

## ATELIER DI MUSICA TERAPIA: ALCUNE OSSERVAZIONI CLINICHE.

### INDICE.

*Preliminari agli incontri in atelier di musica terapia.*

*Il primo incontro di musicoterapia interattiva. Tipi noti di musicoterapia attiva o passiva. La scelta musicale.*

*Il secondo incontro di musicoterapia interattiva, coreografica e speculare. Un fatto inatteso.*

*Il terzo incontro. Un nuovo fatto incoraggiante.*

*Efficacia e confronto delle diverse forme di musicoterapia interattiva, attiva e passiva. Analogie e differenze.*

*Trattamento individuale e trattamento di gruppo. Il gioco delle alternative e degli opposti. Il gruppo interno.*

*Riflessioni e criteri d'improvvisazione. Interazione, espressione e specularità.*

*1. Interazione musicale in base alle espressioni gestuali ed alla mimica. Trattamento individuale e di gruppo.*

*2. Espressione visibile ed evidente dei moti dell'animo attraverso la danza.*

*3. Ausilio della funzione speculare per le funzioni illustrativa, amplificativa e creativa.*

*Prime conclusioni: suono, danza e specchio.*

*L'assistito crea musica per interposta persona. Oggettività e soggettività del fenomeno sonoro.*

*Necessità di una completa teoria musicale su base matematica, fisica e psicologica.*

### **Preliminari agli incontri in atelier di musica terapia.**

Alcuni anni fa, in una struttura pubblica, ritrovai una mia amica, Mirella. Già insegnante d'arteterapia e danzaterapeuta, lavorava con alcuni pazienti relativamente gravi.

Da parte mia m'occupavo, in quel periodo, di musicoterapia coll'intento di ricercare e comprendere il più possibile il meccanismo del suo funzionamento.

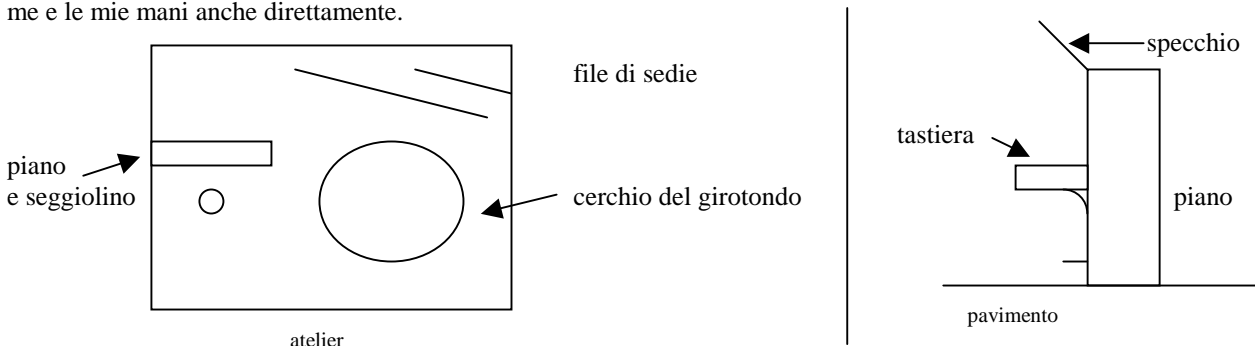
Nel corso di una conversazione mi comunicò entusiasticamente che nell'atelier musicale aveva a disposizione un registratore ed alcuni dischi di musica con l'aiuto dei quali riusciva a far danzare in cerchio un gruppo di pazienti.

Le erano stati affidati un ritardato mentale R, due down D e N, tutti maschi di circa 12 anni e due ragazzi psicotici con sintomi d'isolamento, mutismo e gravi difficoltà di comunicazione: un maschio di 14 anni P ed una femmina di 15, S.

Le proposi di sostituire i dischi registrati con l'improvvisazione al pianoforte ed ella acconsentì di buon grado, d'accordo con la direzione. Rendendomi conto di quanto potesse essere importante cercare di stabilire un contatto con i pazienti, oltre al programma di musica e danza, pensai bene - d'accordo con lei - di preparare anche uno specchio di circa 140 per 50 centimetri. La lunghezza era praticamente uguale a quella del coperchio superiore del pianoforte che avevamo a disposizione e lo sistemai obliquamente - a 45° tra l'orizzontale e la verticale - sopra a questo.

