello schema 5 vengono riportati gli aspetti ed elementi emersi in relazione ai diversi simboli descritti ed analizzati.

Simboli musicali	Realtà simbolizzata	Elementi in musica
Del centro	Cosmo/Centro	Ripetizione/Circolarità
Dell'ascensione	Trascendenza	Figurazione composte di note ascendenti
Della luce	Divino-Verità	Acuita del suono
Immersione/acquatico	Regressione nel preformale	Sospensione/Temporalità

Schema 5

2.4.1 Ascolto passivo vs ascolto attivo

Avendo sin ora descritto in merito alle possibili risposte generate nell'ascoltatore, risulta però necessario fornire una distinzione tra l'ascoltatore situazione in una posizione di passività da un ascolto di tipo attivo. Cristina Cano ci ricorda come sussista una differenza tra l'essere musicista e il non esserlo in riferimento alla regolazione delle modificazioni degli stati vegetativi. Nei primi, appunto, la risposta appare maggiormente regolata e aiuta alla costruzione degli eventi musicali, nei secondi invece tale passaggio è carente. L'ascolto passivo si situa sul piano della sensazione attraverso la ricezione sensoriale degli stimoli vibratorii e della componente ritmica. In questa modalità di ricevere i suoni, l'ascoltatore

passivo subisce una serie di stimolazioni che: “...aumentano l'eccitabilità delle aree limbiche del cervello, disturbando l'equilibrio psicofisico individuale e diminuendo lo stato coscienziale.”⁹⁸ Avviene dunque un aumento della reattività emotiva generata dal fatto che questo tipo di ascolto è privo di intenzionalità e causa nell'ascoltatore un arresto con la tendenza inconscia di legarsi a brani caratterizzati da modelli ritmico-melodici-dinamici facili, sonorità ricche e piene, intervalli appariscenti, brusche transizioni armoniche, soluzioni comode e spedite che rendono un brano accessibile e fruibile. Questo per la presenza di elementi che non richiedono sforzi di memoria e all'anticipazione (Cano, 1985). Invece nell'ascolto attivo, il livello di eccitabilità delle aree limbiche del cervello si riducono assieme alla diminuzione della reattività emotiva. Questo perché avviene un aumento della consapevolezza percettiva poiché aumenta l'attività corticale: “L'ascolto attivo si situa dunque sul piano della percezione, cioè di una facoltà intermedia tra la ricezione sensoriale e l'intelligenza.”⁹⁹ Percezione e comprensione si collegano fortemente e la percezione della musica viene considerata come un evento psicofisiologico globale che interessa sia la vita mentale che vegetativa e in particolare: le vie respiratorie, cardiache e le manifestazioni elettrodermiche (Cano, 1985). In questo contesto, infine, si inseriscono le emozioni che vengono determinate dalle componenti di tensione e distensione, sospensione o compimento in relazione *del sentimento e della memoria tonale sedimentati*.¹⁰⁰

2.5 Il Fonosimbolismo

Impossibile non trattare l'argomento senza introdurre gli studi di notevole importanza svolti da M. Imberty in merito alle correlazioni tra struttura musicale e dinamiche emozionali derivate dall'ascolto. Di seguito, dunque, verrà trattato l'argomento del fonosimbolismo nelle sue diverse declinazioni.

2.5.1 Premesse

⁹⁸ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p.166 – Roberti, 1983 p. 131

⁹⁹ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p.166

¹⁰⁰ Francès - Imberty

Facendo un breve passo indietro è utile, per chiarire al meglio il ruolo del musicale, trattare e differenziare il livello denotativo dell'elemento sonoro. Sostanzialmente la denotazione appartiene al mondo del *segno verbale* dove la parola è in grado di indicare qualcosa di esterno ad essa, donando significato e senso ai contenuti. Tale funzione prende forma dall'esistenza di un rapporto definito: "*...tra il piano dell'espressione (i suoni che costituiscono le parole, vale a dire il significante) e quello del contenuto (il significato a cui questi rimandano); il contenuto mantiene un rapporto con un referente esterno che ne fonda la funzione (il significato esprime un contenuto riferito ad un elemento della realtà, concreto o astratto).*"¹⁰¹ Il linguaggio musicale invece è privo di capacità denotativa e di un significato referenziale, le sue componenti sono pressoché limitate e marginali. Il livello più proprio attribuibile al musicale in termini di significazione è di tipo *strutturale* in quanto la musica: "*...esprime il proprio senso attraverso l'ordine e la struttura sonora, così che il significato non è esterno ma racchiuso nel significante. Il suo contenuto semantico è pertanto "contestuale" e proviene dall'insieme del tessuto fonico, timbrico, armonico, sintattico, formale (Fubini, 1973).*"¹⁰² Dunque è la struttura del musicale, la sua forma, che conferisce al suono (musica) di esprimere il proprio contenuto, di dare significato come il linguaggio verbale produce attraverso i suoni delle parole. Continua a permanere la mancanza di un referente esterno, nel musicale, riconoscibile e identificabile. Essa può creare per lo più significati in relazione al "mondo esterno" tramite associazioni a carattere culturale, sociale, emotivo-affettivo, storico, ma comunque diversi da quello che il linguaggio verbale crea e mantiene. Tale significato referenziale può essere ricondotto, però, alla sfera della *connotazione* che comprende appunto tutta una serie di associazioni che si vengono a produrre in rapporto allo stimolo sonoro musicale e variabile a seconda dell'epoca e dell'ascoltatore (Cano,1985). Il livello connotativo non deve essere sottovalutato uscendo in tal modo da una visione esclusivamente formalistica del fatto sonoro. Di Benedetto ci ricorda di come la musica, pur essendo in assenza di lessico, possa essere considerata per la propria struttura logica di un'esperienza

¹⁰¹ G.Manarolo "Manuale di Musicoterapia",2006 p. 73

¹⁰² C.Cano "Simboli Sonori", 1985 p. 28

pre-verbale fortemente legata al nostro passato corporeo dove i suoni appunto, trasmettono l'idea di una struttura (Manarolo,2006). Linguaggio verbale e musicale possono essere in qualche modo accostati entrambi derivati da un "linguaggio" originario in rapporto di continuità con il mondo (Manarolo,2006). Dogana ci ricorda che: *"Una delle teorie proposte per chiarire l'origine del linguaggio [verbale] è quella mimico-gestuale secondo cui esisterebbe un rapporto naturale tra i suoni emessi e lo stato organismico attivato da particolari vissuti emotivi...il suono sarebbe una specie di trasduzione vocale del gesto...e le sue qualità acustiche sarebbero in qualche modo isomorfe con le qualità mimiche in cui si esprime l'emozione."*¹⁰³

Il fatto emozionale in relazione alla struttura musicale risulta centrale per andare a comprendere come il "mondo" del suono agisca sull'ascolto. Della Casa (1974) individua una configurazione dinamica esistente tra gli elementi che compongono il discorso musicale e le emozioni stesse. La musica: *"...rappresenterebbe pertanto un analogo formale, sensibile e oggettivo in struttura e ordine di suoni delle emozioni, nel senso della dinamica temporale interiore e dei ritmi energetici della psiche."*¹⁰⁴

Cristina Cano pone un quesito interessante sul come avvenga un passaggio da una dimensione puramente acustica dello stimolo (altezza, intensità), a dimensioni di tipo sensoriale come la luminosità, l'oscuro, fino ad arrivare a complesse modalità di esperienza emotiva e cognitiva (esempio: allegro/triste). Per dare risposta l'autrice chiama in campo la psicologia della percezione e di seguito presenterò in breve alcuni aspetti.

Ogni evento percettivo è qualificabile non solo in termini qualitativi (peso, forma, grandezza) in riferimento all'oggetto stesso e indipendenti dalla soggettività del percipiente, ma anche da qualità più complesse riferite al vissuto che l'oggetto suscita/evoca in chi lo percepisce (reazioni emotive, atteggiamenti) (Cano,1985). La fisiologia e la moderna psicologia considerano le capacità percettive umane

¹⁰³ Dogana, 1983

¹⁰⁴ C.Cano "Simboli Sonori", 1985 p. 32

non come una somma di dati visivi, tattili, uditivi ma come una percezione globale, indivisibile, che coinvolge l'essere nella sua totalità.

Cristina Cano ci introduce le tre teorie interpretative in riferimento al fenomeno delle sinestesie e delle qualità fisiognomiche.

1. La teoria dell'origine associativa e arbitraria: *“ritiene che le qualità sinestetiche e fisiognomiche siano un costrutto puramente soggettivo e culturale...questa tesi...coincide con la tesi dei sostenitori dell'arbitrarietà del segno linguistico, secondo cui il carattere espressivo è un prodotto della cultura e non possiede basi naturali...”*¹⁰⁵
2. La teoria della generalizzazione mediata: *“ritiene invece che l'associazione che si stabilisce tra ambiti esperienziali diversi è il risultato di una co-occorrenza sistematica dei fenomeni...tale teoria dà ragione al simbolismo sinestetico.”*¹⁰⁶
3. La teoria della Gestalt: *“...afferma un isomorfismo strutturale tra le caratteristiche del suono e quelle del significato. Le caratteristiche espressive sarebbero fin dall'origine presenti nelle configurazioni percettive e tale isomorfismo sarebbe colto in forma immediata, universale e non appreso. Tale teoria dà ragione soprattutto al fonosimbolismo fisiognomico.”*¹⁰⁷

Poco fa abbiamo accennato a come sussista un rapporto naturale tra i suoni emessi e lo stato organismico (suono-corpo) e di come essi interagiscano creando e generando le diverse qualità emozionali-affettive (teoria mimico-gestuale del linguaggio). I diversi elementi ai quali è demandata la funzione di veicolare le qualità espressive sono principalmente di natura *acustica* e *articolatori* (Cano,1985) e ci informano sul fatto che il simbolismo dipenderebbe da due fattori:

- da un lato esso viene considerato come una trasposizione *sintomatica* derivata dal fatto che le modalità articolatorie dei fonemi sono parte delle

¹⁰⁵ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p.36

¹⁰⁶ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p.36

¹⁰⁷ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p.36

manifestazioni psicomotorie di certe emozioni. Dunque avviene una veicolazione di qualità espressive di tipo fisiognomico;

- dall'altro entrano in campo trasposizioni di tipo *metaforico*, dove il simbolismo deriverebbe da un isomorfismo strutturale tra gestualità articolatoria e caratteristiche dei significati. Vengono veicolati, in questo caso, principalmente le qualità sinestetiche.

Importante sono da ricordare i risultati delle ricerche in campo fonosimbolico che hanno dimostrato di come le manifestazioni privilegiate del fonosimbolismo sia quello dell'esperienza sensoriale e che il fonosimbolismo fisiognomico si appoggia costantemente a quello sinestetico servendosi, appunto come sopra riportato, di processi di trasformazione metaforica e sintomatica (Cano,1985).

Infine, concludendo questa trattazione, inseriamo le proposte di Dogana in merito ai fenomeni fonosimbolici. L'autore distingue tre livelli di classificazione degli stessi.

1. Livello prelinguistico: il fonosimbolismo è determinato da fattori strutturali e naturali
2. Livello linguistico: il fonosimbolismo è determinato da una sinergia natura-cultura
3. Livello poetico: i fenomeni espressivi possono essere indipendenti dai valori sinestetici

2.5.2 Il Fonosimbolismo: definizione e declinazione

Linguaggio verbale e linguaggio musicale possiedono dei punti di contatto che permettono di applicare il principio fonosimbolico anche al musicale. Questi si riferiscono alla sostanza ed alla struttura delle due forme (linguaggio e musica): entrambi i linguaggi utilizzano la stessa *sostanza fisica* ed hanno carattere auditivo oltre che avere elementi comuni come intensità, timbro, ritmo, durata, accento, altezza. Inoltre, la struttura gestaltica della percezione resta identica in entrambe le forme. Abbiamo già detto come i primi fattori determinanti nella formazione del fonosimbolismo musicale siano quelli acustici e articolatori che, diversamente dal linguaggio verbale, vengono considerati in relazione agli

elementi costitutivi del musicale: ritmo, melodia, dinamica, agogica, armonia e timbro (Cano,1985).

In merito ai fattori acustici e articolatori è importante ricordare che: *“...le ricerche di acustica...hanno evidenziato che il suono possiede in forma immediata alcune valenze sinestetiche (grandezza/piccolezza, chiarezza/oscurità), in grado a loro volta di generare qualità fisiognomiche attraverso processi di trasposizione metaforica. Tali qualità sinestetiche risultano principalmente correlate a fattori acustici di altezza e intensità [...] Per quanto riguarda i fattori articolatori, sono soprattutto emergenti le dimensioni ritmica, dinamica e melodica.”*¹⁰⁸

All'interno del linguaggio musicale manca totalmente la capacità di denotare, dunque il significato del musicale è di natura essenzialmente simbolica. Il principio del fonosimbolismo, come ci ricorda Cano, ci aiuta a comprendere come lo spazio di significazione musicale non sia solo autoreferenziale; che la musica non imiterebbe solamente i suoni caratteristici delle cose, ma anche i caratteri non sonori: *“...il significato musicale, contenuto nella stessa sostanza sonora, non rinvia quindi a cose ed eventi secondo un legame denotativo, ma ne cattura le matrici profonde traducendole in simboli sonori.”*¹⁰⁹

Analizziamo ora i diversi tipi di fonosimbolismo individuati e presenti nel discorso. Sussistono quattro diversi tipi di fonosimbolismo: ecoico, sinestetico, fisiognomico e temporale ed ognuna di essi, concorre ad inserire il livello fonosimbolico della significazione musicale all'interno dell'ambito sensoriale-emotivo.

Ci troviamo nel *fonosimbolismo ecoico*¹¹⁰ quando certe proprietà acustico-articolatorie di una struttura musicale riproducono in maniera evidente un certo modello naturale dei suoni prodotti dall'oggetto. In questa situazione il piano del significante è correlato al piano del significato per somiglianza fonica.

¹⁰⁸ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p.44

¹⁰⁹ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p.44

¹¹⁰ C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p.46

Il *fonosimbolismo sinestetico*¹¹¹ si fonda sulla percezione di isomorfismi e isoschematismi tra strutture pertinenti a modalità sensoriali differenti: visive, cromatiche, cinetiche e tattili. Il suono può essere considerato non solo in relazione alle caratteristiche di altezza e intensità, ma anche in riferimento a polarità come leggero/pesante, luminoso/opaco, etc. Nel linguaggio musicale le qualità sinestetiche risultano legate sia a fattori acustici come intensità e timbro, sia ai gesti produttori dei suoni, sia ai fattori articolatori (esempio nel caso delle sinestesie tattili).

Il riferimento al *fonosimbolismo fisiognomico*¹¹² introduciamo il concetto di emozione e di quanto esso sia elemento di grande trattazione all'interno della significazione musicale in ambito fonosimbolico. Autori come Dogana e Francè ci ricordano, attraverso le proprie ricerche e studi, di come le emozioni incidano in maniera importante a livello fisiologico, sulla struttura musicale nonché sulla durata dei singoli suoni fonetici. La musica esprime ampie forme emozionali, agiscono sul volume della voce e l'altezza (nelle emozioni tonico-eccitanti la voce si eleva, aumenta, in quelle depressive la voce si affievolisce, diminuisce di intensità) e sulla durata, sull'allungamento e accorciamento dei suoni così come sugli accenti e le pause. Gli studi di Dogana evidenziano inoltre come le emozioni agiscano anche sull'articolazione ritmica dove un'articolazione caratterizzata da scatti e frammentazione con conseguente distensione (contrazione-distensione) si associa ad una espressività dura e aggressiva. Al contrario quando la pressione respiratoria e la tensione muscolatoria sono più rilassate, sono in sintonia con emozioni di benessere. I processi di trasposizione sintomatica delle emozioni in musica riguardano tendenze di movimento e attitudini corporee (schemi cinetici) mentre aspetti più sottili come le espressioni mimico facciali e il grado di tono non possono essere considerate.

Tornando più in senso stretto al fonosimbolismo fisiognomico, le qualità dei suoni sono in grado di stabilire un rapporto di isoschematismo con ambiti più complessi dei significati (dimensioni emotive) attraverso i già citati processi di trasposizione metaforica e sintomatica. La prima consiste nel trapasso del

¹¹¹ C.Cano "Simboli Sonori", 1985 p.48

¹¹² C.Cano "Simboli Sonori", 1985 p.60

fonosimbolismo sinestetico in quello fisiognomico, mentre nella trasposizione sintomatica avviene una trasposizione nel significante di certe configurazioni visive e motorie che accompagnano un determinato contenuto emotivo.

Infine troviamo il *fonosimbolismo temporale*¹¹³ in cui, essendo il discorso musicale sviluppato su di un asse temporale lineare, la musica può esprimere attività disposte nel tempo. Per fare ciò si serve di elementi culturali come l'armonia tonale e di fattori naturali quale il simbolismo gestuale (in questo caso possiamo parlare di fonosimbolismo gestuale). La forma gestuale che accompagna il suono, il movimento, induce al divenire ed esprime simbolicamente nei suoi momenti successivi delle attività disposte nel tempo.

Michel Imberty, come è stato introdotto nel paragrafo, ha attuato una grande opera di studio in merito al tema del fonosimbolismo e sulla decodifica del sonoro legando le dinamiche emozionali generate dall'ascolto, con la struttura musicale in essere. L'analisi sulla forma e sugli schemi di risonanza emozionale che un brano può indurre nell'ascoltatore, hanno condotto l'autore a postulare le seguenti concettualizzazioni.

Innanzitutto Imberty individua tre diversi schemi di risposta che pongono il soggetto, oggetto dell'ascolto, in relazione alle qualità formali della struttura musicale.

- Schemi di tensione e distensione cinetica e posturale
- Schemi di risonanza emotiva
- Schemi di spazialità: rappresentazioni iconiche e cinetiche

In merito agli *schemi di tensione e distensione cinetica e posturale*¹¹⁴ Imberty afferma che l'espressione delle emozioni si manifesta attraverso una serie di atteggiamenti riguardanti il livello corporeo e la mimica in relazione al tono muscolare. Sussiste una relazione significativa tra manifestazioni corporee e stato emozionale nel soggetto che ricompare all'atto dell'ascolto evocando in tal modo, sia uno schema che uno stato psichico e che, nella rielaborazione verbale, ricompare sotto forma di movimento o di stati affettivi. Queste risposte possono

¹¹³ C.Cano "Simboli Sonori", 1985 p.72

¹¹⁴ P.Ciampi "note sul pensiero di Michel Imberty", Manarolo 2006, p.88

essere inserite negli schemi di tensione o distensione muscolare/posturale, alle quali corrispondono uno stesso grado di tensione/distensione emozionale. Imberty mette in evidenza la forte connessione tra manifestazione corporea ed emozionale, attraverso un andamento degli schemi di risposta analoghi per entrambi i livelli. Viene a crearsi in tal modo un parallelismo importante tra stato emozionale e coinvolgimento corporeo dato dal processo di ascolto che, inoltre, acquisisce natura dinamica.

In merito invece agli *schemi di risonanza emotiva*¹¹⁵ Imberty inserisce i concetti di integrazione e disintegrazione associati all'ascolto di un dato brano musicale. L'autore associa l'integrazione come possibilità del soggetto di esperire il sentirsi all'interno di un'unità, della forza e salute dell'Io e comunque di qualcosa in relazione al concetto di benessere ed equilibrio. Viceversa la disintegrazione, veicola: “...un'idea di Io come fallimentare, contraddittoria, instabile e produttrice di sensazioni di disordine...sensazioni che impediscono la percezione di unità...”.

Dunque, integrazione e disintegrazione sono da considerare come dei coordinamenti degli schemi di tensione e distensione e degli schemi di risonanza emozionale che organizzano l'affettività e non come appartenenti al loro stesso livello: “Il concetto di integrazione e disintegrazione è qui considerato in parallelo con la sensazione di integrazione e disintegrazione formale della musica...”.