Io avrei improvvisato seduto al seggiolino del piano e, guardando nello specchio, avrei potuto osservare qualunque punto dell'atelier e - reciprocamente - chiunque vi si trovava poteva vedere me e le mie mani che suonavano, sia direttamente sia guardando nello specchio.

Disposi lo strumento a metà di una parete della grande stanza rettangolare adibita ad atelier. Il lato minore sinistro del pianoforte era poggiato al muro cosicché, seduto allo strumento, avrei potuto osservare a mio agio le persone alla mia destra mentre danzavano. In più, avrei potuto vederle nello specchio. Ovviamente, i ragazzi avrebbero potuto osservare me e le mie mani anche direttamente.



Il mio scopo era che ogni individuo del gruppo, danzando in girotondo, potesse osservare il mio viso e le mie mani mentre suonavo, così da facilitare il più possibile il focalizzarsi dell'attenzione sul ritmo dei miei movimenti manuali

che corrispondeva necessariamente al ritmo udibile della musica a sua volta basato sul ritmo dei movimenti dei loro corpi che supponevo in qualche modo corrispondenti ai moti ed alle variazioni dei loro stati d'animo: in definitiva, era mia intenzione che le mie mani e la musica che ne sarebbe scaturita, si sviluppassero in conformità alle variazioni dei loro stati d'animo.

A questo punto, il lettore potrebbe domandarsi come sia possibile tenere conto di ciò che si presume nell'animo di ciascuno dei componenti di un gruppo. E' sicuramente difficile indovinare ciò che prova una singola persona ed altrettanto difficile è improvvisare un commento musicale il più possibile corrispondente. Se a ciò s'aggiunge che un gruppo è costituito da persone diverse per carattere, atteggiamento, motivazione, capacità d'adattamento e di reazione, sensibilità e tipo di inabilità e così via, sembra a priori un'impresa impossibile produrre un commento musicale adatto, giacché una di loro potrebbe essere p. e. triste, un'altra invece allegra, una ottimista e disponibile ed un'altra al contrario pessimista e rigida, chiusa nel suo piccolo mondo limitato.

Sarà quindi bene spendere due parole su quest'argomento ed indicare non solo il problema ma anche le possibili soluzioni. La loro trattazione ci porterebbe tuttavia troppo lontano in questo momento.

Vogliamo infatti esporre dapprima i fatti osservati e successivamente daremo il dovuto contributo teorico per la loro spiegazione.

### **Il primo incontro di musicoterapia interattiva. Tipi noti di musicoterapia attiva e passiva. La scelta musicale.**

All'inizio del primo incontro, la danzaterapeuta mi presentò ai partecipanti ed esordì dicendo che "avrei suonato per loro".

Messi da parte i dischi ed il registratore, la mia collega invitò i ragazzi ad alzarsi dalle loro sedie e dopo avere fatto mettere il gruppo in cerchio al centro della stanza, spiegò con pochi movimenti alcuni passi e gesti di danza.

Ella evitò, in seguito, di danzare da sola, se non occasionalmente per mostrare qualche mossa, non agevole da esprimere a parole. Ella riuscì ad indurli a darsi la mano l'un all'altro per iniziare il girotondo anche se inizialmente P. ed S. erano un poco restii al contatto delle mani con gli altri: notai che la loro presa delle mani non era così entusiastica e decisa, tanto che alcuni, durante i primi movimenti, perdevano il contatto, lieve e labile.

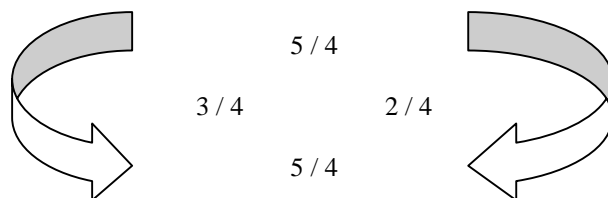
In teoria avrei dovuto entrare anch'io nel girotondo, ma ella spiegò che io avrei comunque partecipato improvvisando al pianoforte dei brani appositamente dedicati a loro.

I ragazzi sembravano non far caso a ciò che andava dicendo ma notai che nonostante un'iniziale lentezza, fortunatamente erano abbastanza docili da mettersi a poco a poco all'unisono con lei eseguendo i movimenti richiesti, all'inizio decisamente lenti e pacati, poi sempre più animati, riscaldandosi con la musica. Ero molto interessato a tutto ciò che facevano e che sembravano esprimere.

Era inevitabile che ogni tanto dovessi guardare la tastiera; in ogni caso riuscivo a cogliere l'atmosfera generale sia attraverso lo specchio, sia volgendo il capo alla mia destra verso di loro, sia infine facendo attenzione agli incitamenti ed al tono di voce di Mirella come pure al rumore dei passi sul pavimento.

Mi rendevo conto che l'incertezza iniziale sarebbe stata sottolineata dal silenzio del mio strumento oppure forzata dall'artificio di un'intrusione musicale troppo decisa. Era proprio l'atmosfera incerta che non mi permetteva d'assumere un atteggiamento definito che a me, e forse anche a loro, sarebbe parso una forzatura: non era del resto mio intenzione imporre un obbligo che avrebbe potuto instaurare un rapporto negativo fin dall'inizio.

Non potendo suonare né con un tempo allegro e vivace né con uno lento, improvvisai un piccolo brano in 5/4 che mi permetteva il passaggio alternato in qualsiasi momento da un tempo ternario ad uno binario e viceversa ( $5/4 = 3/4 + 2/4$ ) dandomi in più la possibilità di repentini ed improvvisi passaggi a brevi frasi in 3/4 o in 2/4 a seconda delle esigenze che mi sembravano prevalere di momento in momento nel gruppo.



La mia scelta si rivelò felice perché rispecchiava quell'atmosfera d'incertezza che avevo notato. Il gruppo dei pazienti s'animò: poco a poco, accettarono tutti di prendersi la mano l'un l'altro in maniera sufficientemente decisa ed il girotondo cominciò.

Il criterio d'improvvisazione da me seguito, forte delle esperienze cliniche e delle osservazioni effettuate con la creta (v. il capitolo "**Osservazioni psicologiche e cliniche in atelier d'arte. Il metodo della scultura rotante**"), era cercare di rendere e rispecchiare al pianoforte i loro movimenti con i quali esprimevano i loro desideri ed atteggiamenti; acceleravo o rallentavo a seconda del clima del gruppo, sì da rendere la musica uno sorta di specchio del loro stato d'animo, o almeno di quello prevalente. Ben presto m'avvidi che non dovevo preoccuparmi troppo di ciò che suonavo quanto piuttosto del *modo in cui lo suonavo* con riferimento alla *velocità, alle pause, agli accenti, all'agogica, allo sviluppo melodico ed armonico ed alle sortite contrappuntistiche*. Questi i *criteri ed i parametri* che dovevo *rispettare*.

Del resto, in una trasmissione televisiva, il musicista Berio ha mostrato che una stessa musica può essere interpretata da danze molto diverse l'una dall'altra: viceversa, è noto che una stessa danza (p. e. un tango) può essere accompagnata da musiche ineguali senza alcun inconveniente.

Si tratta del **principio di relativa indipendenza della danza dalla musica e viceversa**.

Man mano che i minuti trascorrevano avevo sempre di più l'impressione che ciò che suonavo avesse un'importanza relativa a patto che m'adattassi alle improvvise o graduali variazioni d'umore del girotondo, alle improvvise fermate ed alle riprese. Si trattava, in pratica, di non produrre musica "fuori posto": se non danzavano, interrompevo di suonare anche per dar modo a Mirella di fare i suoi commenti ed intraprendere nuovi passi e nuove figure coreografiche.

Constatavo che il mio era un metodo di **musicoterapia interattiva** – nel senso di una reciproca influenza fra me ed il gruppo, io dovevo adeguarmi all'umore dei partecipanti e nel contempo mi aspettavo di potere influenzarli positivamente - comunque efficace se adattato in generale alle vicissitudini del girotondo e dei suoi danzatori.

Improvvisamente intuivo che non fossero così veramente importanti le soluzioni di dettaglio (entro certi limiti una frase musicale sembrava valere quanto un'altra purché compresa nel clima grupale che determinava gli accenti musicali di vario tipo, ritmici, melodici, armonici, ...); tutto ciò contribuì ad aprirmi gli occhi anche sul significato delle altre due forme di musicoterapia: quella **attiva** e quella **passiva**.

**Quella attiva è senza dubbio una forma ad alto rendimento** a patto che l'individuo che produce la musica s'abbandoni "all'ispirazione" e sia anche abbastanza esperto nel suonare, improvvisando qualcosa che sente dentro. *Non* sempre egli riesce tuttavia ad aderire a se stesso, in altre parole non sempre riesce ad esprimere ciò che vorrebbe o dovrebbe per migliorarsi, soprattutto perché può avere dei vincoli e costrizioni che **gl'impediscono di cogliere** aspetti troppo dolorosi e nascosti di sé. In casi come questo egli non solo potrebbe produrre una musica banale, stentata o insignificante ma inoltre potrebbe **rimanere prono, passivo** anziché attivo rispetto ad alcuni dettami interiori che tutto sommato gli vietano di spaziare liberamente. Sarebbe allora più giusto parlare di **"musicoterapia di produzione"** piuttosto che di "musicoterapia sicuramente attiva" (nel senso che egli si limiterebbe alla produzione; l'attività psichica creativa - volta al miglioramento delle condizioni del Sé – potrebbe risultare relativamente non bastevole).