Ma come Imberty ha contribuito, in modo empirico, al fine di rendere possibile una valutazione del dato musicale in relazione al coinvolgimento corporeo e agli schemi emozionali di risposta a un determinato ascolto? La risposta risiede nei diversi indici e parametri che lo stesso ha analizzato e trattato nei suoi diversi studi e sperimentazioni. Imberty descrive dei concetti strutturali dando grande importanza alla *formazione reticolare*¹¹⁶ in quanto su di essa lo stimolo sonoro genera uno stato di attivazione e il ritorno allo stato di riposo del tono reticolare

¹¹⁵ P.Ciampi “note sul pensiero di Michel Imberty”, Manarolo 2006, p.88

¹¹⁶ Formazione reticolare: “Struttura non ben delimitata situata nella parte profonda del tronco dell'encefalo costituita da una fitta rete di neuroni a cui afferiscono rami collaterali delle vie dei vari sistemi della sensibilità...La Formazione reticolare è responsabile del livello di vigilanza, del ritmo del sonno e della veglia e dei meccanismi dell'attenzione...” (Galimberti, 2003), p.148

dipende dalla ripetizione (quindi dalla progressiva diminuzione) dello stimolo. In musica, Imberty utilizza parametri come la *complessità* formale del musicale, *l'inaspettato (l'attesa)*, *i contrasti*, tutti elementi che inseriti all'interno di un brano musicale inducono una possibile risposta di attivazione o meno nell'ascoltatore. Tale attivazione, come poco fa accennavo, si riferisce alla stimolazione del tono reticolare. Se sottoposto ad uno stimolo sonoro complesso l'attività reticolare sarà maggiormente sollecitata, invece, di fronte ad uno stimolo brusco, inaspettato (non atteso): *“genera conflitto tra i potenziali di risposta della corteccia cerebrale producendo una tensione che potrebbe farlo respingere come assolutamente sgradevole.”*¹¹⁷

Altro elemento di riflessione per Imberty è il ruolo dell'attesa dell'ascoltatore che, situato in un sistema ben codificato (sistema musicale diatonico), sviluppa possibilità anticipatorie. Invece in una situazione disattesa, ove non sussistono riferimenti ben strutturati in quanto i nuclei musicali disattendono alle possibilità di attesa creando un effetto sorpresa, producono un innalzamento del tono reticolare e di conseguenza un aumento della tensione emotiva. Infine la presenza di contrasti che non assecondino le attese e che si ripetono in tempi brevi attraverso l'utilizzo di elementi complessi, provocano reazioni psichiche ed emotive che possono far “precipitare” il soggetto in uno stato di disagio. Gli ultimi due elementi presi in considerazione, sono la *velocità* e *l'intervallo metrico*. La velocità, intesa come numero di note al secondo, qui viene considerata come numero di note percepite successivamente e non simultaneamente. Per l'autore la velocità interagisce con la durata infatti: *“...quando la velocità è minore, vi è più probabilità che vengano utilizzati differenti durate, mentre quando la velocità è maggiore, compare il predominio di uno o due valori...la minore velocità rischia di alimentare la sensazione di destrutturazione...”*¹¹⁸ In riferimento all'intervallo metrico, invece, esso influisce secondo Imberty direttamente sulla percezione di unità del brano se la durata dell'intervallo è inferiore ad un secondo, mentre aumenta la sensazione di disintegrazione superiore al secondo. La velocità assume un ruolo fondamentale nella percezione di tensione e distensione. Quando essa

¹¹⁷ P.Ciampi “note sul pensiero di Michel Imberty”, Manarolo 2006, p.89

¹¹⁸ P.Ciampi “note sul pensiero di Michel Imberty”, Manarolo 2006, p.90

risulta elevata (da 12 a 18 note) all'intervallo metrico genera tensione, viceversa se si muove all'interno di un intervallo metrico che vede la presenza di un numero di note minori (da 1 a 3) contribuisce alla sensazione di distensione. Intervalli metrici rapidi o moderati contribuiscono all'impressione di integrità formale (integrazione dell'Io) e alla percezione di unità. Invece, la sensazione di disintegrazione formale si ha con intervalli metrici lenti. Sulla velocità e l'intervallo metrico, scrive Imberty: “...la velocità rappresenta un vincolo strutturale proprio del sistema musicale, la durata dell'intervallo metrico rappresenta invece un vincolo di natura psicologica...questi due vincoli...devono essere presi in considerazione per determinare il livello di integrazione o di disintegrazione formale.”¹¹⁹

Imberty inserisce in ultimo tre aspetti/ambiti da lui analizzati utili al fine di valutare quanto sin ora descritto. Nello specifico l'autore parla di: *indice di dissomiglianza degli elementi, complessità formale e schemi di risonanza emotiva, indice di Dinamismo Generale*¹²⁰. In riferimento all'indice di dissomiglianza degli elementi l'autore considera due parametri: la variazione media di intensità e la variazione media di durata. Il primo prende in considerazione diversi elementi strutturali della musica: intensità della nota, la sua collocazione spaziale, ruolo armonico, la metrica e l'accento. Il valore di intensità media si otterrà calcolando l'insieme degli elementi per l'insieme del brano musicale. Il secondo parametro invece, si riferisce ai valori fra le durate, prendendo in considerazione ogni singola nota in riferimento alla sua figura di durata. In riferimento alla complessità formale e agli schemi di risonanza emotiva, tralascero la formula individuata da Imberty concentrandomi sui risultati da lui ottenuti. Sostanzialmente l'autore sostiene che se il valore di complessità formale ottenuto risulta alto, le risposte emozionali potranno essere di due tipologie: da un lato malinconiche e depressive e dall'altro caratterizzate da angoscia e aggressività. Per contro, se il valore risulta tenue le risposte emozionali saranno connotate da emozioni di gioia e serenità. Infine abbiamo l'indice di Dinamismo Generale. Anche qui, concentrandoci sui risultati ottenuti, Imberty descrive

¹¹⁹ P.Ciampi “note sul pensiero di Michel Imberty”, Manarolo 2006, p.90/91

¹²⁰ P.Ciampi “note sul pensiero di Michel Imberty”, Manarolo 2006, p. 91-93

nuovamente sul ruolo determinante della velocità in associazione al volume globale del brano. I risultati da lui ottenuti possono essere così sintetizzabili:

- Bassa complessità formale + Dinamismo medio = Integrazione Formale
- Elevata complessità formale + Dinamismo tenue o elevato = Disintegrazione Formale

Ai livelli di integrazione e disintegrazione formale, Imberty crea un parallelismo con la percezione di integrazione o disintegrazione psichica dell'ascoltatore. Tali percezioni sono fornite dalla sensazione (dettata dall'esperienza del soggetto in riferimento alla struttura del brano) di "trovarsi" formalmente all'interno di uno spazio sonoro caratterizzato da unitarietà, riconoscibilità (integrazione), oppure nell'impossibilità di trovare una durata unitaria o, viceversa, che il brano sia denso di eventi sonori causando allo stesso modo disorganizzazione.

I SIGNIFICATI DEL LINGUAGGIO MUSICALE

3.1 Semantica¹²¹ musicale

Compreso come la musica, a differenza del linguaggio verbale, non possiede capacità denotative, bensì associative e che manifesti la propria significazione a livello strutturale, risulta importante inserire tale discorso in relazione ai significati da essa trasmessi e di come possano fondare il linguaggio espressivo della musica medesima.

M. Baroni e Nattiez hanno analizzato il fenomeno musicale dal punto di vista della semantica, formulando una serie di riflessioni che delineano in senso stretto e concreto sulle possibilità della semantica musicale. Per Baroni la cosiddetta semantica musicale non sarebbe di per sé una vera e propria semantica, sia perché non possiede funzioni categorizzanti (categorizzare gli eventi), sia perché mancano le funzioni distintive. L'autore sostiene che la musica si limiterebbe a svolgere una duplice funzione: stimolare risposte emotive ed evocare (Manarolo, 2006). Inoltre per Baroni la musica avrebbe la possibilità di: "...*invitare a*

¹²¹ U. Galimberti "Dizionario": "Semantica. Studio del significato, ossia della relazione tra il segno linguistico e ciò che esso designa. Si distingue una semantica sincronica che studia il contenuto di una lingua intesa come sistema di significati, e una semantica diacronica o storica che studia i cambiamenti di significato delle parole, quindi la successione degli stati sincronici di una lingua.

ricostruire schemi sia generici che universali...sia specifici di una determinata cultura... [l'aspetto semantico è culturalmente determinato]... ”¹²²

Nattiez, invece, descrive del potere della semantica musicale individuando tre ambiti correlati con la musica e in connessione tra loro:

- *i significati naturali*
- *il semantismo per convenzione*
- *i fattori propriamente musicali*

Sui significati naturali, l'autore pone in risalto la stretta relazione che si viene a creare tra i profili temporali ed energetici, a loro volta derivati dagli stati psichici fondamentali (calma, eccitazione, tensione-distensione, esaltazione-depressione) che si sono tradotti in analoghe forme gestuali, e il loro radicamento a livello corporeo. Tali profili (tempo e energia) si trasporterebbero sul piano sonoro andando a costituire il fondamento del linguaggio espressivo del musicale (Manarolo, 2006): *“...l'associazione simbolica è dunque radicata nel funzionamento del corpo.”¹²³*

In merito al semantismo per convenzione, l'autore parla dell'esistenza di associazioni tra i parametri musicali e suoi significati che posseggono un *fondamento convenzionale* posto in relazione alla cultura di appartenenza, che ne determina le possibili variazioni (Manarolo, 2006).

Infine, in riferimento ai fattori propriamente musicali, Nattiez sostiene che: *“...la musica rappresenterebbe una forma simbolica, vale a dire sarebbe in grado di evocare nel fruitore come nell'interprete e nel compositore, la realtà del mondo (sia quella esteriore, mondana che quella interiore, psichica).”¹²⁴* L'autore introduce il discorso della musica occidentale (ambito che affronterò nei prossimi capitoli) ponendo in rapporto i diversi parametri musicali (intervalli melodici, tonica del brano) e definendo un loro possibile semantismo nella combinazioni di tali parametri. Per Nattiez i fattori che indirizzano alla semantica sono i seguenti:

- il fattore temporale (decisivo nella combinazione dei diversi fattori)

¹²² G.Manarolo “Manuale di Musicoterapia”, 2006 p. 75

¹²³ G.Manarolo “Manuale di Musicoterapia”, 2006 p. 75

¹²⁴ G.Manarolo “Manuale di Musicoterapia”, 2006 p. 75

- gli aspetti onomatopeici
- gli aspetti fonosimbolici
- gli aspetti analogici
- le associazioni musicali

Ritornando nel merito più stretto del significato del musicale, sorge spontanea una domanda sul significato reale della musica. Baroni ci porta l'attenzione sulla parola "significato" applicata all'ambito della musica e di come l'accostamento dei due termini generi forte ambiguità. Il significato di una parola possiede degli scopi precisi, uno su tutti quello di definire le categorie di eventi o oggetti dell'esperienza ordinaria. Inoltre, il linguaggio cerca di codificare le relazioni tra significato e le forme fonetiche delle parole cercando di ridurre le possibili ambiguità (Baroni). In musica tali condizioni non sussistono: *"...i suoi significati anche se possono essere interpretati, non sono numericamente finiti poiché cambiano da composizione a composizione, e per questa ragione la musica non può avere un suo dizionario; in aggiunta, i significati non servono a categorizzare eventi o oggetti, ma piuttosto ad evocare esperienze esistenziali anche collegate a stati emotivi."*¹²⁵ Dunque la musica, in sintesi, non possiede proprietà semantiche né reali significati ma la natura del significato può essere invece legata ad una molteplicità di settori dell'esperienza. Per l'autore è importante sottolineare che la relazione tra i significati musicali e le strutture, sono governate da convinzioni sociali e non lasciate alle preferenze individuali (Baroni). Dunque la musica può essere pensata come un "linguaggio" dotato di propri "significati" con annesso livello espressivo relazionato ad un contenuto. Baroni afferma dell'esistenza di una somiglianza tra la nostra esperienza e la struttura dei suoni e, per tal motivo, l'autore preferisce utilizzare i termini "alludere a" o "evocazione di" al termine "significato" in musica.

Baroni afferma che la strutturazione della musica sia abbastanza simile a quella della grammatica linguistica. Nel linguaggio non sussiste somiglianza tra significante e significato (di fatti la relazione tra i due viene definita arbitrariamente) mentre in musica il discorso è diverso. L'autore, attraverso

¹²⁵ M.Baroni "Il significato in musica", saggio formato PDF

sperimentazioni effettuate con altri collaboratori e colleghi, ha tentato di spigare come il “linguaggio” musicale possa produrre forme di similarità motivata (Baroni). Dagli stuti effettuati emerge come la grammatica musicale: “...può essere definita come un complesso di possibilità espressive che i compositori e gli ascoltatori hanno a loro disposizione...” e ancora, individua la presenza di due componenti essenziali: “...un sistema di regole strutturali fissate dalla cultura di una determinata epoca...e, allo stesso tempo, un sistema di convenzioni semanticamente accettate che permettano all’ascoltatore di interpretare le strutture musicali come allusioni affini alle esperienze umane.”¹²⁶ Infine l’autore distingue le regole di una grammatica musicale dalle procedure psicologiche applicabili alle attività musicali (produzione, composizione e ascolto): “Una grammatica musicale...è una struttura non-temporale, un sistema astratto di regole che noi possiamo imparare, elencare e descrivere. Ma quando le usiamo per fare musica...dobbiamo risolvere nuovi problemi: quelli connessi all’organizzazione degli eventi nel tempo che non coincidono con le regole della grammatica.”¹²⁷

Ritornando alle relazioni di somiglianza motivate, ricercate dall’autore, tra la forma e il significato musicale, Baroni afferma che non siano arbitrarie ma neppure inequivocabili. Questo in quanto nella musica il compositore sia libero di agire, combinare le strutture musicali e le convenzioni semantiche in maniera “libera”, fruendone a proprio piacimento delle diverse soluzioni possibili. In musica, quindi, non ci si deve rapportare con significati inequivocabili, ma con un complesso di suggerimenti differenti che permettono l’interpretazione (Baroni).

3.2 Emozioni in musica e fattori musicali

Comprendere come il “significato” musicale possa agire sui diversi attori implicati del processo (chi compone, chi produce e chi ascolta), favorisce l’addentrarsi nel cuore della questione. Dialogando sulla musica e sulle questioni semantiche non chiarisce globalmente e non risolve a pieno il ruolo che l’essenza sonora o musicale interpreta nei confronti di quanti ne facciano uso (metodico,

¹²⁶ M.Baroni “Il significato in musica”, saggio formato PDF

¹²⁷ M.Baroni “Il significato in musica”, saggio formato PDF

quotidiano, privilegiato, estemporaneo, etc.). Mi interessa, innanzitutto, trasportare quanto trattato all'interno dell'ambito delle risonanze emotive e degli affetti generati dal musicale e di come assumano valenza simbolica.

M. Imberty, in riferimento al processo di ascolto: *"...dice che l'ascolto musicale implica sempre l'uso di quelli che Piaget chiamava schemi affettivi...questo significa che un ascoltatore è in grado di cogliere immediatamente come una relazione affettiva sia presente tra ciò che una musica può evocare e come questi elementi siano unificati da un riferimento simbolico ad una emozione comune e non siano necessariamente definibili in termini concettuali, ma perfettamente comprensibili in modo intuitivo."*¹²⁸ Per compiere tale processo l'ascoltatore non attua un pensiero di tipo logico ma bensì quello definito da Piaget *pensiero simbolico*.

La profonda correlazione tra la percezione e il mondo delle emozioni (e degli affetti) e del passaggio da una modalità del percepire corporea-fisica ad una mediata dalla mente (possiamo definire simbolizzata) sono state forte oggetto di studio in riferimento alla relazione madre-bambino. Anche le teorizzazioni in merito all'efficacia della musica sul sistema complesso delle emozioni attinge dalle analisi effettuate su tale relazione primaria che, ricordiamo, fonda le basi ai presupposti in campo musicoterapico.

Diverse ricerche, anche di stampo fisico acustico, hanno dimostrato come: *"...sussista una corrispondenza fra gli stati affettivi tra la musica e la relazione, soprattutto attraverso la voce, tra madre e bambino [...] tutto questo dimostra come la prima relazione intersoggettiva dell'essere umano sia altamente musicale e quanto la conoscenza e l'esperienza di stati affettivi ed emotivi abbiano radici coincidenti."*¹²⁹ Gli studi hanno messo in rilevanza costanze interculturale nella comunicazione preverbale tra adulto e bambino (il baby talk) (Nuti,2006):

- segmentazione in brevi pattern
- ripetizione del modello

¹²⁸ M.Baroni "Il significato in musica", saggio formato PDF

¹²⁹ G.Nuti articolo "Psicologia della musica: il punto, le prospettive" in G. Manarolo "Manuale di Musicoterapia", 2006 p. 66

- semplicità sintattica
- lentezza temporale dell'emissione sonora

Le ricerche hanno inoltre dimostrato come la voce materna vada a modificarsi in funzione di quella del bambino in seno, quindi, ad una relazione affettiva che viene a crearsi tra le due parti nello scorrere del tempo. Questo grazie all'elemento narrativo che viene condiviso dalla madre verso il figlio, generando una sorta di "ritmo" della "conversazione", una vera e propria pulsazione (Nuti, 2006). La profondità di tale relazione affonda le proprie radici in un tempo antecedente alla manifestazione visiva e tangibile del bambino; in un tempo nel quale il piccolo non possiede un volto osservabile che lo renda riconoscibile. La madre ne percepisce comunque la presenza e il livello immaginativo diviene un canale diretto di vicinanza. Ma il non visibile non determina dunque la non presenza e, come ampiamente dimostrato dalle più recenti scoperte in campo scientifico come in materia di psicologia dello sviluppo, il bambino possiede già in gestazione una forma di apprendimento. Il cervello reagisce agli stimoli sonori sin dalle prime settimane e il sistema uditivo risulta il primo apparato a svilupparsi rispetto agli altri distretti sensoriali: *"...le prime esperienze che il bambino sperimenta...sono di natura sonora e formano l'involucro sonoro del sé...l'eco materna è il primo fenomeno sonoro strutturante fra il soggetto e il mondo..."*¹³⁰

Anche in questo caso rivestono un ruolo centrale le emozioni alle quali compete la regolazione comunicativa. Esse, tuttavia, non devono essere considerate come i prodotti della relazione medesima (Trevarthen, 1990). Infine, secondo Trevarthen, tra la madre e il bambino verrebbe a costituirsi un *sistema regolatore centrale della comunicazione umana*, considerato: *"...come una dotazione innata che consente l'attuarsi di processi intersoggettivi...e che costituisce la base su cui si strutturerà il linguaggio verbale e quello musicale."*¹³¹

Senza dilungare troppo sui presupposti che muovono il suddetto discorso, risulta maggiormente importante, chiarita nuovamente l'importanza della regolazione

¹³⁰ G.Manarolo "Manuale di Musicoterapia", 2006 p.40

¹³¹ G.Manarolo "Manuale di Musicoterapia", 2006 p.42

emotiva, comprendere come esse si trasportino a livello sintomatico sul corpo e del ruolo agito dall'elemento sonoro-musicale. Per fare ciò mi avvalerò principalmente sugli scritti di C.Cano sviluppati all'interno del paragrafo: “*La trasposizione sintomatica delle emozioni*”.¹³²

L'autrice ci informa sulla possibilità di trasportare nel linguaggio musicale sia gli *stati psichici fondamentali* (calma, eccitazione, tensione, distensione, depressione e esaltazione) sia le *emozioni primarie* (gioia, amore, odio, angoscia). Queste ultime sono considerabili indipendenti dalla cultura di appartenenza e appartengono al “bagaglio” dell'essere umano come emozioni fondamentali (Cano, 1985). L'autrice tiene in considerazione, per questa analisi, i fattori acustici e principalmente la dimensione:

- melodica
- ritmica
- dinamica
- agogica

Per Cristina Cano, in tali fattori avverrebbero i mutamenti a livello organico connessi alle emozioni (Cano, 1985). Di seguito proporrò un riassunto in forma semplificata da quanto trattato dall'autrice al fine di rendere l'interno quadro maggiormente lineare.