D'altra parte **la forma passiva** che secondo i più si ridurrebbe all'ascolto, sembra impegnare l'ascoltatore e limitarlo entro i confini di un certo contenuto musicale senza che egli possa apparentemente intervenire per modificarlo: ma è veramente così? Questo problema ci spinge ad esaminare la questione più da vicino. E' risaputo che nel brusio generato dagli invitati ad una festa che conversano fra loro, ciascuno di noi riesce ad ascoltare una voce piuttosto che un'altra nonostante queste siano tutte mescolate. Esiste dunque una notevole capacità selettiva che qui potremmo definire in base al timbro di voce del parlante ascoltato.

In via del tutto analoga – e basandoci sui fenomeni ormai da tempo accertati di **dislocazione temporale** (Benussi, 1913; Fraisse, 1967; Gerbino, 1983) e di **compresenza** (Stroud, 1955; Allport, 1968; Legrenzi, 1971) - è possibile che durante l'ascolto detto "passivo", l'ascoltatore in realtà possa minimizzare certi suoni in favore di altri, tornare indietro e riascoltare internamente dei momenti che più gli piacevano, fonderli con altri presenti o che immagina nel futuro, alterare la successione percepita dei suoni e così via. In questo caso la forma di musicoterapia "passiva" dev'essere definita "solo apparentemente passiva" giacché in realtà implicante un **intervento attivo in chi ascolta**. Del resto, questo è ciò che spesso fanno gli arrangiatori quando modificano un brano. Secondo noi è dunque più giusto parlare di **"musicoterapia d'ascolto attivo"** piuttosto che di "musicoterapia passiva".

In sostanza ci accorgiamo che **le forme definite come attiva e passiva, possono contenere aspetti definibili al contrario**, rispettivamente come passivi ed attivi che ne contaminano e ne cambiano profondamente il carattere superficialmente presunto.

La **musicoterapia interattiva**, d'altra parte, diventa in questo quadro un modo d'intervento ideale, in grado d'apportare delle variazioni nel paziente che questi non sarebbe in grado di produrre da solo con una forma insufficientemente attiva; come abbiamo già iniziato ad accennare, ciò potrebbe accadere non solo per una sua eventuale **incapacità cognitiva** ma anche perché presumibilmente potrebbe **bloccarsi emotivamente**, specialmente se le espressioni musicali auspicabili comportassero, viceversa, delle **rivelazioni espressive troppo dolorose** per l'individuo che se n'allontana per evitare sofferenza. Analogamente la forma interattiva sembra superiore a quella cosiddetta "passiva" perché *non* sempre l'ascoltatore può essere in grado di intervenire sulla musica ascoltandola in maniera sufficientemente attiva.

Le esperienze con la creta m'avevano persuaso che il Sé tende a concepire ogni fatto della vita come un modello ad uso e consumo del Sé medesimo e che, inoltre, agendo su quello come su un modello di se stesso, tende ad agire su di sé in vista di un possibile miglioramento. Avevo anche intuito che sono estremamente gradite le conferme del Sé che si mostra **bisognoso di sentirsi esistere e d'essere apprezzato così com'è** per continuare a vivere e progredire. (La situazione "attuale", se approvata, sembra costantemente fungere da punto di partenza).

Mentre cominciavo, senza accorgermene, ad immergermi in queste prime intuizioni, il girotondo continuava ed i componenti del gruppo, girando ora da una parte ora dall'altra, potevano osservarmi più facilmente a turno e mantenersi in contatto visivo con me, con le mie mani attraverso lo specchio, con il suono e con la vista diretta della mia persona mentre, dal canto suo, la danzaterapeuta faceva del suo meglio inventando nuovi passi e nuovi giochi ai quali essi erano indotti con sempre maggiore entusiasmo da una sintonia impalpabile eppure evidente fra la musica e ciò che il gruppo stesso faceva.