➤ **Gioia**

- Sensazioni: leggerezza, movimenti vivaci verso l'alto e luminosità.
- Prosodia¹³³: andamento melodico e variato, saltellante e tendente verso l'alto.

¹³² C.Cano “Simboli Sonori”, 1985 p. 67

¹³³ Tratto da “Enciclopedia Treccani” on-line di Barbara Gili Fivela, 2011: “In linguistica, la prosodia coinvolge più di un singolo fonema, riguarda essenzialmente il parlato, e corrisponde alla modulazione di alcuni parametri (che erano rilevanti anche rispetto all'uso tradizionale del termine). I principali tra questi sono, dal punto di vista acustico, la frequenza fondamentale della voce, la durata e l'intensità (§ 2; per tutti questi temi → fonetica acustica, nozioni e termini di). La loro modulazione permette la realizzazione dei tratti prosodici, come → accento, tono, giuntura, → intonazione e → ritmo (§ 3). Questi tratti sono anche detti soprasedimentali in quanto interessano più di un segmento fonico (→ soprasedimentali, tratti), esercitando la loro influenza su domini prosodici, ossia unità maggiori del fonema, che rappresentano una vera e propria struttura (§ 4).”

- Trasposizione sintomatica: affidata a fattori articolatori melodici, ritmici e dinamici.
- Simbolismo fisiognomico: leggero – chiaro.
- Tipo di suono: acuto

➤ **Dolore**

- Sensazioni: pesantezza, movimenti lenti verso il basso, oscurità.
- Prosodia: curva monotona, tendente verso il basso.
- Trasposizione sintomatica: affidata a fattori articolatori melodici, ritmici e dinamici.
- Simbolismo fisiognomico: pesante – scuro.
- Tipo di suono: grave

➤ **Amore**

- Sensazioni tattili: leggerezza, tenerezza e levigatezza.
- Sensazioni cinetiche: rilassamento, abbandono e avvicinamento.
- Simbolizzazione musicale: affidata a fattori acustici.
- Trasposizione metaforica¹³⁴: timbri morbidi.
- Trasposizione sintomatica: articolazioni melodiche e ritmiche fluide e scorrevoli

➤ **Odio**

- Sensazioni tattili: pesantezza, tensione, freddezza, durezza e allontanamento.
- Simbolizzazione musicale: affidata a fattori acustici.
- Trasposizione metaforica: timbri duri.
- Trasposizione sintomatica: ricche di spezzature

In merito all'espressione dei sentimenti di *Amore* e *Odio*, uno spazio importante viene assunto dal gesto produttore implicato nell'emissione sonora (Cano, 1985). Ovvero, partecipa in maniera attiva la condizione organismica (tensione/distensione) di chi emette il suono: *"...l'idea della durezza e della tensione muscolare che caratterizza l'ostilità può essere simbolizzata da un gesto fonico accompagnato da una tensione muscolare vigorosa e da una eiezione*

¹³⁴ C.Cano "Simboli Sonori", 1985 p. 71: *"Mentre nel caso delle emozioni, che attivano una intensa irradiazione nell'organismo umano, il linguaggio musicale e verbale privilegiano processi di trasposizione sintomatica, nel caso di qualità morali e tratti di personalità sembrano piuttosto utilizzare prevalentemente procedimenti di trasposizione metaforica. Si tratterà di metafore ispirate a qualità spaziali, tattili, dinamiche e ad altri referenti percettivi."*

violenta dell'aria quale rappresentazione mimetica dell'atto aggressivo e violento. Al contrario il gesto fonico caratterizzato dal minimo sforzo dei muscoli respiratori e da una distensione muscolare, che produce suoni di carattere blando, dolce e isomorfo con la tonalità delle emozioni positive, sembra esprimere l'assenza di ostilità e di aggressività (Dogana, 1983).¹³⁵

➤ **Paura e Angoscia**

- Manifestazioni: trattenere il respiro, senso di costrizione e soffocamento, aumento della frequenza del battito cardiaco, della tensione muscolare al tremito.

➤ **Ansia**

- Simbolizzazione musicale: ritmi accelerati, instabili e sincopati, spezzature e inarcature della curva melodica, varietà e ampiezza di intervalli, forte intensità sonora e contrasti dinamici.

Questi gli stati emotivi ricorrenti che possono essere simbolizzati nel linguaggio musicale e trasportati a livello sintomatico. Oltre a ciò, sussiste una ulteriore trasposizione, quella metaforica, che riguarda metafore ispirate a qualità spaziali, tattili, etc. (vedi nota 130).

Dunque, per riassumere, abbiamo compreso come il complesso sistema delle emozioni (primarie e fondamentali) sia in relazione con la struttura di un brano e come l'andamento di questo, attraverso le proprie forme di andamento (intensità, dinamica, forma, etc.), generi una risposta di natura emotiva e una trasposizione sintomatica (reazione corporea-fisiologica) nella persona.

La risposta del perché avvenga tutto ciò, risiede nei fattori e parametri del musicale che determinano l'andamento, appunto, di un brano. La psicologia della musica ha condotto diversi studi e sperimentazioni in campo scientifico del rapporto tra la musica e il sistema emozionale. Innanzitutto, vengono identificate

¹³⁵ C.Cano "Simboli Sonori", 1985 p. 68-69

quattro tipologie di *risposte emozionali*¹³⁶ che l'essere umano mette in atto di fronte a quanto proposto dall'ambiente esterno, evento o stimolo:

- fisiologiche (caratterizzate da alterazioni della frequenza cardiaca, della pressione sanguinea e della respirazione, etc.);
- motorie strumentali (attaccare, fuggire, gridare, etc.);
- motorie espressive (alterazioni della mimica facciale, dei gesti, della voce, etc.);
- risposte legate all'esperienza soggettiva (modificazioni dell'umore).

Assodata, anche per tale materia, l'esistenza di una relazione tra intensità e la qualità delle emozioni di un brano, risulta necessario tenere conto dell'evoluzione temporale della musica come presupposto di partenza (Schon, Kabiri, Vecchi, 2007).

I fattori strutturali implicati nel processo di trasposizione sintomatica dell'emozione nel linguaggio musicale sono: il tempo, il modo, il timbro strumentale, la complessità armonica e il ritmo (tali fattori verranno approfonditi e definiti maggiormente nel prossimo capitolo).

Il tempo assume un ruolo privilegiato, esso determina la velocità di un brano e incide considerevolmente sull'aumento o sulla diminuzione dello stato di eccitabilità. Il modo assume un ruolo importante in quanto determina la scelta "caratteriale" del brano. Nel nostro sistema tonale occidentale i due diversi modi, maggiore e minore, connotano la valenza emotiva di un brano. Il timbro degli strumenti incide in maniera importante essendo legato al registro (acuto-medio-grave) nel quale essi suonano. Infine, anche l'armonia generale del brano e il suo ritmo determinano la connotazione di un brano in senso positivo o negativo (Schon, Kabiri, Vecchi, 2007). Gli autori ritornano nuovamente sul fattore temporale del musicale e della sua evoluzione. La musica si sviluppa sul piano temporale e, dato che non si hanno certezze sulla sua direzione in termini di accadimenti creando in tal modo imprevedibilità, portano l'ascoltatore a generare delle attese (Schon, Kabiri, vecchi, 2007). L'attesa risulta fondamentale nel

¹³⁶ D.Schon, L.A. Kabiri, T.Vecchi "Psicologia della musica", 2007 p.82

discorso che si sta affrontando. Esse generano sospensione momentanea nell'uditore, una sorta di insieme di attese legate al momento successivo: *“Il punto importante ci sembra l'ipotesi che l'attesa sia fortemente legata all'emozione in musica (Meyer, 1956), e che essa sia il frutto di un'elaborazione non cosciente...Jackendoff (1990) ha fatto l'ipotesi che l'analisi delle strutture musicali che generano l'attesa sia composta da un modulo al quale non si ha accesso cosciente...ogni volta che si ascolta un brano, le attese sarebbero ricalcolate e la loro conferma o meno, darebbe luogo a una parte dell'aspetto emotivo del brano.”*¹³⁷

In ultimo è importante differenziare come la musica generi delle emozioni in base a:

- proprietà intrinseche alla musica (si riferisce a quanto qui sopra riportato);
- influenze da fattori esterni (esperienza e conoscenza);
- associazioni legate a ideali di diversa entità e natura.

3.3 Le musiche sono le emozioni che accompagnano...

Per meglio radicare le teorizzazioni sopra esposte, mi avallo di introdurre un ambito in cui la funzione del musicale risulta fondamentale in termini di comunicazione. Mi riferisco al mondo del cinema e nello specifico all'utilizzo delle colonne sonore (le sonorizzazioni) che, come ben conosciamo e sappiamo, sono determinanti nel sostegno delle immagini (ambito visivo) e nella relazione con le stesse. Nel campo cinematografico la musica ricopre un ruolo assai importante, tanto da essere considerato al pari del ruolo delle immagini. Entrambi si sostengono, interagiscono, si scambiano, creano e distruggono in una continua “danza” che rafforza il loro legame. Ricordiamo come la musica abbia capacità di determinare risposte a livello neurovegetativo andando così a stimolare ed attivare due ambiti principali: le sensazioni e le emozioni. Inoltre la musica induce attivazioni di tipo motorio e, per quanto riguarda il mondo del cinema, la sua funzione non è rilegata ad un approccio puramente uditivo bensì investe l'intero

¹³⁷ D.Schon, L.A. Kabiri, T.Vecchi “Psicologia della musica”, 2007 p.87

sistema motorio-cinestetico oltre che il sistema sensoriale e quello uditivo (Taraglio, 2012).

Non mi interessa ripercorrere la storia della musica nel cinema bensì, evidenziare il ruolo dell'esperienza sonora-musicale nel riuscire a determinare diversi stati di attivazione e di senso, in relazione a quanto trattato sin ora (dunque anche in merito al tema del simbolo) e di come si possano creare dei parallelismi con l'ambito della musicoterapia.

Innanzitutto è importante enunciare le funzioni comunicative della musica nel cinema.¹³⁸

- funzione informativa (contestualizza la scena);
- funzione discorsiva (come se fosse un testo che interagisce con la scena);
- funzione identificativa (identifica le cose o le persone);
- funzione poetico-estetica (riferita all'aspetto elaborativo-formale dell'autore);
- funzione estetica (riguarda l'ascoltatore nella capacità di apprezzare il prodotto della funzione poetica);
- funzione mnestica (ci spiega come la musica evochi ricordi).

Silvia Bencivelli, nella sua analisi sul *“potere emotivo della musica”*¹³⁹, ci ricorda come un film senza colonna sonora perda molto della presa emotiva e, dunque, di come sia centrale il ruolo della musica per far leva emotiva nello spettatore. La musica, dice l'autrice, è uno strumento in grado di amplificare i sentimenti del pubblico, indirizzando le sensazioni e le attese a seconda della strutturazione della musica (ad esempio modo maggiore o modo minore). Inoltre: *“Si è osservato anche che l'accompagnamento musicale può avere un'azione di rinforzo sulla memorizzazione delle scene: se la musica è congruente con il tono della storia mostrata nel film...il pubblico tende a ricordare meglio la vicenda raccontata*

¹³⁸ G.Taraglio “La Musica: il linguaggio delle emozioni”, tesi in Scienze della mediazione linguistica 2012/2013

¹³⁹ S.Bencivelli “Perché ci piace la musica”, 2007-2012 p.130-131

sullo schermo. Se perciò la musica è congruente con il film, ma finisce prima delle immagini, l'interesse dello spettatore cala drasticamente.”¹⁴⁰

L'ambito di interesse che rafforza ulteriormente il già solido legame tra musica e immagini, riguarda la teoria del funzionamento pragmatico¹⁴¹ della musica (Cano, 2002). Il modello funzionale elaborato dall'autrice, viene innanzitutto suddiviso in tre macro-funzioni¹⁴²:

- MOTORIA-AFFETTIVA
- SOCIALIZZAZIONE
- COMUNICAZIONE

Tale modello, inoltre, tiene in considerazione le altrettante tre funzioni principali¹⁴³ all'origine del comportamento musicale:

- la funzione di coordinamento delle reazioni senso-motorie
- la funzione di rafforzamento dell'ordine sociale
- la funzione di esternazione dell'ansia

Prima di proporre lo schema riassuntivo in merito al modello funzionale risulta importante soffermarsi su alcune riflessioni dell'autrice. Cristina Cano afferma che: *“...vi è interdipendenza fra contesti d'uso, funzionalità musicale e scelte linguistiche: se la musica svolge determinate funzioni pragmatiche, è necessario che essa presenti di volta in volta caratteristiche strutturali e semantiche che la mettano in grado di svolgerle...”*¹⁴⁴. Inoltre, sottolinea il ruolo indispensabile e centrale della struttura musicale e della semantica per quanto riguarda la funzione pragmatica della musica e, ancora una volta, della possibilità della musica di rappresentare in simboli aspetti diversi della realtà: *“In generale le qualità strutturali e semantiche appaiono imprescindibili per l'adempimento delle*

¹⁴⁰ S.Bencivelli “Perché ci piace la musica”, 2007-2012 p.131

¹⁴¹ U.Galimberti “Dizionario”: Pragmatica. Studio delle relazioni tra i segni linguistici e chi li usa. Rientra in questo ambito lo studio delle motivazioni, delle intenzioni, delle credenze, delle attese, delle reazioni e delle convenzioni degli utenti dei codici verbali impiegati nella comunicazione (v., § 1, 2), che è un'interazione tra organismi mediante sistemi di segni. Per questa sua natura, la pragmatica è, rispetto alla semantica e alla sintattica, la più ricca di implicanze psicologiche.

¹⁴² C.Cano “La musica nel cinema: musica, immagine, racconto”, 2002 p.142

¹⁴³ C.Cano “La musica nel cinema: musica, immagine, racconto”, 2002 p.143

¹⁴⁴ C.Cano “La musica nel cinema: musica, immagine, racconto”, 2002 p.143

*funzioni pragmatiche...la musica appare...un linguaggio capace di tradurre in rappresentazioni simboliche aspetti, dimensioni della realtà e dell'esperienza concreta del mondo.*¹⁴⁵

Di seguito lo schema n.°6.

A. MACRO FUNZIONE MOTORIA AFFETTIVA	A-1. Induzione senso motoria	A-1.1 ausiliaria d'azione A-1.2 di sottofondo A-1.3 conativa A-1.4 distensiva A-1.5 ipnotica A-1.6 edonica
	A-2. Attivatrice di emozioni	A-2.1 mnestica
B. MACRO FUNZIONE DI SOCIALIZZAZIONE	B-1. Di comunione B-2. Di intrattenimento B-3. Celebrativa B-4. Fatica	B-5.1 magico- religiosa
	B-5.Regolativo- strumentale	B-5.2 apotropaica
	C-1. Discorsiva	C-1.1. emotiva C-1.2. di commento C-1.3. referenziale

¹⁴⁵ C.Cano "La musica nel cinema: musica, immagine, racconto", 2002 p.143

C. MACRO FUNZIONE COMUNICATIVA		C-1.4. spettacolare
	C-2. Poetica	
	C-3. Narrativa	C-3.1. congiuntiva C-3.2. transitiva C-3.3. demarcazione C-3.4. mnestica C-3.5. identificativa
	C-4. Mnemotecnica C-5. Informativa C-6. Metalinguistica	

Nella pratica musicale, sottolinea Cristina Cano, la funzione di induzione sensoriale e di attivazione delle emozioni sono entrambe presenti in maniera e misura differente a seconda della struttura musicale. La macro-funzione motoria affettiva agisce sull'uomo: *“...influenzandone le risposte motorie e gli stati psicofisici ed emotivi, e di conseguenza può essere orientato strumentalmente su comportamenti, cioè utilizzato per compiere azioni, sostenerle e regolarle, o addirittura suscitare.”*¹⁴⁶

La funzione motoria-affettiva assume un ruolo centrale in questo discorso per la sua duplice valenza: da una parte è all'origine del comportamento musicale dell'uomo, dall'altra assume una funzione di socializzazione (Cano, 2002). La musica può essere considerata come un vero e proprio fattore di coesione sociale all'interno della quale si inserisce la dimensione ritmica e: *“Si potrebbe avanzare l'ipotesi...di una priorità della funzione motoria-affettiva nella filogenesi e nell'ontogenesi dello sviluppo cerebrale dell'uomo.”*¹⁴⁷ Tutto questo viene definito dall'autrice in termini “trasformativi”, ovvero della capacità del suono di

¹⁴⁶ C.Cano “La musica nel cinema: musica, immagine, racconto”, 2002 p.146

¹⁴⁷ C.Cano “La musica nel cinema: musica, immagine, racconto”, 2002 p.146

trasformare le diverse situazioni, gli stati d'animo, le risposte fisiologiche. Essa ha il potere di evocare, far sognare, generare ed indurre pensieri, produrre visioni oniriche, etc. Il tutto in quanto il nostro corpo e inconscio intrattiene una rapporto con la stessa (Cano, 2002). E altresì importante ricordare come le ricerche in ambito psicologico abbiano ampiamente dimostrato come "l'esperienza musicale" non sia meramente riconducibile ad una esperienza uditiva, ma che coinvolga il corpo nella sua interezza. Limitare il rapporto con il mondo sonoro ad una modalità puramente uditiva significa non considerare la complessità del fenomeno musicale.

All'interno della macro funzione motoria-affettiva troviamo tre funzioni, da considerarsi in modo distinto, in merito alla possibilità della musica di: agire a livello emotivo (*funzione motoria*), indurre sul piano senso-motorio (*induzione senso-motoria*) e *attivatrice di emozioni*. Il musicale dunque agisce sul corpo nel suo complesso, attivando risposte fisiologiche e modificazioni a livello neurovegetativo. Ciò tramite la propagazione dello stesso per mezzo dei recettori sensoriali che andranno, in un secondo momento, a trasformarsi in risposte di natura emotiva. Il processo assumerà infine una valenza simbolica all'atto della rielaborazione cognitiva.

In tale discorso assume un ruolo rilevante il ritmo e il processo tramite il quale viene assimilato. Mi limiterò di seguito a enunciare gli aspetti dell'esperienza ritmica che verranno ripresi nel corso del quarto capitolo:

- agisce a livello somatico/percettivo;
- svolge una funzione di socializzazione e integrazione;
- genera stati e risonanze affettive.

3.3.1 I clichés

Ma come nella pratica musica possiamo ritrovare gli elementi della gioia, della tristezza, provare sentimenti di odio o di rabbia? Quali sono questi elementi che al di là dell'esperienza soggettiva, oggettivano una connotazione affettiva? Possiamo definire un brano allegro o triste partendo dall'analisi degli elementi che lo costituiscono?

Per provare a dare risposte concrete al quesito, utilizzerò le connotazioni emotive sopra esposte GIOIA – TRISTEZZA – ANSIA – PAURA/ANGOSCIA – ODIO cercando di trovare dei corrispettivi musicali che possano trovare dei punti di convergenza tra la struttura sonora e il contenuto affettivo trasmesso.

Un elemento ricorrente, rimanendo nell'ambito del cinema, è l'utilizzo dei clichés ovvero: strutture musicali e scelte timbriche strumentali schematiche che vengono ripetute ed utilizzate. Un clichés è una scelta largamente diffusa, potremo dire socialmente condivisa ed appresa (quasi stereotipata). Un esempio compositivo ne è la scelta di come costruire una ninna nanna; in numerose culture si ritrova la costruzione di brani adoperati per assolvere la funzione di far addormentare il bambino caratterizzate dalle stesse strutture musicali (intervalli, timbro, dinamiche, etc.). Altro esempio a supporto lo ritroviamo nell' utilizzo del flauto dolce per evocare un clima pacato, pastorale o nella scelta dei violini per conferire ad una scena una nota romantica. Basta pensare, nella musica orchestrale, a come in momenti solenni si faccia ricorso agli ottoni accompagnati dai classici piatti e dal suono dirompente dei timpani. Invece, per sottolineare la delicatezza di un momento intimo, si faccia ricorso all'essenzialità del violino, del piano o di un flauto dolce. Viceversa ciò non potrebbe accadere e si incomberebbe in una incongruenza di natura semantica. Se all'interno di una scena di un tipico inseguimento da film decidessimo di inserire un assolo di arpa o cetra, sicuramente non otterremo la stessa risonanza emotiva di tensione che potremo sperimentare con l'utilizzo di strumenti a percussione, ottoni e strumenti ad arco che enfatizzino tale dinamica.

Iniziamo dallo stato effettivo della Gioia. Tale emozione genera un generale stato di attivazione nel nostro corpo, accompagnato da sensazioni di piacevolezza, allegria, tensione tonica tollerabile, etc. Un brano prototipo di tale risonanza è *L'inno alla gioia* di *L.V. Beethoven* nel quale ritroviamo gli elementi strutturali che generano una spinta emotiva nella direzione della gioia e dell'attivazione generale. Ancor meglio sarebbe definire il brano in termini di "gioia trionfante" in quanto in esso risiede una forte componente che richiama tale dimensione. Il brano è caratterizzato dalla presenza del famoso motivo, largamente conosciuto, caratterizzato da intervalli ravvicinati -per gradi congiunti- e da una melodia

ascendente/discendente riconoscibile e cantabile. La velocità del brano non alimenta una sensazione di destrutturazione e rimanda ad una percezione di integrità formale dell'insieme. L'indice di complessità formale è tenue e non sussiste una forte incongruenza con le attese dell'ascoltatore. Non vi è la comparsa di "pericolosi" antagonismi nello sviluppo del brano, esso procede con sostanziale unitarietà. Il tono trionfale del brano è dato dalle scelte timbriche strumentali, e qui rientriamo nell'argomento dei clichés, ove vengono utilizzati: legni, ottoni, percussioni e archi. I legni utilizzati (ottavino, flauti, oboi, clarinetti e fagotto) conferiscono al brano un timbro delicato, generando una piacevolezza nell'ascolto. Gli ottoni, come la storia della musica insegna, vengono utilizzati nelle sezioni del brano che sottolineano lo slancio trionfale e di elevazione del sentimento della gioia. Essi enfatizzano ancor di più il sentimento, producono una "visione" di ascesa di tale affetto, portando il tema centrale ad un compimento di assunzione. Non a caso nel brano viene proposta un'alternanza tra momenti di calma e quiete attraverso i legni e quello di estremo trionfo con gli ottoni.

Cambiando stato emotivo, inseriamo ora i sentimenti di ansia ed incertezza. Un brano che credo generi una risposta emotiva di questo tipo sia la colonna sonora del film *Odissea nello spazio* del 2001. Il brano musicale è il primo movimento di *Also Sprach Zarathustra*, poema sinfonico di *Richard Strauss* scritto nel 1896. Il brano apre con una lunga nota di organo e contrabbassi ai quali si aggiunge, inserendosi in modo inaspettato, un motivo di tromba (di semplice comprensione) che ruota attorno al medesimo polo tonale (Do maggiore). Successivo al motivo di tromba, ecco susseguirsi i timpani con gli archi. Infine, dopo la triplice ripetizione del tema con la tromba, si inseriscono i piatti ad interrompere il tutto. L'apertura del brano (organo e contrabbassi) rimanda al senso di spazio/infinito, riempita dal tema della tromba che richiama un senso di attesa, annuncio di un qualcosa che dovrà accadere, una predizione/anticipazione del futuro. I timpani e archi inseriti a fine tema, enfatizzano ancora di più questo senso di attesa che, a questo punto, si fa incerto. L'intero movimento del brano, genera un senso di ansia e incertezza collegabile al senso di attesa che il pezzo genera. Attesa che però non viene soddisfatta in quanto nell'ascoltatore si generano delle tensioni legate alla non anticipazione. Innanzitutto la velocità del brano (media-lenta) alimenta la

sensazione di destrutturazione anche se la successione degli strumenti può risultare prevedibile. La tenuta di note lunghe descrive bene e accompagna in modo congruente l'ambientazione in cui si svolge il film. L'uso di questo clichés genera una sorta di immersione in uno spazio infinito dove inizio e fine tendono a confondersi ed integrarsi. Anche se il brano potrebbe rinviare ad una apparente distensione iniziale, la presenza di intervalli metrici lenti direzione il brano verso una sensazione di disintegrazione formale nonostante non vi siano brusche variazioni o antagonismi timbrici particolari. Il tutto si svolge in modo molto lineare ma la scelta timbrica, compresa la successione con cui sono stati pensati gli strumenti, risulta determinante nella creazione di questo stato di incertezza e ansia che meglio definirei come timore di una "caduta del nulla". La tromba, successiva all'organo e i contrabbassi, conferisce al brano una struttura attraverso un motivo melodicamente comprensibile ma, sia per gli intervalli lunghi che per le caratteristiche timbriche di questo strumento (stridente-sofferente, ricordo che in molti riti funerari moderni a matrice militare viene usata la tromba), genera un conflitto nelle attese dell'ascoltatore. Un ulteriore aspetto che ritengo contribuisca significativamente a creare questo stato di incertezza, sia la percezione di una non unitarietà del brano; come se non possedesse un proprio tempo.

Passiamo ora allo stato di sospensione. Tale categoria affettiva potremo identificarla maggiormente come uno stato dell'essere collegabile ad una manifestazione del non agito e alla sfera della sensazione/percezione. La sensazione di sospensione si manifesta, appunto, con la cessazione di attività di tipo cinestetico e che una sorta di interruzione delle "vita mentale" qui inteso come processo di pensiero. Mi sembra possa essere congruente a tale risposta, il brano *Takk* del gruppo di origine islandese *Sigur Rós*. La traccia rientra nel genere musicale a cavallo tra la musica post-rock, indie e ambient. Il brano è caratterizzato da uno sviluppo regolare, lineare senza modificazioni strutturali. Inoltre la scelta della durata (due minuti circa) combinata con le altre componenti musicali non lascia il tempo all'ascoltatore di comprenderne l'eventuale sviluppo. La fine del brano è inattesa è inattesa, al di là di una componente anticipatoria legata alla diminuzione di volume e intensità. Il brano è composto da strumenti elettronici come sintetizzatori accompagnato da tastiere e strumenti acustici

contaminati da una forte componente di effettistica. La prima parte si sviluppa con la tenuta di un accordo singolo con un effetto che li conferisce ripetizione e circolarità. Ad essa, si inserisce “da sotto” l’uso di tastiere con suoni ascendenti che conferiscono al brano una dimensione di elevazione. La presenza di tempi allungati, intervalli non consequenziali, una melodia aleatoria, conferiscono al brano una dimensione di sospensione e attesa. L’ascoltatore è portato a vivere una esperienza di immersione nel “bagno sonoro” che si viene a creare. Il brano possiede una sua integrità formale in quanto sussiste una bassa complessità formale e un medio dinamismo. Non si creano risposte di tensione e conflitto tra gli elementi che lo costituiscono anche se la difficoltà ad immaginare il suono sviluppo potrebbe generare un senso di attesa non soddisfacente. Ma l’utilizzo di una melodia, seppur breve, caratterizzata dalla presenza di timbri calmi, che richiamano una sorta di breve canto ascensionale e la “base sicura” creata dal “tappeto sonoro” che dall’inizio del brano accompagna la sua evoluzione, provocano una tensione tollerabile. Sussiste, infine, un indice di dissomiglianza degli elementi poco elevato che potrebbe orientare il brano verso risposte malinconiche. Un altro brano che potrebbe generare una eguale sensazione di sospensione con effetti di distensione, anche se la struttura risulta completamente differente, è *Less* di *Nils Frahm*.

Tra le emozioni che potremo definire “famose” e popolari, primeggiano (nello scenario di tutti) quello della tristezza e dell’allegria. Da sempre queste due dimensioni antagoniste sono tra le emozioni primarie che quotidianamente sperimentiamo ricorrentemente. Da quando siamo in fasce, allegria e tristezza, accompagnano le nostre prime forme di comunicazione, individuate e riconosciute anche dagli adulti: “...guarda oggi è triste, non sta bene!” oppure: “...sorride, è felice...oggi è una giornata positiva!”, etc. In merito alla tristezza mi sembra possa congruente proporre l’*Ave Maria* di *Shubert*. Il brano ha un andamento cadenzato regolare svolto dal piano con note in successione ad intervalli regolari. La successione delle note segue un movimento ascendente e discendente. Lo sviluppo ritmico del brano è pressoché invariato, non vi sono sviluppi inattesi o la presenza di indici di dissomiglianza elevati. Sull’arpeggio del piano si inserisce la voce che conferisce al brano una dimensione affettiva di tristezza seppur tenue e

avvolta da morbidezza. La voce canta in modo deciso, rimanda ad una forma di richiesta/preghiera attraverso la una modulazione vocale e timbrica che passa da momenti quieti, sussurrati ad altri in cui avviene una forte estensione verso l'alto con tratti che richiamano una sorta di lamento. La voce segue la dinamica del piano anche se gli intervalli nella melodia vocale risultano più lunghi, estesi con continue chiusure a fine strofa verso il basso (una forma di caduta). Il brano ha una bassa complessità formale e indici di dissomiglianza non elevati. Non avvengono conflitti fra le attese dell'ascoltatore e il contesto stilistico. Il brano richiama subito una connotazione di matrice religiosa qui di natura cristiana-cattolica. Il senso di tristezza conferito al brano credo sia nel rapporto che si viene a creare tra il lavoro cullante e costante del pianoforte con la melodia proposta dalla voce. In questo caso, timbricamente, possiamo assistere all'utilizzo di uno strumento quale il pianoforte, in duetto con la voce, che conferisce al brano una dimensione leggera, avvolgente e intima. Un clichés in brani di questa natura risiede nella scelta di strumenti a corde; avrebbero funzionato positivamente anche strumenti come la chitarra, la cetra, l'arpa o legni come il flauto dolce. Viceversa sarebbe stato complicato ottenere tale dimensione affettiva con l'utilizzo di strumenti come gli ottoni o membranofoni.

Infine giungiamo alla dimensione emotiva della paura e angoscia. Propongo qui di seguito il brano del compositore *Liszt: Totentanz*. Già dai primi secondi dell'ascolto del brano possiamo subito identificare degli elementi che rimandano a tale stato emotivo. L'apertura è caratterizzata dall'utilizzo di suoni gravi a cadenza regolare che richiamano una sorta di minaccia imminente. Queste fanno da sfondo all'inserimento degli ottoni che inseriscono suoni decisi e mantenuti e, combinati con i suoni gravi svolti dal pianoforte (all'interno delle prime due ottave) e i timpani, generano una dimensione apocalittica. Il brano poi, senza anticipazioni, ha una brusca interruzione, gli strumenti interrompono il loro percorso per lasciare spazio ad una movimento solitario, ascendente e discendente, del pianoforte caratterizzato da velocità elevata e intervalli metrici brevissimi. Solamente da questo primo frammento di "43, possiamo già identificare gli elementi che possono generare un senso di angoscia e paura. Innanzitutto la scelta timbrica e stilistica degli strumenti, come sopra abbiamo trattato, risulta congruente: ottoni,

membranofoni e il pianoforte con l'utilizzo di suoni gravi e scale armonicamente complesse. Il brano genera una risposta emotiva di tensione generalizzata, una possibilità anticipatoria degli eventi resa complessa dall'evoluzione del brano. Vi sono diversi continui cambiamenti nel brano e dimensioni che si alternano generando conflitti nelle attese dell'ascoltatore. Le brusche interruzioni non hanno elementi che avvicinano l'ascoltatore ad un loro imminente arrivo, generando ulteriore tensione. La complessità formale del brano è elevata, così come l'indice di dissomiglianza degli elementi, generando una sensazione di angoscia-paura e aggressività. Vi è inoltre una forte variazione del volume del brano e nell'intensità. Globalmente può essere considerato come un brano caratterizzato da disintegrazione formale a causa di una struttura musicale non unitaria, densa di eventi sonori che rimanda ad una dimensione caotica. Il brano, infine, ha un suo lungo sviluppo essendo una traccia di quasi '15 ma, per l'analisi effettuata, mi interessava soffermarmi sui primi minuti.

Da quanto è stato possibile analizzare si evince di come le regole della struttura musicale direzionino un brano verso una dimensione affettiva piuttosto che un'altra. I clichés possono essere considerati come delle “formule sonore” applicabili in modo costante a situazioni che vogliamo acquisiscano una determinata valenza emotigena. Così come l'uso dell'arpa richiama una dimensione di dolcezza e intimità, gli ottoni sfoggiano in loro incredibile senso di trionfo e elevazione nel forte timbro che possono ricreare. Ma non solo questo, la strutturazione del brano (intervallo metrico, durata, velocità, intensità, entropia, rapporto tra i suoni e loro utilizzo, etc.) conferisce congruenza allo stato affettivo ricercato, donano senso e significato nell'ascoltatore. Di fronte invece ad una situazione di cui suono e immagine debbano coesistere, i clichés assumono ancor di più un ruolo centrale, determinante nella riuscita di una integrazione che deve tenere ben presente le regole strutturali musicali. Di seguito un breve riassunto delle caratteristiche e tratti ricorrenti nelle strutture musicali in relazione a determinate risposte emotive.

- Gioia: intervalli per gradi congiunti, timbri dolci, melodia riconoscibile/cantabile, intensità medio-alta, rapporti congruenti tra gli elementi, tensione tollerabile legata alle attese, unitarietà del brano.

- Ansia/Incertezza: intervalli metrici elevati, timbri forti/decisi, assenza o scarsa presenza di una melodia riconoscibile e cantabile, scarse possibilità di anticipazione dello sviluppo del brano, tensione poco tollerabile.
- Sospensione: utilizzo di suoni lunghi-estesi, ripetizione circolare di venti sonori, intervalli lunghi, melodia dilatata, dinamismo tenue.
- Tristezza: timbri intimi-delicati, melodie cadenti/discendenti, tonalità minore del brano.
- Paura: timbri medio-forti, suoni gravi e altisonanti, utilizzo di intervalli brevi e veloci, complessità formale elevata e disintegrazione formale, scarsa ricorrenza degli elementi.

4

LA MUSICA TONALE

Sin ora, il discorso è stato affrontato ponendo il tema del simbolo in relazione al musicale (o materia sonora) attraverso le diverse valenze che quest'ultimo assume a livello somatico, nelle diverse risposte fisiologiche piuttosto che nei contenuti di significazione semantica. Risulta importante ora, introdurre il tema della musica qui intesa nella sua accezione "classica" del termine e riferite all'ambito teorico-applicativo. Nella fattispecie, verrà presa in considerazione la musica tonale e i diversi parametri, sempre musicali, che ne permettono la "lettura" e le conseguenti considerazioni a valenza simbolica. Sarà opportuno parlare della musica tonale perché è in essa, ed attraverso essa, che il nostro contesto musicale occidentale si muove: generando, creando e improvvisando.

4.1 La musica tonale: avvento e caratteristiche

Il compimento della musica tonale è da riferirsi alla fine del XVI secolo attraverso il temperamento equabile. L'introduzione di tale aspetto modificò sostanzialmente il modo di pensare e comporre la musica. Nello specifico il temperamento portò: *"... alla fissazione nella scala musicale in 12 semitoni identici, nella quale tutti gli intervalli risultano leggermente corretti, cioè "temperati", rispetto alla nota naturale. Ne deriva la formazione di una scala diatonica (di 7 suoni, divisi in 5 toni e 2 semitoni con contigui), basata su due soli "modi" sopravvissuti a quelli dell'antichità: il maggiore e il minore."*¹⁴⁸

Da sottolineare che l'accettazione e l'utilizzo di tale scala (con gli annessi modi) avviene perlopiù da necessità di natura correttiva della precedente scala, quella greco-pitagorica, per meglio adattare il tutto alle nuove *sensibilità armoniche* (la "nuova" scala, viene concepita su intervalli chiamati *consonanze* e *accordi perfetti*: ottava, quarta, quinta, terza maggiore e terza minore) (Enrica Lisciani-Petrini, 2001). Dunque sussiste un fatto di natura convenzionale nell'attribuire valore a tale scala ma che, fondamentalmente, non svaluta né diminuisce le infinite possibilità compositive derivate da tali cambiamenti nella storia della musica.

Le caratteristiche derivate dalla sistemazione della scala in 12 semitoni sono così enunciabili.

- Offre la possibilità di integrare il discorso musicale non solo sul piano armonico ma anche della ricchezza melodica (Enrica Lisciani-Petrini, 2001)
- Il potenziamento della modulazione.
*[...la modulazione è la possibilità di passare da una tonalità all'altra...secondo principi intervallari rigorosamente prefissati dal temperamento, cioè secondo una logica accordale...fra i dodici gradi.]*¹⁴⁹
- Si appoggia su di una tipologia compositiva caratterizzata da ampie processioni evolutive ed omogeneità (Enrica Lisciani-Petrini, 2001).

¹⁴⁸ Enrica Lisciani-Petrini "Il suono incrinato" Musica e filosofia del primo novecento, 2001 p.18 nota 24

¹⁴⁹ Enrica Lisciani-Petrini "Il suono incrinato" Musica e filosofia del primo novecento, 2001 p.19

- L'esaltazione dell'aspetto discorsivo e della successione temporale (Enrica Lisciani-Petrini,2001).

Sulla questione temporale è bene porre due considerazioni in gran parte enunciate dall'autrice a cui sto facendo riferimento.

L'introduzione della suddetta scala diatonica e del temperamento equabile ha definito, a livello musicale ma non solo, una trasformazione nella considerazione del flusso temporale della materia musicale. Sostanzialmente è avvenuto un passaggio da una considerazione di scansione ciclica del tempo, ad una ove esso viene inteso come divenire nel tempo qui inteso come *continuum* evolutivo (Enrica Lisciani-Petrini,2001). Si assiste all'affermazione di un tempo cronologico che si sviluppa linearmente, diventando: “...il criterio regolativo ed esplicativo di tutti i ritmi: umani e cosmici [...] Ecco allora perché la nuova metodologia compositiva conferisce il massimo grado all'opera d'arte musicale il ruolo di “manifestazione dell'Essere”, di ennesima e compiuta facies simbolica.”¹⁵⁰

4.2 Gli intervalli

Innanzitutto è bene definire sul piano teorico cosa si intende con *intervallo*¹⁵¹:

“L'intervallo è la distanza che intercorre fra due suoni diversi (gradi). L'intervallo è melodico quando i due suoni che lo compongono sono eseguiti successivamente; armonico quando i suoni si producono simultaneamente. Gli intervalli si calcolano in base al numero di gradi che li compongono. Nella scala di do avremo i seguenti intervalli:

do-re (2 gradi-intervallo di seconda), do-mi (3 gradi-intervallo di terza), do-fa (4 gradi-intervallo di quarta), etc.

Due suoni aventi la stessa altezza non generano distanza alcuna perciò non costituiscono intervallo. Questa particolare combinazione viene definita unisono.

¹⁵⁰ Enrica Lisciani-Petrini “Il suono incrinato” Musica e filosofia del primo novecento, 2001 p.21

¹⁵¹ A.Rossi “Bona” Metodo completo per la divisione, rivisitazione 1975

L'intervallo più piccolo fra due gradi congiunti è quello di semitono; l'intervallo più grande è quello di tono. Nella scala di do maggiore l'intervallo di semitono occupa un posto tra il 3° e il 4° grado e tra il 7° e 8° grado. Fra gli altri gradi l'intervallo è di un tono.”

Gino Stefani e collaboratori, hanno effettuato un lavoro di analisi e ricerca sul tema degli intervalli portando, in modo innovativo, l'attenzione sui principi generativi tra l'utilizzo di un certo intervallo e la connotazione che il brano, di conseguenza, assume “nelle orecchie” dell'ascoltatore. La scelta dell'intervallo all'interno della composizione musicale riveste un ruolo fondamentale, oltre tutto se si orienta il brano in una direzione, che potremo definire “emotiva”, piuttosto che altra. L'aspetto interessante considerato dagli autori è stato quello di partire dalla prospettiva di ascolto della società globale e quindi dell'ascoltatore comune, privo di competenze specifiche teorico-musicali.