In uno dei giochi, ella tenendo la mano di due di loro, uno alla sua sinistra ed un altro alla sua destra, le alzava verso l'alto e contemporaneamente avanzava dicendo "alziamo le mani ed avanziamo tutti insieme verso il centro". Così il gruppo si stringeva con un passo o due verso un punto centrale del girotondo. Le braccia proiettate verso l'alto, il

gruppo formava una specie di corona umana più stretta. Poi tornava ad allargarsi ed i giochi continuavano alternandosi l'un l'altro. Questa *pulsazione spaziale e temporale del girotondo* mi colpiva e la sottolineavo improvvisando corrispondentemente.

Alcune volte, mostrando stanchezza, il gruppo rallentava; improvvisavo allora passando a brani più lenti e sentimentali, magari in tonalità minore, che inducevano al *riposo* ed a pause meditative e di riflessione, poi cogliendo il momento di una ripresa, acceleravo nuovamente e passavo senza parere ad una musica più spiritosa ed allegra, in tonalità maggiore alternando i tempi. L'incontro si protrasse e durò circa un'ora con reciproca soddisfazione.

Al termine Mirella li invitò a sedersi nuovamente, fece loro dei complimenti e ad ognuno dedicò lodi ed attenzione.

Domandò poi se sarebbe loro piaciuto avere ancora la musica al pianoforte ed alla loro risposta affermativa m'invitò a tornare, alla presenza di tutt'e cinque i ragazzi.

Accettai, e mentre ci salutavamo, smontai lo specchio e mi accomiatai con gentilezza, del tutto soddisfatto per com'erano andate le cose.

L'incontro mi aveva confermato l'idea che la musicoterapia interattiva era non solo possibile ma anche positiva e soddisfacente.

### **Il secondo incontro di musicoterapia interattiva, coreografica e speculare. Un fatto inatteso.**

In questo secondo incontro, tutto si svolse come nella volta precedente. Continuai ad osservare il girotondo cercando, come mio solito, d'adeguare interattivamente la musica alla velocità, alle espressioni facciali ed ai movimenti dei partecipanti. Alla fine dell'ora, Mirella dichiarò "abbiamo finito, per oggi basta". I ragazzi rimasero in piedi guardando ora lei, ora lo specchio, ora lo strumento, ora me.

Entusiasta ancora una volta dei risultati che avevamo ottenuto e che mi sembravano positivi, m'alzai dal seggiolino e con una mano appoggiata alla tastiera del piano ristetti ad osservare il gruppo con atteggiamento calmo e benevolo. Ed ecco che avvenne un fatto del tutto inatteso.

Il ragazzo psicotico P. si staccò dal gruppo, venne verso di me e m'abbracciò. Sorpreso e cautamente incerto sul da farsi, ero consapevole che contraccambiare troppo calorosamente l'abbraccio avrebbe potuto provocare improvvisa diffidenza ed un ritiro psicotico con un'eventuale crisi di rifiuto o di comportamento antisociale; inoltre sapevo che era altrettanto pericoloso e dannoso per lui che io non contraccambiassi giacché avrei mostrato una freddezza che avrebbe potuto sembrare offensiva e che ero ben lungi comunque dal provare.

Nel dilemma, che poteva rivelarsi angoscioso, non mi persi d'animo; scelsi la via di mezzo e posai delicatamente una sola mano – la destra - sulla spalla sinistra del ragazzo il quale restò immobile e visibilmente commosso, addossato a me per una buona manciata di secondi, il viso lievemente poggiato sulla camicia all'altezza del mio petto quasi volesse stabilire un migliore contatto con la musica udita.

Ero commosso a mia volta e, per non introdurre varianti alla situazione che avrebbero potuto sembrare strane, continuai a tenere l'altra mano sulla tastiera ed attesi che fosse lui a decidere quando sciogliere l'abbraccio a suo agio e a suo piacimento.

Quando si staccò, sorrisi amabilmente. Come già mi era accaduto d'osservare durante le mie esperienze con i pazienti che avevano lavorato la creta insieme a me, notai che il suo *viso aveva assunto una colorazione più viva, più luminosa, un'espressione più tenera e vivace* del solito così da esprimere un senso di *beatitudine profonda*, quasi in una sorta di *rivelazione*: e quale migliore rivelazione di intravedere *un nuovo Sé*? Un impercettibile sorriso sembrò aleggiare sulle sue labbra quasi avesse ritrovato la *sensazione ineffabile di un affetto* che gli era scomparso. Tutti gli altri ragazzi sembravano avere sul volto un'espressione di *compiacimento*.