Nello specifico prenderò in considerazione le ricerche effettuate sull'intervallo di 6^a, 2^a, 8^a e 4^a-5^a.

L'intervallo di 6^a

Gli autori definiscono tale intervallo come “la voce del cuore”, identificandolo, partendo dall'analisi di diversi brani come *Love story* e *Buona notte fiorellino* di De Gregori, come l'intervallo per eccellenza dell'espansione affettuosa. Un intervallo dunque che genera immagini di dolcezza, carezza e profondità indipendentemente dal modo maggiore (M) o minore (m), piuttosto che strutturato su scala discendente (d) o ascendente (a). Esso viene considerato come tale in quanto rappresenta l'intervallo più melodico: *“Infatti, se pensiamo il melodico anzitutto, in radice, come cantabile, vedremo proiettarsi sul nostro intervallo, al massimo grado, le qualità della voce melodiosa, cantante: piacevolezza e tenerezza, calore e affetto, coinvolgimento emotivo gratificante, investimenti*

simbolici profondi del volo e del sogno.”¹⁵² Le caratteristiche di tale intervallo sono così riassumibili:

- la 6^a è un intervallo grande ma non eccessivo (supera sulla scala l’ambito della 4^a e 5^a, che rappresenta quello medio e giusto delle cadenze);
- per il nostro corpo è un gesto, un movimento, una traiettoria ampia, mentre per la voce è “una emissione ad ampio respiro” comunque non eccessiva che libera un’emozione rilevante ma non traumatica;
- è disponibile a funzioni e sensi più liberi, cioè melodici in quanto non supporta le funzioni tonali rigorose come sono la 4^a e 5^a e nemmeno la polarità d’8^a;
- genera un gesto melodico o armonico soddisfacente, suona come un intervallo ampio ma non vuoto (come la 4^a e 5^a) e non teso come la 7^a.

(Stefani- Marconi- Ferrari, 1990)

L’intervallo di 3^a

Il suddetto intervallo si lega direttamente alla nostra infanzia e richiama quelle situazioni di gioco attraverso l’utilizzo delle cantilene e filastrocche (Stefani-Marconi-Ferrari,1990). Gli autori ritrovano nell’intervallo, un qualcosa di riconducibile alla prima infanzia, al piccolo e bello unito alla semplicità ed immediatezza. Le caratteristiche formali che generano tale atmosfera sono varie: poche note, ripetizione, ambito melodico ristretto, piccoli intervalli, ritmo binario, articolazione sillabica, etc. (Stefani-Marconi-Ferrari,1990). Gli autori definiscono l’intervallo di 3^a come l’intervallo del “primo canto” adducendo il senso di tale attribuzione al fatto che: *“Diversi studi vedono questo intervallo legato a una formula di base, un motivo arcaico, un modello archetipico che si ritrova in molte parti del mondo...che sarebbe il risultato della nostra eredità genetica e di leggi fisico-acustiche generali.”*¹⁵³ Le caratteristiche formali sono così enunciabili:

- la 3^a viene considerata il *minimo scalare autonomo* in quanto realizza un movimento scalare da sola in solo tratto;

¹⁵² G.Stefani-L.Marconi-F.Ferrari “Gli intervalli musicali”, 1990 p.12

¹⁵³ G.Stefani-L.Marconi-F.Ferrari “Gli intervalli musicali”, 1990 p.26

- è autonoma ed economica non solo per quanto riguarda gli spazi scalari ma anche in merito allo sforzo fisiologico nell'emissione vocale;
- crea una sorta di piccolo volo, essendo il primo grado disgiunto genera il primo piccolo "salto";
- nella sintassi tonale non svolge alcuna funzione di cadenza e polarità e non è in tensione verso altri gradi, perciò come la 6^a è disponibile a sensi liberi.

(Stefani-Marconi-Ferrari,1990)

Intervallo di 8^a

L'intervallo di 8^a o, "intervallo potente" come viene definito dagli autori, afferisce alla sfera della grandiosità ma allo stesso tempo caratterizzata dalla semplicità gestuale. Inoltre in tale intervallo si intravede l'essenza di un suono primordiale, un nucleo che contiene l'infinito (Stefani-Marconi-Ferrari,1990). Definiamo innanzitutto cos'è l'8^a: *"Il nome di ottava deriva ovviamente dalla scala di sette note; nel nostro sistema musicale occidentale di base, che è la scala diatonica, il modulo o ciclo ora descritto è infatti articolato in sette unità. L'intervallo d'8^a congiunge i suoni iniziali di due cicli contigui di sette note...suoni che si trovano ad altezze fisicamente diverse, ma che hanno lo stesso nome e senso e funzionamento..."*¹⁵⁴

Intervallo di 4^a e 5^a

Infine mi pare opportuno trattare degli intervalli di 4^a e 5^a in quanto risultano gli intervalli maggiormente utilizzati per gli 'attacchi' e le 'chiusure' dei brandi, oltre che nella funzione cadenzale. Gli autori giungono, partendo dalle osservazioni effettuate sul brano di Hayden, *Sinfonia in re minore*, ad affermare che tali intervalli: *"...indipendentemente nella loro forma ascendente o discendente" [...]* generano *"il senso di un'apertura, un'intonazione, seguita da una cadenza; due spostamenti che suonano in realtà, di primo acchito, come un unico movimento in su e giù, speculare e simmetrico..."*¹⁵⁵ I suddetti intervalli assumono una funzione sistemica e di collegamento tra i due poli tensivi della struttura scalare: la tonica, nota del riposo, e la dominante, nota della sospensione (Stefani-Marconi-Ferrari,

¹⁵⁴ G.Stefani-L.Marconi-F.Ferrari "Gli intervalli musicali", 1990 p.46

¹⁵⁵ G.Stefani-L.Marconi-F.Ferrari "Gli intervalli musicali", 1990 p.59-61

1990). Inoltre, essi sono maggiormente presenti e “visibili” all’interno di una melodia inserita nelle parti musicali riconducibili agli attacchi e nelle conclusioni: *“Con questo modello di intervallo cadenzale che...marca le aperture e chiusure e che, prima del codice tonale, porta tracce di percorsi vocali arcaici, di andamenti prosodiaci, di esperienze strumentali...”*¹⁵⁶

4.3 Il Ritmo

Ripartendo dalla teoria musicale, il ritmo è definibile in senso generale come movimento, qui inteso come scorrere degli accadimenti nel tempo e in un certo ordine. La successione regolare dei suoni nel tempo determina e definisce il *ritmo musicale* (Rossi, riv. 1975). Volendo approfondire quest’ultimo aspetto: *“L’andamento temporale della musica viene determinato dal ritmo (suddivisione in durate di suono lunghe o corte), dal metro (suddivisione in tempi forti o deboli) e dal tempo (la velocità dell’unità temporale).”*¹⁵⁷

L’aspetto ritmico è stato oggetto di analisi da parte di diversi autori i quali hanno studiato la funzione ritmica non strettamente nella sua accezione teorica-musicale, ma del rapporto che esso instaura con l’essere umano in quanto corpo detentore arcaico del “primo ritmo”, delle funzioni sociali che esso assume all’interno della comunità e implicazioni generate a livello somatico e affettivo.

*“Il ritmo evidenzia l’aspetto somatico della musica, e non è mai un fenomeno del tutto cosciente...”*¹⁵⁸. Sussistono degli stretti rapporti anatomici per cui un’onda sonora che investe il nostro sistema corporeo, induce nell’ascoltatore quello che è comunemente identificato con il muovere la testa, battere il piede, danzare, etc. Questo in quanto la dimensione sonora (ritmica) stimola le strutture della coclea e del vestibolo (Cano, 2002). Il ritmo: *“...non è soltanto un fenomeno percettivo uditivo-motorio e motorio. Esso è un fenomeno ancor più complesso perché possiede una dimensione affettiva...le reazioni sono accompagnate da*

¹⁵⁶ G.Stefsani-L.Marconi-F.Ferrari “Gli intervalli musicali”, 1990 p.63,64

¹⁵⁷ W.Ziegenrucker “ABC Musica” Manuale di Teoria Musicale, 2000 p. 43

¹⁵⁸ C.Cano “La musica nel cinema: musica, immagine, racconto”, 2002 p.149

integrazioni a livello ipotalamico e limbico, con relative implicazioni affettive.”

159

Le risonanze affettive generate da tale processo convergono, inoltre, con la sfera del piacere qui inteso dall'autrice come *“gradevole soddisfazione”* che l'uomo stesso si procura attraverso una serie di movimenti (battito di mani, movimenti del campo, dondolamento), per alcuni versi anche impercettibili, che pongono immediatamente nel, qui ed ora, il soggetto in relazione con il proprio corpo attraverso l'esperienza sonora. La sincronizzazione dei movimenti con i ritmi sonori rinforza il senso di soddisfazione, ad esempio: una cadenza crea un impulso ritmico che induce nel soggetto un'attivazione di tipo motoria (Cano,2002).

Socializzazione.....

Postacchini, e qui rientriamo più strettamente nell'ambito musicoterapico, ci ricorda come il ritmo: *“...consente di esplorare le strutture dei raggruppamenti, le anticipazioni e le previsioni.”*¹⁶⁰ L'autore pone in forte relazione l'aspetto ritmico del musicale con il nostro corpo in merito ai relativi schemi di tensione/distensione. In virtù della finalità integrativa del processo musicoterapico, il ritmo assolve a diverse funzioni specifiche che concorrono alla realizzazione di questa, agendo sull'area spaziale, temporale e sociale. In merito al primo il ritmo si lega agli strumenti dai quali esso prende forma (esempio

¹⁵⁹ C.Cano “La musica nel cinema: musica, immagine, racconto”, 2002 p.149

¹⁶⁰ P.L.Postacchini “In viaggio attraverso la musicoterapia”,2006 p.54

strumenti a percussione) e attraverso i quali riportano il soggetto al “ritmo” della propria vita mentale ed alla presentazione pre-natale dello schema corporeo (Postacchini,2006). Il piano sociale, invece, è pertinente allo sviluppo di un dialogo, scrive l’autore, ove soggetto e terapeuta si pongono l’un l’altro in una dimensione scambievole tramite processi di natura espressiva. Postacchini descrive di <dialogo tonico> esplorabile nella sue modalità *tesa e rilassata* (Postacchini,2006).

Il ritmo afferisce (assieme all’esistenza del suono) a quanto di più antico e arcaico possa esistere. Esso si lega non solo alla nostra esperienza corporea intesa in termini senso-percettivi, ma anche all’umana esistenza abbracciando il movimento ampio (il respiro) della vita stessa e il tempo (divenire, flusso, sviluppo). Il concetto di tempo deriverebbe dall’organizzazione del movimento umano, dalla percezione del tempo (Fraisie,1979). La dimensione del ritmo: *“...ha grandissima importanza. Il ritmo percepito, che induceva già una partecipazione del nostro organismo, allena ad una vasta sincronizzazione sociale le nostra attività lavorative e ludiche. Tutte le attività che si socializzano provocano una nuova eccitazione [...] e aumentano le percussioni affettive [...] consente all’uomo di muoversi al ritmo delle stimolazioni esterne [...] e di sincronizzare le proprie attività con quelle degli altri in vere e proprie comunioni sociali.”*¹⁶¹

Il ritmo è elemento di unione, integrazione, fondamento sul quale, in musica come nella vita, si costruisce un “discorso” una trama. Consente di generare un movimento, un tempo e dunque un senso (o più sensi) all’interno del quale trovarsi e riconoscersi nella propria interezza. Chi persegue una visione posta in tal ottica è il musicologo, musicista e compositore del novecento Marius Schneider in quale rivede nel ritmo non solo una cellula musicale ma un “modo d’essere”. L’autore vive il ritmo periodico non come una successione lineare di tempi, bensì come una oscillazione attorno ad un centro situato fuori dal tempo (Schneider,1970). Egli, fortemente critico verso il modello e lo stile di vita dell’uomo moderno, auspica ad un “ritorno” verso un modo di percepire il proprio

¹⁶¹ Fraisie, tratto da E.Napolitano “Il Ritmo del Cuore”, corso quadriennale di Musicoterapia Assisi, 2010 p.13

corpo, e dunque un proprio ritmo, in comunione con l'ambiente circostante in quanto essi, per l'autore, sono in connessione: *“Il ritorno in noi stessi ci farà anche capire che la formazione del nostro ritmo individuale di vita è indissolubilmente legata al ritmo dell'ambiente [...] solo i confusionari vedono in se stessi un ritmo autonomo.”*¹⁶² Il ritmo dunque assume differenti ruoli a seconda dei contesti all'interno dei quali diviene contenuto. In musica genera tempo e movimento, nella vita incontro-interazione-relazione, a livello spirituale riconduce il proprio essere con l'ambiente esterno inteso anche come cosmo/infinito. L'autore sostiene che l'uomo sia inconsapevole del proprio intimo ritmo, e che esso si manifesti molto più nel suo linguaggio (modo di esprimersi) piuttosto che dalle parole stesse o dalle idee manifestate (Schneider,1970). Il ritmo: *“...è autenticità e schietta comunicabilità. Chi, con la parola o con il comportamento, vuole celare il proprio essere, si serve sempre del ritmo [...] ruotare ritmicamente intorno a un centro non significa stabilire un primato motorio ma attuare un conveniente ed equilibrio modo d'essere...vivere ritmicamente significa onorare la verità e confidare umilmente in un centro ideale...”*¹⁶³

4.4 Il timbro

Per timbro si intende: *“la differenza fra suoni di uguale altezza, ma prodotti da strumenti o corpi vibranti diversi.”*¹⁶⁴ Il timbro costituisce, assieme all'altezza e all'intensità, uno dei caratteri distintivi del suono. Esso è dipendente, pure come per gli altri due, dagli stessi e in continua interconnessione. Dunque mediante il timbro è possibile distinguere suoni diversi anche in presenza di uguale altezza (Righini,1994); inoltre: *“esso dipende dalla composizione spettrale del suono (vibrazioni armoniche), ma è influenzato pure dall'intensità e dall'altezza, nonché dai transitori di attacco e di estinzione e dalle disarmonicità che in misura sia pur minima sono presenti nei motivi vibratorii.”*¹⁶⁵

¹⁶² M.Schneider “Il significato della musica”,2007 p.108

¹⁶³ M.Schneider “Il significato della musica”,2007 p.109,112

¹⁶⁴ A.Rossi “Bona” Metodo completo per la divisione, rivisitazione 1975

¹⁶⁵ P.Righini “L'acustica per il musicista”,1994 p.49

Il timbro, nonostante la sua complessità generata dai numerosi fattori che su di esso possono influire, risulta un elemento importante al fine di delineare il significato simbolico e di rimando che un determinato suono (determinato da uno specifico strumento) viene ad acquisire. Tale elemento è fortemente legato agli strumenti musicali e alle sensazioni provocate dai loro suoni (sovente possiamo definire un suono come caldo, freddo, brillante, opaco, scuro, ect.).

Sul piano fisico il suono non è mai puro, ma risulta composto da più vibrazioni definite come *armoniche*. Il suono emesso da uno strumento non possiede una sola frequenza, ma a questa (la *fondamentale*) se ne aggiungono altre.¹⁶⁶

4.5 Gli strumenti musicali

In quanto detentori del “potere” di provocare fenomeni vibratorii tramite azioni di percussione, immissione di aria, etc., gli strumenti musicali rivestono un ruolo centrale nella suddetta trattazione in quanto generano simboli sia per mezzo del fenomeno sonoro, sia tramite intrinseche proprietà derivate da fattori socio-culturali.

Prima di avviare il tema nello specifico, mi preme riportare fedelmente due passi che a mio avviso chiariscono l'importanza che lo strumento musicale assumeva all'interno della vita comunitaria e delle riflessioni a carattere simbolico poste dalle stesse.

Marius Schneider nel “Significato della Musica” descrive l'origine del tamburo e la sua funzione all'interno della comunità:

“Il tamburo è un'invenzione dell'età della pietra, e simboleggia fin dalle sue origini la massima potenza [...] Il tamburo di forma più antica, mediante il quale la potenza si manifesta, è uno strumento culturale il cui suono riproduce la forma più pura e più astratta dei ritmi vitali creatori e ordinatori. In tal caso si dice che il tamburo parla, parla solennemente. Uno dei tamburi più antichi era ricavato dal tronco di un albero [...] A seconda dello scopo del rito, il tamburo era adagiato a terra oppure messo ritto ma alquanto inclinato verso la stella polare. Deve cioè essere collocato parallelamente all'asse terrestre o albero cosmico; infatti con il proprio suono, il tamburo ha lo scopo di coniugare verticalmente il cielo e la terra: la sua “parola” è il ponte fra cielo e terra.”

Queste poche righe ci riconnettono immediatamente alla trascendenza del significato con il quale veniva pensato e utilizzato lo strumento. Le riflessioni

¹⁶⁶ Tratto da “Il timbro e la classificazione degli strumenti musicali” PDF

dell'autore, nate da decenni di studi e ricerche nel campo musicologico europeo ed extra-europeo, pongono lo strumento in relazione costante con il simbolo. Anzi, si evince di come il pensare lo strumento avesse, innanzitutto, una valenza di tipo simbolica (pensiero simbolico) e che quindi il simbolo venisse prima dello strumento. Questo era in funzione del simbolo e della manifestazione sonora ad esso riportato, lavorava affinché l'intera comunità potesse, in quello strumento, riconoscere un ugual simbolo (ed ecco nuovamente la propria funzione sociale).

Spostandoci nella cultura ellenica, Enrica Lisciani-Petrini nel suo lavoro "Il suono incrinato", ci racconta di come lo strumento della *lira* e della *cetra* venissero caricati di significati con una precisa connotazione sociale a valenza comunicativa sul pensare la società in termini di bellezza e verità:

"...Col che è sancito il trionfo della lira. Un trionfo – come si capisce – dal significato più che altro simbolico. In quanto serve a delineare l'orizzonte concettuale nel quale d'ora in poi la musica viene iscritta, caratterizzato ormai dal primato della ragione e della parola (portatrici di un contenuto "non confuso", "razionale"): mentre infatti l'aulòs tiene impiegata la bocca, con la cetra il poietés può fornire il contenuto intellettuale e rappresentativo, nonché istruttivo, del suo canto. Perciò la cetra diventa lo strumento della catarsi e dell'elevazione morale. Cioè il simbolo del totale cambiamento di senso, ormai acquisito dalla musica."

Possiamo dunque estrapolare diverse funzioni che lo strumento musicale possiede nel suo "essere": una funzione di tipo simbolica, una comunicativa (istruisce, insegna, definisce) e una di tipo sociale (aggregativa). Suonare uno strumento è un atto solenne, un'azione intrisa di un'antica eredità tramandata dai nostri antenati, e pensare alla realtà in diverse forme e connessione con il mondo del non visibile che si manifesta nel suono. In tutte le diverse epoche storiche, occidentali e non, gli strumenti hanno accompagnato le diverse evoluzioni della storia dell'uomo assumendo significati sempre nuovi e determinando le successive trasformazioni. Basti pensare alle differenze emotive e di connotazione simbolica che potremo descrivere nel sentire le trombe usate nel medioevo per rendere solenne una data situazione, piuttosto che vivere una esperienza di guarigione sciamanica ove gli strumenti, più scarni e essenziali, venivano (e vengono tutt'ora) caricati di significato. Va da sé che il processo di inversione degli strumenti, per quanto riguarda gli esempi appena riportati, non avrebbe senso di esistere, in quanto il processo simbolico attribuito allo strumento è in primis a carattere culturale.

Definiamo ora, generalmente, la suddivisione degli strumenti all'interno della nostra cultura di riferimento. Le categorie dei raggruppamenti strumentali sono cinque: *cordofoni*, *aerofoni*, *idiofoni*, *membranofoni* e *elettrofoni*. I cordofoni sono strumenti in cui suono è prodotto dalla vibrazione di corde (es. strumenti ad arco come il violino, a pizzico come la chitarra, oppure pianoforte e clavicembalo). Negli aerofoni il suono è prodotto dalla vibrazione di una colonna d'aria (es. legni come il flauto, l'oboe o il clarinetto, gli ottoni come la tromba o il sassofono, oppure l'organo nonché gli strumenti ad armonica). Se invece il corpo stesso dello strumento produce suono abbiamo gli idiofoni (es. campane, gong, triangolo, vibrafoni, etc.). Troviamo successivamente strumenti che suonano per via di una membrana percossa. In questo caso si tratta dei membranofoni (timpani, xilofono, marimba, etc.) che vengono assieme agli idiofoni considerati strumenti a percussione. Infine gli elettrofoni, fanno parte delle "conquiste" da parte delle nuove tecnologie ove il suono viene prodotto per mezzo di una sorgente elettrificata. Essi si distinguono in strumenti acustici con amplificazione elettrica (chitarra o basso elettrico) e strumenti con produzione di suono per sintesi elettronica (sintetizzatore, tastiere, etc.) (Ziegenrucker,1990).

A questa generale classificazione se ne aggiungono ulteriori, e che più ci interessano da vicino, in cui viene posta la correlazione strumento-simbolo. Sachs aveva osservato come la funzione degli strumenti primitivi fosse la vita, la procreazione e la fertilità, ponendo in forte interdipendenza il sesso del suonatore e la forma dello suo strumento e che la forma dello strumento o del movimento, indicasse i ruoli di ciascuno nella riproduzione (Manarolo,2006). Sempre lo stesso autore aveva identificato diversi strumenti, con i relativi attributi simbolici, suonati ed utilizzati all'interno di diverse culture con le specifiche divisioni di genere.

- Sonagli si zucca: utilizzati all'interno di riti sciamanici per via del suono penetrante che li caratterizza;
- tamburi: in riferimento all'era primitiva, se suonati con le mani valevano come appartenenti alla sfera femminile, invece se suonati con le bacchette acquistavano valenze falliche;

- tamburo a fessura: è un tipo di percussione con una cavità interna, rimanda al rapporto sessuale;
- canna e rombo: strumenti il cui suono sembra provenire che si nasconde al loro interno. Il suono impersonifica un demone o uno spirito e vengono utilizzati contro essere ostili per scacciarli;
- raschiatori: possono essere bastoni, gusci o conchiglie raschiati; spesso sono associati a rituali erotici e cerimonie funerarie (rito di morte, vita e rinascita);
- flauto: simbolo di rinascita il flauto veniva associato a pratiche funerarie, possedeva il dono di ridare la vita e veniva collegato all'amore. Nella cultura primitiva era associato al genere maschile (flauto-fallo-felicità-vita-rinascita);
- trombe e conchiglie: venivano usati come megafoni all'interno dei quali distorcere la propria voce per spaventare gli spiriti malvagi. Dunque la finalità non era di tipo musicale ma imitativo di tuoni o muggiti;
- arco musicale (idiocorde): fu uno dei primi strumenti ad uso personale e non comunitario, utilizzato per conciliare la meditazione e la comunicazione con gli spiriti

(Manarolo,2006)

Altra classificazione importante e collegabile alla precedente, ma impiegata in ambito musicoterapico, risulta quella proposta da Rolando Benenzon. L'autore propone una classificazione in: Strumenti corporei - Strumenti naturali - Strumenti quotidiani - Strumenti musicali propriamente detti - Strumenti elettronici ed informatici. A questa classificazione l'autore ne elabora una successiva, a valenza simbolica, maggiormente funzionale per la suddetta trattazione:

- Strumenti fetali: sonagli, kultrum, maracas, campana con battacchio, palloncino con acqua e semi, bottiglia con acqua e alimenti, scatole con semi.
- Strumenti materno-vaginali: conga, chitarra, cembalo, tamburo, marimba, atabaque, tumbadura, xilofono, metallofono.

- Strumenti paterno-fallici: corno, flauti, tromba, fischietti, bacchette, flauto di pan, palo della pioggia, legetti-chiavi-paletti, reco-reco, guiro, porongo.
- Strumenti ermafroditi: gong, cornamusa, birimbaum, chitarra-lira, evica brasiliana, tamburo fessurato.

Lo strumento dunque viene investito di una notevole carica simbolica, ricca di significati e sensi di diversa natura, variabili in base alle epoche e all'utilizzo. Secondo il pensiero di Schneider, lo strumento può essere considerato come un: *"...un atto creatore [...] è insieme di un ordigno e un pericoloso strumento di salute che dà all'uomo potestà su un morto"*¹⁶⁷. Esso veniva addirittura legato a specifiche parti del corpo (suddiviso in tre zone) dove si pensava che la voce appartenesse al mondo superiore, mentre gli strumenti a quello inferiore (Schneider,1959). Esso rappresenta il prolungamento del nostro corpo, una prosecuzione che si riversa nell'infinito del tempo senza avere una precisa interruzione se non riconducibile all'esaurirsi del fenomeno vibratorio acustico. Genera comunicazione e relazione verso e con il mondo esterno, con le persone, con i popoli; è al contempo oggetto di unione o strumento di "distruzione" a seconda delle modalità di utilizzo. Essi hanno un carattere totalizzante: il corpo di uno strumento rappresenta il mondo simbolico, il suo "interno" viene posto in parallelo alla rappresentazione del "mondo intero". Gli strumenti musicali venivano corrisposti alla parte presente tra lo stomaco ed il ventre, alla regione dell'ombelico, del plesso solare e del feto (Schneider,1959).

4.5.1 Il corpo

Considerato fortemente collegato con il mondo degli strumenti musicali, in quanto è grazie a questi che lo stesso prende la propria forma e "vita" nel fenomeno vibratorio, attraverso azioni di pressione ed immissione, il corpo rappresenta il nostro primo mezzo di comunicazione e relazione verso l'esterno. La sua comunicabilità dipende da diversi fattori di natura personalogica ma anche estrinseci (regole sociali, status, vita comunitaria, etc.) alla propria strutturazione e forma mentale. Il nostro corpo permea la realtà in cui viviamo, la subisce, si

¹⁶⁷ M.Schneider "Il significato della musica", 2007 (originale 1970) p.31

impone e costruisce in essa la propria esperienza determinando in tal modo (non del tutto ovviamente) le esperienze altrui.

M. Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione* (1945) scriveva: *“Se è vero che io ho coscienza del mio corpo attraverso il mondo, se è vero che esso è, al centro del mondo, il termine inosservato verso il quale tutti gli oggetti volgono la loro faccia, è anche vero, per la stessa ragione, che il mio corpo è il perno del mondo, e in questo senso ho coscienza del mondo per mezzo del mio corpo.”*¹⁶⁸

Il corpo quindi, riassumendo Galimberti, può essere considerato come apertura originaria, necessità di ri-flettere ciò che il mondo propone alla nostra presenza e recupero di esso respingendo ciò che l'autore nomina come *formalismo della coscienza*. Questo al fine di riappropriarci di una comunicazione di tipo sensoriale, senza la quale non è possibile abitare il mondo: *“Se non ci fidiamo più dei sensi [...] è perché il sapere scientifico, prodotto dal formalismo dell'Io-penso, ha rimosso a tal punto la nostra esperienza corporea da farci disimparare a vedere, a udire e in generale a sentire...”*¹⁶⁹ Il corpo possiede un proprio spazio e un proprio tempo sincrono con il mondo intero, lo abita nelle sue forme (antiche e moderne) e attraverso il gesto e le sue azioni produce sensi e simboli. Il corpo, il proprio ambiente, rappresenta “l'intero mondo”, in quanto il nostro spazio fisico interno circonda un micro-cosmo dal quale produciamo esperienze.

Ecco come nel rapporto con lo strumento musicale il corpo vada ad amplificare, tramite l'utilizzo dell'oggetto sonoro, il contenuto della comunicazione e di come il simbolo del corpo diventi concreto (udibile) attraverso e per mezzo del suono. Il nostro corpo convive con la presenza del simbolo in quanto elemento dona significato ad azioni e gesti di diversa natura. Si potrebbero riportare numerosi esempi di come il nostro corpo, attraverso le sue numerose posizioni assunte, possa generare simboli. Basti pensare alle antiche partecche magico-religiose presenti nella storia dell'uomo, alle danze in onore delle divinità indiane, piuttosto che da quelle svolte dalla popolazione degli aborigeni australiani. Tutto indica un posizionamento preciso, un significato, un simbolo racchiuso.

¹⁶⁸ U. Galimberti “La fenomenologia del corpo: l'ingenuità” p.115

¹⁶⁹ U. Galimberti “La fenomenologia del corpo: l'ingenuità” p.123

Il corpo può essere considerato come il raccordo fra cielo e terra (Spaccazocchi,2011) in costante movimento verso i due opposti. Da un lato l'uomo necessita di radicamento, di sentire i propri piedi ancorati alla madre terra, dall'altra sente la necessità di rivolgersi all'infinito rivolgendo le proprie braccia e il proprio corpo. Mi piace far risaltare questo binomio cielo-terra descritto dall'autore Maurizio Spaccazzocchi, in quanto ritengo che sia stato uno dei primi movimenti che l'uomo stesso abbia effettuato verso una "direzione" (radicamento-infinito): *"È all'interno di questo vasto campo che tutta la nostra primaria azione psicomotoria trova la possibilità di ampliarsi [...] nell'opposizione spaziale fra cielo e terra, l'uomo trova la possibilità di originare in sé il concetto di vettore, di direzione (verso la terra, basso, giù, discendente, etc.; o verso il cielo, altro, su, ascendente, etc.), di pesante (gravità, attacco, terreno), di leggero (antigravità, distacco dalla terra, elevazione, etc.) di spostamento che il corpo-materia può realizzare o pensare di realizzare sulla o verso la base-sostegno-terra oppure verso o nell'aria-cielo."*¹⁷⁰

Infine, riportando il corpo in relazione all'elemento musicale, risulta importante sottolineare come il corpo stesso sia strumento. Tramite il suo utilizzo, oltre a generare movimento, spostamento, direzione, possiamo generare suoni tramite il canale vocale e il percuotere dello stesso (ne è un esempio la tecnica di *body percussion*). Come ci ricorda Rolando Benenzon, il corpo umano è lo strumento più completo sotto ogni profilo in quanto contiene, implicitamente, il membranofono, l'idiofono e l'areofono (Benenzon, 2005). Il corpo possiede una sua ritmicità biologica, che si manifesta nella cadenza dei passi, nella respirazione, nel movimento generalizzato: *"La sincronia fra movimento e suono evoca un corpo musicale il cui ritmo musicale si fonda sulla ritmicità biologica che scandisce il nostro esistere. Il battere dei piedi e delle mani evoca un'espressività primaria caratterizzata da aspetti regressivi e catartici [...] che propone una comunicazione emotiva diretta..."*¹⁷¹

4.5.2 La voce

¹⁷⁰ M.Spaccazocchi "Musica Educativa",2011 p. 76

¹⁷¹ G.Manarolo "Manuale di Musicoterapia", 2006 p.212

Tramite il mezzo della voce è possibile per il nostro corpo, la nostra persona, esprimere - nella strutturazione del linguaggio - affetti, sensazioni, pensieri, rendere partecipe le persone di aspetti della nostra vita, tramutare in parole un nostro vissuto. La voce esprime la nostra personalità; in essa sono ritrovabili parti ed aspetti della nostra storia e esperienza. In essa vi ritroviamo l'imprinting di quanto abbiamo percorso fino ad oggi. Ma la sua funzione non si esaurisce nella sola manifestazione, bensì anche nella ricerca e soddisfazione di esigenze, bisogni. Pensiamo al piccolo neonato che si rivolge alla madre con gemiti acuti e pianti dirompenti; questi possono aver vita grazie all'utilizzo del canale vocale. Esiste una stretta relazione tra voce ed emozione, in un rapporto di interazione continua. Diversi studi hanno messo in evidenza di come: *"...la voce sia soggetta a modifiche importanti a livello timbrico, di volume, di intensità di suono in particolari condizioni emotigene. Emozioni come aggressività, rabbia ma anche euforia sono caratterizzate da una emissione vocale con alta frequenza, estensione e concitazione [...] Emozioni come noia, tristezza hanno invece bassa frequenza e posa estensione e la velocità di eloquio è bassa accompagnata da respirazione pesante ed ipotonica."*¹⁷²

Il neonato che passa al simbolo vocalico, riempie uno spazio, un'assenza nel rapporto duale con la madre. Tramite l'acquisizione della parola impara a possedere simbolicamente, a sostituire con la parola l'assenza (Galimberti). Ecco che il valore della voce, dalla quale la parola si origina, assume un significato importante nello sviluppo e nella crescita/trasformazione dell'uomo. La voce attiva la comunicazione diretta, manifesta la presenza del corpo e lo sostiene oltre il suo limite: *"Il Grido. Sta all'inizio della vita dell'uomo sulla terra [...] L'intera vita dei popoli antichi si raccoglie attorno alla rievocazione del grido, cioè attorno al canto..."*¹⁷³

Si inserisce nel discorso un aspetto fondamentale delle possibilità della voce: il canto. Esso rappresenta la forma più antica – prima – di comunicazione, antecedente alla parola ed alla strutturazione del linguaggio. Ma ancor prima di essa, in diverse mitologie e leggende del nostro mondo, essa assolse il ruolo di

¹⁷² V.Rambelli "Vox Dominae...Voce di Donna" 2013, p. 12

¹⁷³ U.Galimberti "La fenomenologia del corpo: l'ingenuità" p.191

creare il nostro mondo e con essa la vita stessa. M.Schneider ci illustra di come i Grossi Ventri in America dicano che Dio creò il mondo cantando tre volte. Altri popoli come i Miwok e i Masai attribuiscono al suono di una parola divina l'origine del mondo medesimo (M.Schneider, 1960).

Alla voce sono connessi due aspetti fondamentali: l'ascolto – sostenuto dai silenzi – e il respiro. Antonella Grusovin ci ricorda di come il respiro sia un elemento indispensabile alla nostra vita, accompagnandoci nelle sue diverse fasi donando sollievo, pause, dilatazioni, etc. Sempre l'autrice sottolinea di come il respiro metta in moto il nostro corpo, favorendo il nostro relazionarci, la nostra comunicabilità. Inoltre tale processo favorisce un più profondo ascolto personale e del mondo. Prendere coscienza della propria voce, significa entrare in contatto con l'intima essenza del proprio Essere: *“La voce ci pone di fronte alla differenza fra esistere e vivere, ossia alla possibilità di acquisire una coscienza dell'Essere.”*¹⁷⁴

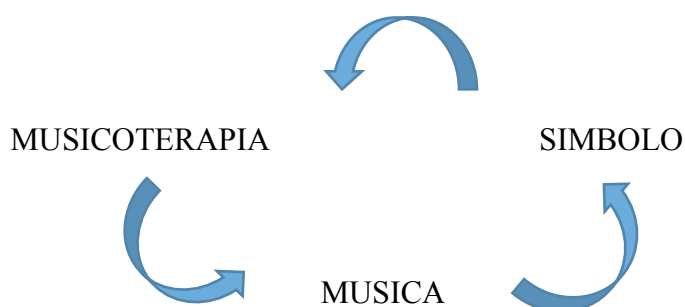
5

I SIMBOLI IN MUSICOTERAPIA

In ultima analisi, mi addenterò nel cuore della trattazione sul simbolo e sulla funzione-ruolo-significato che esso assume all'interno della pratica

¹⁷⁴ A. Grusovin “La voce è”, p.70 da: “La voce in Musicoterapia” a cura di Videsott-Sartori, 2008

musicoterapica. Quanto esposto sin ora, necessitava di attenzione sul concetto di simbolo, su quello del musicale e nel rapporto tra gli stessi. Sarà interessante, ora, porre in relazione i tre aspetti dando specifica priorità e definizione all'ambito della musicoterapia all'interno della quale andiamo a ritrovare l'ambito musicale e quello simbolico. Dunque il nostro contenitore di senso diviene la musicoterapia come prassi di intervento, la musica e il mondo simbolico divengono aspetti funzionali allo svolgimento della disciplina in una sorta di relazione circolare:

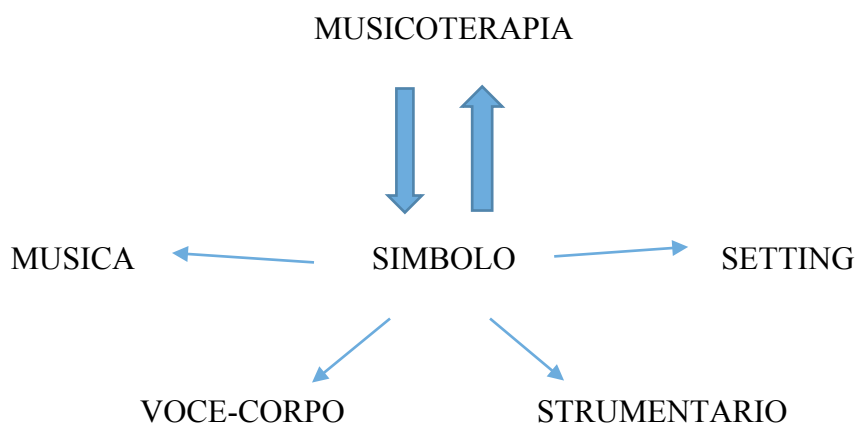


Schema n.° 7

Nasce spontanea una domanda di partenza: perché i simboli in musicoterapia? La risposta la ritroviamo in parte nelle potenzialità di tipo parasemantico che la musica offre. Ricordiamo che la musica non possiede vere e proprie funzioni semantiche e il livello di significazione in senso stretto è di tipo strutturale (nella struttura sonora). Il significato dunque non è esterno ma racchiuso nel significante e il suo contenuto semantico risulta di tipo contestuale. La musica, in breve, possiede forti valenze simboliche in grado di rimandare/rinviare/evocare ad un qualcosa di esterno da sé. Il significato è dunque interno al musicale ma l'evocazione data dalla propria struttura (timbro, intensità, altezza, ritmo, etc.) ci trasporta verso il mondo esterno. In quanto la musica (a breve sarà opportuno parlare di elemento sonoro-musicale), strumento principale della musicoterapia, va da sé la grande importanza che l'aspetto simbolico può ricoprire nelle prassi di intervento se opportunamente considerato e studiato. I simboli in musicoterapia sono utili per le possibili letture che, grazie appunto alle capacità del musicale di rinvio, possono essere effettuate prendendo in considerazione tale aspetto. Il tutto

senza dimenticare che all'interno della pratica musicoterapica (tale ambito sarà sviluppato a breve) le nostre letture, interventi e attribuzioni di senso avvengono in funzione della relazione con l'altro. È per l'altro e con l'altro che i significati simbolici assumono importanza, toccando aspetti della pratica che, oltre al musicale, acquisiscono valenza altrettanto simbolica: lo strumentario, il setting, l'espressività vocale e corporea. Essi, congiuntamente alla produzione musicale e all'ascolto dei brani, generano simboli, avvicinano o allontanano il proprio mondo a quello del soggetto, creano potenzialità espressive e trasformano l'essenza sonora. I simboli in musicoterapia, dunque, sono utili in quanto facilitano l'accesso al mondo del soggetto con il quale interagiamo, creano un ponte di comunicazione, ci aiutano nella lettura del materiale sonoro prodotto dal soggetto e dal terapeuta, nel pensare alle proposte di ascolto, ci facilitano nella "creazione" del setting, alla scelta di senso dello strumentario e nelle valutazioni della relazione con esso.

Verrà dunque preso in considerazione, in modo integrato, l'ambito simbolico in relazione: al musicale, al setting, allo strumentario, all'espressività vocale e corporea.



Schema n.° 8

5.1 La musicoterapia: definizione e caratteristiche

La musicoterapia può essere definita come una prassi di intervento specifico in cui l'elemento sonoro-musicale, in virtù delle proprie caratteristiche (il tempo, l'intensità, la forma, etc.) facilita l'espressività dei vissuti emotivi e l'apertura di nuovi canali di comunicazione. Tale tecnica viene annoverata tra le terapie espressive che si muovono essenzialmente all'interno di un contesto non verbale: *"...il suono, la musica, in virtù di certe loro caratteristiche (l'essere parte integrante di modalità comunicative innate e primitive di tipo essenzialmente emotivo; il porsi a ponte fra aspetti concreti e simbolici) possono facilitare un intervento nei disturbi della sfera espressivo-comunicativo-relazionale e possono altresì agevolare processi di integrazione psicocorporea."*¹⁷⁵

Essa è concepita come una prassi preventiva, riabilitativa o terapeutica, utilizza il suono, la musica e il movimento per produrre effetti regressivi e, grazie alle: *"...potenzialità simbolopoietiche [...] può favorire il passaggio ad una comunicazione mediata da un codice."*¹⁷⁶ Tale passaggio risulta fondamentale in quanto favorisce il passaggio da una comunicazione essenzialmente corporea e immediata, ad una mediata dove il suono: *"...trasforma in parte la sua concretezza per acquisire valenze simboliche e musicali rappresentando qualcos'altro da sé."*¹⁷⁷

Le finalità generali della musicoterapia vertono sulla promozione di processi espressivo-comunicativo-relazionali, favorendo l'integrazione psicocorporea e la mentalizzazione dei processi. L'intervento si rivolge quindi a tutti quei casi in cui sussiste disturbo qualitativo e/o quantitativo della sfera emotiva e delle competenze relazionali-comunicative. Il passaggio, poco sopra esposto, da una comunicazione immediata ad una mediata, faciliterebbe una migliore regolazione delle emozioni. Questo in quanto: *"favorirebbe la transizione da una comunicazione diretta, dove le emozioni sono sperimentate ed agite, ad una comunicazione simbolica..."*¹⁷⁸ Inoltre, il linguaggio sonoro-musicale favorisce l'organizzazione in strutture formali e simboliche delle emozioni esperite attraverso la propria corporeità.

¹⁷⁵ G.Manarolo "Manuale di Musicoterapia", 2006 p.36

¹⁷⁶ G.Manarolo "Manuale di Musicoterapia", 2006 p.45

¹⁷⁷ G.Manarolo "Manuale di Musicoterapia", 2006 p.45

¹⁷⁸ G.Manarolo "Manuale di Musicoterapia", 2006 p.45

5.2 Orientamento teorico

Prima di addentrarmi nei casi specifici è bene definire, in breve, la cornice teorica all'interno del quale sono trattati i casi di seguito esposti. L'orientamento teorico in riferimento è quello della Psicologia Dinamica e nello specifico il modello relazionale. Come risaputo, nella Psicologia Dinamica rientrano diversi altri orientamenti come la psicoanalisi di Freud, la psicologia analitica di Jung, la psicologia individuale di Adler, la psicologia della Klein, la bioenergetica di Reich, la psicoanalisi di Lacan, etc. Tali orientamenti si rifanno nella: *"...considerazione della psiche al concetto di energia e di conflitto tra forze opposte."*¹⁷⁹ La Psicologia Dinamica studia, osserva, interviene nei processi profondi del soggetto, interpretando i meccanismi mentali inconsci partendo da quelli coscienti. Essa ha un ha una finalità di natura clinica, mentre sul piano terapeutico la finalità si sposta sull'aspetto curativo (Manarolo,2006). All'interno di tale campo ritroviamo il modello relazionale, o meglio, la teoria delle relazioni oggettuali. Tale teoria: *"...si occupa del rapporto tra mondo esterno e mondo interno di ogni persona...studia cioè le relazioni tra persone esterne reali e immagini e residui interni di relazioni con esse, nonché il significato di tali residui per il funzionamento psichico. Il modello relazionale supera la teoria pulsionale di Freud...considera l'uomo un essere inglobato in una matrice di relazione con altri...la mente è quindi composta da configurazioni relazionali passate e presenti..."*¹⁸⁰

Il modello relazionale parte nella lettura dello sviluppo psicopatologico del soggetto attribuendo grande importanza alle evoluzioni delle prime relazioni. Esse sono fondamentali anche per l'impianto teorico di riferimento della musicoterapia, dalle quali la stessa disciplina costruisce i propri presupposti teorico-scientifici. Nello specifico si parla delle prime interazioni madre-madre bimbo oltre che la vita intrauterina dello stesso. In riferimento ad esse, definito ora l'impianto teorico generale, gli studi ai quali faccio attinenza riguardano quelli sull'identità sonora (ISO) di R.Benzenon; sulle sintonizzazioni esatte e non, sulla percezione modale e

¹⁷⁹ G.Manarolo "Manuale di Musicoterapia", 2006 p.160

¹⁸⁰ G.Manarolo "Manuale di Musicoterapia", 2006 p.162

amodale di D.Stern (riprese in musicoterapia da Postacchini), sul sistema regolatore centrale della comunicazione di Trevarthen. In riferimento, invece, al setting e allo strumentario parto dagli studi effettuati da R.Benzenon in merito alla strutturazione dello spazio fisico e mentale della seduta e delle valenze simboliche nella scelta degli strumenti. Ad essi, si aggiungono altri autori le cui riflessioni risultano importanti nella mia pratica: Il lavoro sull'inconscio collettivo e sulle immagini archetipiche di C.G.Jung; Delalande con gli studi sullo sviluppo musicale del bambino, il rapporto tra suono e gesto, le riflessioni sulla musica concreta; gli studi sui simboli sonori della Cano; Postacchini attraverso le riflessioni sulle finalità integrative della musicoterapia. Infine, un interesse attuale deriva dagli studi condotti da M.Scardovelli in merito alla Psicologia Umanistica Integrata e nello specifico ai concetti di tempo-spazio-energia e sulla Bioenergetica di Reich.

5.3 Studio casi: il livello simbolico nella pratica musicoterapica

I casi di seguito esposti sono frutto di un lavoro da me condotto all'interno di due realtà dove opero attraverso la musicoterapia. Nello specifico il target trattato, di cui questi riportati sono una scelta di senso in merito al tema in oggetto, riguarda l'età evolutiva, fatta eccezione per un singolo caso.

5.3.1 Caso 1

L. è una bambina di sei anni affetta da Osteogenesi Imperfetta (OI). Alla nascita la minore non presentava nessuna problematica di natura organica. All'età di due anni, successivamente ad un trauma dovuta ad una caduta, alla bambina viene diagnosticata la malattia genetica. La caduta causa in L. un ritardo generalizzato dello sviluppo sul piano cognitivo (linguaggio-percezione-attenzione) e motorio (corporatura-competenze prassiche-andatura-prensilità). La minore presenta dunque un quadro clinico medio-grave ma con possibilità evolutive di miglioramento presenti e confermate dalle diverse terapie intraprese dalla minore oltre alla musicoterapia: logopedia, neuropsicomotricità e fisioterapia.

Le prime osservazioni sulla minore avevano evidenziato una positiva risposta e ricettività nei confronti dell'elemento sonoro musicale. L. di fronte a stimolazioni di natura sonora (canzoncine, ascolti, produzioni spontanee), mostra grande attivazione di tipo motoria (si dirige verso la fonte, propone piccole danze) e vocale (brevi lallazioni, suoni onomatopeici) oltre che mostrare la presenza di una integrazione, seppur grossolana, tra gesto-suono-produzione. Le difficoltà della minore vertono innanzitutto sulla sfera dell'attenzione e della regolazione emotiva. L. è molto irruenta, propone un profilo di andamento corporeo molto energetico che genera una continua attivazione della stessa, causando una difficoltà nel focalizzarsi su di un elemento alla volta.

Successivamente alle prime sedute osservative (inquadramento non verbale) venne stilato un primo impianto progettuale riabilitativo che: attraverso una stimolazione sensoriale e cinestetica, favorisse un maggiore grado di attenzione condivisa; mediante l'utilizzo di canzoncine, ascolti e giochi di natura simbolica riuscisse a regolare maggiormente le funzioni affettivo-relazionali e, infine, favorisse processi espressivi vocali-corporei, spaziali e strumentali.

Il perseguire di tali obiettivi è portato ad un sostanziale miglioramento della minore all'interno delle sedute, permettendo così la progettazione di nuovi interventi maggiormente mirati e specifici. Ad oggi L. ha raggiunto i seguenti obiettivi: miglioramento della sfera relazionale-comunicativa ed emotiva, miglioramento del quadro cognitivo generale, miglioramento nella ritmicità dell'andatura, presenza di momenti di distensione alternati in maniera modulata a quelli di attivazione/tensione, utilizzo costante della voce attraverso la strutturazione di prime parole (mamma, papà, casa, nonna, tata, basta, sì e no, via!) oltre che l'emissione di parole onomatopeiche a valenza comunicativa (Papumma = gioco con caduta, Mmmm = voglio la musica da ascoltare, Shhhh = girare e movimento delle onde), attenzione sostenuta, condivisa e direzionata per l'intero arco della seduta con una drastica caduta dei momenti di isolamento.

Grazie agli obiettivi raggiunti è stato possibile pensare ed inserire un livello di intervento a valenza simbolica al fine di ottenere un lavoro maggiormente integrato. Postacchini ci ricorda come l'esperienza espressiva delle emozioni

abbia a che fare con la sfera delle sensazioni esperite a livello corporeo, mentre la comprensione di ciò che accade, oltre la ricezione sinestetica, afferisca alla mentalizzazione attraverso un processo di simbolizzazione. Tale livello è stato utilizzato per pensare e costruire il “nuovo” setting e situazioni di esplorazione-gioco-produzione attraverso l’ausilio della triade musica-corpo-voce. Per quanto riguarda il setting è stato pensato un spazio fisico che desse un senso di crescita (andare verso l’alto) strutturato in modo consequenziale nel seguente modo:

1. una prima attività sdraiati o a gattoni a terra e poi su di un materasso
2. un’attività seduti o sulle ginocchia
3. un’attività di chiusura in piedi

I tre momenti vengono proposti ad ogni seduta in modo costante, fungono da contenitore e sono ad oggi riconosciuti dalla bambina. Il posizionamento dello strumentario utilizzato nei diversi momenti rimanda comunque all’accoglienza secondo il modello proposto da Benenzon di setting aperto a semi-cerchio. Nel primo momento, avvengono con L. scambi a valenza regressiva attraverso l’utilizzo non strutturato di lallazioni, il gattonare nello spazio, lo sdraiarsi a terra e l’utilizzo di tubi all’interno del quale immettere brevi vocalizzi o respiri. Tale situazione rimanda ad una sorta di immersione nel pre-formale, ad una situazione di non ordine. Successivamente si è andata a strutturare un’attività ad alta valenza simbolica, di integrazione visiva e spaziale. Nello specifico è stato inserito un cartellone a muro, inizialmente coperto, sul quale è stato disegnato, con taglio fiabesco, il mare rappresentato da diverse onde. Attraverso l’ausilio di un oggetto intermediario, in questo caso una bambola dalla bimba identificata come “la tata”, e l’utilizzo di una musica di sottofondo è stato possibile stimolare L. integrando il piano visivo-motorio-uditivo. Una volta scoperto il cartellone, la bambola veniva messa su di una piccola barca e, con movimenti sinusoidali sintonizzati sulla musica, veniva attraversato il mare con le sue onde. La musica identificata per tale lavoro è stata *Gymnopedie n°.1 di Erik Satie*. Questo in quanto tale brano risponde a criteri semantici congruenti al movimento delle onde e dunque utile al lavoro stesso. Nel brano abbiamo un movimento temporale-ritmico che invita innanzitutto alla non attivazione energetica, i suoni risultano vicini e dunque per gradi congiunti, la melodia è riconoscibile seppur non nell’immediato ma

comunque soddisfa un grado di attesa tollerabile generando una tensione piacevole. Inoltre il timbro del pianoforte risulta funzionale alla dimensione emotiva dello stesso. Tali elementi, intrecciati e completati con i precedenti, creano una integrazione completa dove ogni elemento interagisce in forma scambievolmente e ordinata.

La bambina ha gradito tale esperienza e ad oggi, inizia a prendere in autonomia la barca con la bambola tentando di replicare i movimenti sul mare e proponendo dei vocalizzi (Shhhhh). Inoltre, la copertura iniziale del cartellone permette di lavorare sul senso di attesa di L. dando limite e contenimento alla scarsa tolleranza nell'attendere un evento a lei gradito.

Infine nel terzo momento, anticipatorio alla chiusura della seduta, vengono proposti a L. tre ascolti diversi di cui il primo derivato dall'anamnesi sonora-musicale della bambina (Alla fiera dell'est, una zebra pois, l'ape maia, la pasta col pomodoro, etc.) un secondo e un terzo proposti da me. In tale momento viene svolto un lavoro in piedi attraverso l'uso del corpo e degli strumenti per accompagnare i movimenti. Mi concentrerò ora sull'analisi e motivazioni sull'uso del seguente brano tralasciando quello di chiusura in quanto verrà utilizzato nello specifico per un caso successivo. Il brano identificato ed utilizzato è *il Rondo alla Turca (Orchestra) di W.A. Mozart*. Tale brano propone caratteristiche di dinamica, intensità e di timbro che lo rendono interessante per un lavoro di stimolazione corporea. Il brano si costituisce di diverse parti il cui nucleo centrale, come propone il nome dello stesso, è il tema della circolarità. A questa, conseguono altri momenti del brano che rimandano a momenti di esplosione/innalzamento, fasi di diminuzione/restringimento. Simbolicamente il brano propone dunque la possibilità di utilizzare il corpo attraverso forme circolari (rotazione su se stessi), abbassamento e innalzamento della postura (torace e braccia). La melodia per quanto riguarda il tema principale è caratterizzato da intervalli ravvicinati e veloci che creano un movimento in avanti, di attivazione a salire. La melodia rimanda ad un tema popolare, caratterizzata dall'uso di un forte dinamismo del brano. Il timbro degli archi inoltre conferisce morbidezza al tema invitando al volteggiare, alla circolarità. Infine il tema conclude con suoni all'unisono che accentuano ancor di più l'andamento del tema

scandendolo in maniera energica e sonante. Non a caso per fare ciò, nei momenti di tensione vengono inseriti strumenti dal timbro dirompente come i piatti, membranofoni e campanelle per enfatizzare tale situazione, viceversa nei momenti definibili come “abbassamento”, troviamo una situazione strumentalmente più “asciutta” caratterizzata dalla presenza di soli archi e aerofoni, più delicati e contenuti. Gli elementi semantici del brano dunque orientano simbolicamente la scelta dei movimenti corporei da utilizzare, enfatizzandoli.

Tale critica pone e apre una questione importante sulla somministrazione dei brani a bambini molto piccoli, caratterizzati da un ritardo nello sviluppo. In quanto deficitari di un certo grado di ordine, di struttura, di senso, i bambini affetti da ritardi di diversa natura ed entità sul piano cognitivo-motorio, necessitano appunto di riferimenti riconoscibili, prevedibili e, fondamentalmente, semplici.

5.3.2 Caso 2

A. è una bambina di quattro anni di origine rumena affetta da Sindrome di Williams che ha causato un ritardo nel suo sviluppo psicomotorio. La bambina è di piccola statura e di gracile costituzione, presenta comunque un quadro generale non compromesso sia sul piano motorio che linguistico. La presa in carico della minore è avvenuta con l’inizio del nuovo anno, dunque il lavoro è al suo avvio. Da un primo inquadramento tramite sedute a finalità osservativa, emerge a livello motorio una buona dinamicità e coordinazione generale della bambina. A. presenta inoltre una buona esplorazione-manipolazione dello spazio e dello strumentario, produce spontaneamente suoni e risponde positivamente alle mie proposte. Sul piano relazionale la minore è presente nella situazione, anche con un certo grado di attenzione, ma con la tendenza a condurre e direzionare la seduta, chiudendosi in richieste che soddisfino le sue attese. A. è frenetica nell’uso dello strumento, lo cambia sovente ed è possessiva verso gli oggetti che utilizza. In merito agli ascolti musicali accompagnati invece da movimenti, la bambina è maggiormente disponibile alla relazione, l’attenzione aumenta e il terapeuta viene preso come riferimento. Questo avviene anche attraverso l’utilizzo della voce e l’enfatizzazione di mimiche facciali che catturano notevolmente la sua

l'attenzione. Nelle suddette situazioni la bambina direzione lo sguardo costantemente verso di me e mostra un'alta intenzionalità comunicativa e imitativa.

Gli obiettivi ad oggi identificati vertono sulla sfera dell'attenzione, della relazione-comunicazione e su di una maggiore modulazione emotiva. Per fare ciò si sta utilizzando un setting molto strutturato che assuma una valenza contenitiva e dia alla seduta un andamento maggiormente modulato. Essendo la minore molto energica e con la tendenza ad "inglobare" tutto quello che le viene messo di fronte, si è optato per un setting privo di strumenti a vista. Le si viene presentata solamente una scatola al centro della stanza (definita come la valigia magica o valigia dei suoni) all'interno della quale sono posti diversi strumenti (al max 5) mentre i restanti sono posizionati dietro un divisorio presente nella stanza. Tale setting permette di lavorare con l'inserimento graduale degli strumenti e quindi intervenire sul senso di attesa della bambina, cercando di creare dei significati allo strumento che si inserisce nell'arco della seduta (ad esempio per aprire la valigia si deve intonare assieme un suono onomatopeico accompagnato dal percuotere la scatola con le mani attraverso tre colpi decisi, etc.).

Anche per questo caso è importante porre delle riflessioni a valenza simbolica e come esse possano orientare il lavoro. Con la minore sono importanti i momenti di apertura e chiusura. Per fare ciò, sono ricorso all'utilizzo di due canzoni simili tra loro nella strutturazione musicale, nel tentativo che la seduta assumesse un andamento temporale di tipo circolare. Il brano di apertura è tratto da un libro di canzoni per bambini e la sua finalità specifica è quella del momento del saluto iniziale. Il brano ha un andamento ritmico non attivante (funzionale per lavorare sulla regolazione-distensione), la melodia è facilmente riconoscibile e cantabile non essendoci variazioni significative. Il brano si sviluppa all'interno di un medesimo intervallo fatto di suoni ravvicinati, invita al dondolamento in quanto il tempo rimane all'interno di due poli: su e giù. Ad esso si accompagnano specifici gesti con la mano che prima rimane nascosta, poi ricompare e poi ritorna a nascondersi. Tale aspetto permette nuovamente di lavorare in modo integrato con la voce e il corpo al fine di stimolare la bambina all'attesa, all'imitazione e alla distensione. Il finale ha un momento, prima della scomparsa della mano, di pausa

sospesa dove chi canta deve trattenere il fiato per poi, cadere giù. La canzone rimanda simbolicamente al dondolio, al cullare ma possiede anche una sua componente legata al rivelare/disvelare accompagnata da una componente di attesa che dona al brano un senso di tensione, legata all'anticipazione, gradevole e tollerabile.

Per il brano di chiusura invece si sta utilizzando una ninna nanna di origine senegalese. Questa breve composizione prende il nome di *Ayo Nene* e viene proposta la versione arrangiata da *Ettore Bonafè* e *Walter Zanetti* con la voce di *Dienaba Diedhiou*. Il brano presenta un andamento ritmico consequenziale e preciso con quello melodico caratterizzato da un movimento cullante, ripetitivo e composto da intervalli brevi. La melodia è riconoscibile, non genera frustrazione in quanto risulta prevedibile confermando le attese. Il movimento del brano invita ad oscillare con il capo, se seduti, l'intero corpo se in piedi. La melodia si compone di due parti ricorrenti nello sviluppo del brano che ritmicamente e timbricamente rimane invariato, salvo per un frammento ove avviene l'inserimento di uno strumento a corde tradizionale africano (la Kora). Il brano gravita attorno al nucleo tonale, entrambi le sezioni melodiche partono dalla tonica di riferimento e con intervalli brevi si spostano in alto o in basso, per concludere ritornando al polo tonale iniziale. Inoltre, dal punto di vista semiologico l'utilizzo della ninna nanna per chiudere risulta congruente, in quanto tale forma musicale viene utilizzata in tutte le culture per scandire la fine della giornata nel bambino (fase dell'addormentamento).

Le risposte di A. ai brani di apertura e chiusura, risultano congruenti con l'andamento dei brani. Per quanto riguarda il primo, la bambina segue la melodia con un dondolio del capo, usando le mani facendole roteare su se stessi, aprendole e chiudendole e, nel finale, dopo l'attesa derivata dal momento di sospensione, si lascia andare a terra producendo la parola giù. In merito al secondo, la bambina si lascia andare completamente a terra, sdraiandosi su dei cuscini presenti in stanza, sussurra la parola nanna imitando il gesto tipico della mano sotto l'orecchio e inclinando il capo. Una volta a terra, non perdendo mai il contatto visivo con me, pronuncia le parole ayo nene accompagnandole con un leggero dondolio del capo e dei piedi. Durante lo sviluppo del brano il corpo

rimanda ad una forma distensiva, in alcune occasioni chiude gli occhi per poi riaprirli e, una volta conclusa la traccia, comunico che dobbiamo raggiungere i genitori. Attraverso tale situazione A. è maggiormente ricettiva e disponibile a quanto l'adulto le chiede e propone, inoltre favorisce l'avvicinamento alla bambina in chiave relazionale.

5.3.3 Caso 3

A. è un bimbo di tre anni di origine Italo-Senegalese affetto da un importante ritardo sul versante cognitivo e motorio. La situazione è venuta a crearsi alla nascita del minore a causa di un'emorragia cerebrale nell'emisfero ed a malformazioni del plesso cardiaco. Correlate troviamo la presenza di crisi epilettiche e ipoacusia che hanno reso necessario l'innesto di impianto cocleare e terapia farmacologica importante. Il quadro generale del minore risulta fortemente compresso, ma nonostante le basse attese di vita del minore, Andrea ha raggiunto i tre anni di vita e mostra evidenti miglioramenti sul piano cognitivo e motorio. Sono presenti, oltre alla musicoterapia, interventi di logopedia, neuropsicomotricità e fisioterapia.

Data la gravità della situazione è stato impostato un lavoro di osservazione e conoscenza iniziale atto a mettere a proprio agio il minore rendendo l'interno setting il più familiare ed accogliente possibile. Dalla breve anamnesi sonora musicale di A. si evince di un suo grosso interesse verso il canale sonoro-musicale ed una attivazione globale di fronte a tale elemento. Si è optato dunque per un setting rigorosamente a terra con l'ausilio di cuscini e grandi tappeti morbidi sui quali sono stati disposti diversi strumenti. La scelta degli strumenti è stata pensata anche tenendo in considerazione la componente culturale africana del minore, nello specifico della madre. Tale aspetto risulterà fondamentale nel corso della trattazione sul caso di A. Sono stati privilegiati strumenti con timbri a registro medio-grave come uno djambé di piccole dimensioni, diversi sonagli, uno xilofono in legno e la chitarra. Nel corso delle osservazioni erano da subito evidenti i ritardi del minore e le impedenze motorie legate al deficit dell'emisfero destro. Il bambino, inoltre, manifesta comportamenti altamente regressivi come la suzione continua anche in assenza di oggetti, dondolamenti continui e ripetuti,

auto-stimolazioni con la mano e piede destro. Di fronte però ad un evento sonoro, accade un qualcosa che porta il minore: in un primo momento a bloccarsi rimanendo in una chiara posizione di ascolto, cessando inoltre tutte le attività di auto-stimolo, e, successivamente, a direzionare lo sguardo e il corpo verso la fonte sonora. La durata del comportamento rimane isolato a pochi secondi e successivamente A. riprende con i propri atteggiamenti di isolamento, chiusura e di escursione a gattoni per la stanza. Il bambino mostra inoltre interesse verso gli strumenti, soprattutto quelli a punta di forma allungata che vengono sperimentati oralmente, e per la chitarra verso la quale A. si rapporta diversamente da gli altri strumenti. Infine, ma non meno importante, il minore manifesta una grande predilezione per il canale vocale. La voce delle persone, soprattutto il timbro vocale, cattura A. in maniera significativa. Anche la produzione di canzoni, vocalizzi, suoni gravi mantenuti a lungo, attirano il bambino che mette in campo le stesse modalità sopra esposte.

Terminato il periodo osservativo è stato impostato un primo lavoro che andasse a stimolare il minore sul piano cognitivo attraverso l'aumento dei tempi di attenzione, la diminuzione delle auto-stimolazioni e delle "fughe" all'interno del setting, avvicinarlo maggiormente ad una esplorazione degli strumenti non solo per via orale, facilitare la relazione con me attraverso brevi momenti di contatto corporeo e attraverso l'uso del canale vocale. In questo frangente è stato utile inserire la madre all'interno della seduta. Nel periodo osservativo è stato constatato come A. risponda positivamente in termini di attenzione ed intenzionalità alla voce della madre: ma non solo. Dai racconti della madre e da una piccola osservazione effettuata in casa tra A. e un'amica della madre, anche lei di origine senegalese, ho potuto vedere come sussista una ricorrenza nel grado di attenzione manifestato dal minore. L'imprinting vocale materno in A. sembra abbia acquisito uno spazio rilevante (questo al di là della naturale forte legame tra la voce materna e quella del figlio), tanto che la madre racconta di come A. nel periodo estivo in cui si recano in Senegal mostri dei grandi cambiamenti sul piano dell'attenzione e di come avvenga una diminuzione drastica delle crisi epilettiche.

Tutte queste osservazioni, mi hanno portato a riflettere sul significato della voce per il bambino, sulla valenza semantica che acquisisce in lui e sulle possibilità che

essa possiede sul suo sviluppo. Per fare ciò ho valutato (anche all'interno dei momenti di supervisione) di procedere con l'analisi del profilo di andamento vocale della madre mentre canta al proprio figlio. Questo al fine di cogliere gli aspetti strutturali che contraddistinguono la vocalità della madre, al fine di utilizzare successivamente tali informazioni nel lavoro con lo stesso. Dunque sono state impostate due sedute in cui si invitata la Signora ha cantare diversi brani della propria tradizione, filastrocche o canzoncine che solitamente utilizza con il piccolo. Il tutto è stato registrato, successivamente riascoltato e analizzato in supervisione. Inoltre tale lavoro è stato utile per riascoltare il mio operato a livello vocale e, paragonandolo a quello della voce materna, trovare le differenze semantiche sostanziali.

Sinteticamente, dalla produzione vocale della madre emerge:

- una presenza sillabica complessa;
- una componente ritmica attivante;
- una linea melodica sintonizzata sul respiro;
- l'utilizzo di variazioni ritmiche che stimolano l'attesa (effetto sorpresa);
- una condizione timbrica forte e decisa.

Per contro le mie proposte, seppur in diverse occasioni avessero catturato l'attenzione del minore, erano caratterizzate da:

- una non presenza sillabica;
- semplicità formale;
- assenza di variazione;
- cadenza lenta e prevedibile.

In A. dunque acquisisce un significato simbolico importante una proposta prosodica sintonizzata a quella materna. In lui agisce come attivatore affettivo e percettivo, stimola l'attenzione e invita il bambino ad essere maggiormente comunicativo ed intenzionale.

Come sappiamo, il ruolo della voce materna ricopre notevole importanza nello sviluppo del bambino in termini relazionali e linguistici. L'esperienza che il bambino compie nel rapporto con la voce della propria madre veicola le

informazioni e stimola alla comprensione dei messaggi. Numerose ricerche hanno messo in evidenza il significato rilevante di tale passaggio e autori emeriti come Stern, Jakobson hanno studiato il fenomeno definito come “baby talk”. Esistono degli idiomi utilizzati dalle madri, riscontrabili in tutte le lingue del mondo (Demaestri, 2003) e in merito al “baby talk” le ricerche hanno messo in evidenza: *“...l’esistenza di alcuni elementi significativi ricorrenti: l’utilizzo di un registro acuto della voce, la presenza di profili intonativi modificati..., l’uso di grandi escursioni..., la brevità di ogni espressione parlata e vocale, la presenza di frequenti pause tra un’emissione e l’altra. Relativamente agli aspetti strutturali le ricerche riferiscono della presenza di: patterns intonativi ben definiti, uso di frequenti ripetizioni di stesse unità linguistiche e prosodiche..., presenza di una precisa scansione ritmica delle sequenze vocali...”*¹⁸¹ La componente ritmica ricopre un ruolo determinante in questo processo e, se inserito in una positiva relazione madre-bambino ove la madre attribuisce continui sensi nello scambio delle informazioni con il piccolo, avviene una buona crescita di quest’ultimo attraverso positivi processi adattivi, esplorativi e di strutturazione delle prime forme del Sé. In tale discorso, inoltre, si inserisce quanto teorizzato e individuato da Trevarthen come il “sistema regolatore centrale della comunicazione” il quale favorirebbe il bambino ad una maggiore conoscenza di sé nella relazione con gli altri oltre che una competenza linguistica maggiormente significativa (Demaestri, 2003).

5.3.4 Caso 4

E. è una bambina di otto anni affetta da Tale malattia genetica ha comportato un ritardo nello sviluppo cognitivo della minore proprio per la presenza a livello cerebrale di aree definite “grigie”. I tempi di rielaborazione e di assimilazione sono rallentati nella bambina la quale necessita di tempistiche mediamente lunghe nella fase di ricerca delle informazioni per rispondere ad una domanda piuttosto che per affrontare un’azione. L’aspetto motorio, dai racconti della madre, ad oggi ha avuto un considerevole miglioramento anche se la bambina mostra delle difficoltà sul versante della motricità fine. Sul piano linguistico E. comunica

¹⁸¹ F. Demaestri “Musicoterapia e disturbi comunicativo-relazionali in età evolutiva”, Quaderni di Musica & Terapia n.°8, 2003 p. 48

positivamente, possiede una buona dialettica, pronuncia bene le parole e risulta comprensibile. Attualmente la minore è in carico da diversi professionisti: logopedia, psicomotricista, neuropsichiatra infantile oltre allo svolgimento di diverse attività quali ginnastica artistica ed equitazione.

Dalle osservazioni effettuate, Elena mostra un grande interesse e una significativa attenzione/attivazione verso il canale sonoro-musicale. La bambina, sin dal primo incontro in cui era presente la madre, ha mostrato attivazione spontanea, partecipazione attiva e coinvolgimento sia verso attività di tipo esplorativo e manipolatorio, sia verso forme più strutturate di produzione in forma elementare. E. utilizza in modo dinamico il corpo e inizia, ad oggi, ad utilizzare la voce (mostrando comunque un certo grado di imbarazzo) e i tempi di produzione ed attenzione posti allo strumento sono aumentati nell'arco di poche sedute di distanza. Inoltre la bambina non manifesta problematiche particolari sul piano relazionale-comunicativo o di adattamento.

Partendo dunque dalle informazioni ottenute, si è valutato di impostare un lavoro che intervenisse maggiormente sul piano riabilitativo attraverso la stimolazione della minore sull'area mnemonica-linguistica, della coordinazione motoria, di attivazione e distensione cinestetica oltre che creare uno spazio espressivo-relazionale.

I momenti in cui è stato possibile inserire elementi a valenza simbolica sono stati due. Nel primo, l'elemento simbolico è intervenuto nella scelta dello strumento che ha dato struttura ad azioni di scarica di tensioni rientrabili nel fonosimbolismo fisiognomico. Lo strumento in considerazione è un "Ocean Drum" di grandi dimensioni costituito da un lato da una membrana trasparente che permette di osservare il movimento delle palline e, dall'altro, da una sulla quale percuotere con mani o battenti. Il suono delle palline fatte scivolare e roteare evoca quello delle onde del mare, mentre quello derivato dalla percussione delle membrane, a frequenza bassa, rimanda a situazioni ritualistiche o meditative. La bambina si diverte ad osservare le palline scorrere all'interno delle membrane, a farle saltare, a posizionare lo strumento sopra la propria testa per emulare la caduta della pioggia (gioco simbolico) e, una volta cessata la corsa delle palline, a fantasticare

sulle sagome assunte dalle biglie sparse all'interno dello strumento. Lo strumento, perlopiù, viene utilizzato come scarica di tensioni; E. batte in modo energetico e diretto sullo strumento attraverso l'uso di entrambe le mani, senza porre modificazioni ritmiche o variazioni nella pulsazione. Tale gesto viene inoltre ripetuto più volte e accompagnato da una mimica facciale ritratta e tesa. Il suono prodotto dall'azione della bambina accompagna bene il gesto irruento e deciso. Il rimbalzo delle palline sulle membrane, dovuto alla grande forza esercitata, genera un suono ripetitivo, arcaico, rimanda ad una situazione di perdita di "controllo". Tale strumento assolve molto bene le funzioni di scarica e contenimento (grazie anche alla sua forma molto ampia e rotonda) ma, se utilizzato con finalità distensive, può, grazie alla roteazione impressa alle palline, evocare il suono delle onde del mare.

Il secondo momento a valenza simbolica invece, riguarda gli ascolti musicali proposti alla minore e, nello specifico, nella scelta di un brano utilizzato per attivare E. e lavorare sul piano motorio attraverso l'espansione del corpo o la sua ritrazione/diminuzione di volume. Il brano pensato da somministrare è stato *Joshua* di *Bobbi Mc Ferrin*. Esso ha una struttura ritmica che sin dalla prima battuta invita all'attivazione, grazie alla cellula ritmica che compone il brano caratterizzata da un ritmo definibile come "zoppicante", in avanti, che crea una piacevole tensione energetica che invita alla corsa, al saltellare da un piede all'altro, etc. Non vi sono variazioni strutturali importanti nel brano, rimane pressoché invariato facendo da tappeto alla voce dell'artista il quale propone l'alternanza di momenti di canto strutturato, ad altri di improvvisazione vocale attraverso suoni glutturali, onomatopeici e vocalizzi. La melodia, anche se complessa rispetto agli ascolti tipici di E., incalza e sostiene l'attenzione e le variazioni vocali lavorano sul versante del pre-linguistico assumendo una valenza regressiva. Infatti, mentre nella parte vocale strutturata si possono immaginare movimenti congruenti con la linea melodica del brano, nelle improvvisazioni vi è la possibilità di lasciarsi andare verso forme di utilizzo del corpo maggiormente destrutturate e ludiche. Il brano, infine, propone continui aumenti di intensità sonora e successive diminuzioni di climax, fornendo in tal modo spunti per poter proporre alla bambina figure corporee che rimandino alla

diminuzione/raccoglimento/discesa, ed altre che richiamano l'apertura/l'elevazione/l'ascesa.

CONCLUSIONI

Attraverso i casi sopra esposti è stato possibile effettuare una breve panoramica sulle possibilità che l'utilizzo del simbolo in musica –e dunque del piano semantico- offre all'interno di un intervento musicoterapico. Naturalmente quanto esposto permette una visione solo parziale del “potere” reale che la dimensione in oggetto fornisce e racchiude, ma comunque si presta a delle riflessioni conclusive.

Innanzitutto l'avvicinarsi al mondo del simbolo in musica ci ha aiutato a comprendere meglio la complessità della significazione musicale e di come una sua maggiore padronanza (sia in termini teorici che pratici) possa incidere significativamente sulla riuscita dell'intervento. Ragionare attraverso il piano simbolico, andando ad analizzare il piano semantico di una struttura sonora (sia essa fruita passivamente che prodotta attraverso una libera improvvisazione) fornisce spunti importanti per indirizzare il nostro intervento. Utilizzato in modo appropriato permette di agire in maniera integrata fra i differenti aspetti presi in considerazione nel processo musicoterapico: il setting, la corporeità, la strumentazione, l'analisi di un brano e la “lettura” circa una produzione spontanea. Permettendo, inoltre, di agire sulle diverse aree oggetto di lavoro: area cognitiva, area senso-percettiva, area motoria, area relazionale-comunicativa e area affettiva-emozionale.

La lunga diaatriba tra il simbolo e il segno, su quale sia la semantica in musica e se esso possa o meno essere considerato un linguaggio con un suo specifico contenuto, ci chiarisce, ad oggi, quale ruolo riveste il musicale all'interno del complesso sistema comunicativo-relazionale nelle prassi di intervento. Ma credo che la risposta in questo senso, come anche Piana ci ricorda, non sia di interesse specifica. Risulta, invece, maggiormente rilevante ai fini del nostro lavoro di

terapisti espressivi riflettere sull'utilità e sul come la valenza del simbolo possa aiutarci a migliorare o trasformare un intervento ponendo la nostra attenzione sugli elementi che qualificano la musica e la accostano ad un vero e proprio "linguaggio". Il tutto senza dimenticare (a mio avviso) che la dimensione simbolica afferisce ad un comparto di acquisizioni innate e di antica derivazione che hanno da sempre spinto l'uomo alla ricerca, alla trascendenza. La musica, prima di essere terapia, è forma d'arte e l'arte stessa: non può che essere una manifestazione simbolica di un qualcosa presente nel nostro immaginario collettivo. Essa è per l'uomo e con l'uomo, appartiene al mondo spirituale. Possiamo definirla come un vero e proprio fenomeno umano. In esso possiamo inserirci tutte le forme di espressività -da quelle antiche fino alle attuali- e sempre ritroveremo un minimo comune denominatore: una significazione di tipo simbolica. Per questo in musicoterapia, come in arte, il simbolo può giocare un ruolo fondamentale e non solo importante. La relazione, nell'incontro con l'altro, diviene necessariamente una relazione di natura simbolica in quanto ogni componente della relazione porta con sé, e attraverso di sé, un universo simbolico. In questo incontro troviamo dunque, il simbolo nella relazione e il simbolo nella musica. Nella relazione esso afferisce ad aspetti culturali-antropologici, fanno capo al sistema grupale di riferimento, alla comunità di appartenenza. In musica, invece, il contenuto semantico proviene dall'insieme del tessuto fonico, timbrico, armonico e formale.

Riportato al lavoro attraverso la musicoterapia, l'utilizzo del simbolo ci viene in soccorso, laddove sia necessario riportare delle riflessioni di senso in merito al nostro intervento. Nello specifico:

- sulle tipologie di musiche adottate;
- in merito all'analisi sulle libere improvvisazioni;
- sulle tipologie di proposte sonore realizzate;
- sulla scelta del setting;
- sulla scelta strumentale e con esso timbrica;
- sull'utilizzo della corporeità;
- sulle modalità di utilizzo della voce.

Ma per sapere di simboli, non bisogna solo “parlare” di simboli in termini di un qualcosa che permette un “rinvio”, un “associazione”, un “avvicinamento” ad una dimensione altra. Talvolta l’attuale cultura moderna, come ci ricorda Cristina Cano, prolifera di una degradazione dei simboli all’interno della musica leggera, nella televisione e nelle pubblicità. Diventano in questo senso strumenti legati al consumo, alla fascinazione piuttosto che alla conoscenza. Consola comunque, nonostante un’attuale utilizzo di tali simboli, in alcuni contesti, con finalità consumistiche, il sopravvivere di una mitologia antica che permette ai simboli di non sparire dall’attualità psichica (Cano, 1985). I simboli dunque vivono, spetta a noi il compito di non far divenire la loro presenza, ardua sopravvivenza in un mondo ove il valore alla trascendenza, alla ricerca spirituale, si riduce in termini di acquisizione e possesso.

Il simbolo permane nella nostra realtà e non solo, ci offre spazi di riflessione e, tramite la sua intrinseca componente emotiva, permetterà di attivare reazioni di tipo affettivo. Abbiamo visto, nella suddetta trattazione, di come sia importante il mondo delle emozioni e di come la loro regolazione e comprensione offra un miglioramento nella vita globale dell’individuo (sia esso infante, adolescente o adulto). Il passaggio da una comunicazione mediata, essenzialmente corporea, ad una codificata di tipo simbolica permette al soggetto in formazione di avviare un processo evolutivo nei confronti della propria persona, rafforzando il Sé. Accedere al complesso simbolico rinforza inoltre tale esperienza, collegando e unendo l’essere ad una realtà di conoscenza e coscienza.