P. si volse verso Mirella come a cercare approvazione ed ella, con slancio e coraggio, gli tese le mani e glielne strinse dolcemente; poi, accertamente, ella si dedicò a tutti gli altri e trovò complimenti e parole d'approvazione per ciascuno di loro.

Dal canto mio, provai una forte emozione nel constatare un successo così inatteso e del tutto imprevedibile e mi domandavo se era lecito pensare ad un vero successo o se fosse solo apparente e nascondesse qualche aspetto negativo non ancora chiarito. P., che da tempo rifiutava ogni contatto, ora sembrava avesse superato il proprio diniego e riusciva a stabilire un breve ma significativo legame con la mia persona o forse meglio con la musica o con ciò che comunque rappresentavo per lui. Mi domandai quale potesse essere la ragione essenziale del suo gesto e poi quale potesse essere la differenza fra lui e la ragazza psicotica che si era mantenuta in disparte e mi ripromisi ulteriori osservazioni nell'incontro successivo nel quale oramai speravo per comprendere meglio l'accaduto.

### **Il terzo incontro. Un nuovo fatto incoraggiante.**

Il terzo incontro si svolse come i due precedenti. Al termine, tuttavia, avvenne un altro fatto singolare del tutto imprevisto e che mi parve molto incoraggiante.

Com'era avvenuto alla fine del secondo incontro, P. venne verso di me e m'abbracciò ponendo il viso a leggero contatto della mia camicia. Quando sciolse l'abbraccio e Mirella gli andò incontro tendendogli le mani come aveva fatto la volta precedente, la ragazza S. s'avvicinò a me e m'abbracciò a sua volta. Più alta del suo compagno, ella chinò il capo sulla mia spalla e vi posò lievemente la guancia. Sorpreso ed incantato di tanto successo, ricambiai con una sola mano posata delicatamente sulla sua spalla. Non riscontrai alcuna differenza fra il suo gesto così fine e tenero e quello del suo compagno. Ella sostò alcuni momenti *come in contemplazione di un sentimento ritrovato* e la lasciai fare del tutto a suo agio per tutto il tempo che voleva.

Quando si staccò da me, Mirella dedicò anche a lei attenzione e complimenti per come avevano tutti insieme così ben danzato ed ottenne di poterle stringere delicatamente le mani.

Quando P. ed S. andarono a sedersi con gli altri, ella dedicò parole ed attenzioni particolari a ciascuno degli altri, R., D., e N., che sorridevano positivamente, in modo da non fomentare eventuali invidie o gelosie e, nel contempo, si prodigò nell'incoraggiare la continuazione degli incontri e l'ottimismo rispetto al loro scopo.

Rimasi in piedi vicino allo strumento come a non volere introdurre variazioni di sorta alla situazione così delicata e positiva che si era stabilita.

Terminato l'incontro, ed usciti i ragazzi, smontai lo specchio e scambiai poi alcune impressioni con Mirella.

Le domandai subito cosa ne pensasse degli abbracci che aveva visto farmi. Erano qualcosa d'abituale per i due ragazzi?

Ella rispose che non lo erano assolutamente e che si meravigliava molto della cosa. I due protagonisti erano psicotici e da molti anni essi rifiutavano ogni contatto. La diagnosi era stata fatta in ambiente psichiatrico, in ogni caso non potevano esserci dubbi. Lei stessa aveva avuto modo d'osservarli e di rammaricarsi per gli ostacoli che i sintomi frapponivano alle attività. Per quel poco che avevo anch'io potuto osservare, ero in accordo diagnostico ed i miei dubbi provenivano dal fatto che in casi come questi a volte ci si può imbattere in tortuose motivazioni o simulazioni che può essere difficile dipanare: soprattutto volevo essere ben sicuro che il successo osservato fosse veramente da considerare tale.

In ogni caso, mi dissi stupefatto dei risultati ottenuti. Ella rispose sorridendo che era stato un *grande successo*, un evento - secondo lei - di valore, da ricordare. Soprattutto mi assicurò che l'accaduto contrastava assolutamente col comportamento antecedente dei protagonisti, al punto che non poteva essere spiegato altrimenti che con un *insperato ed inatteso successo*.

Lusingato ed euforico, ma anche cautamente perplesso, avrei voluto proseguire con le mie osservazioni e le mie ricerche sul campo, ma la struttura non lo permetteva. Tre soli incontri erano tutto ciò di cui per il momento disponevamo. In ogni modo, avevo abbastanza materiale ora su cui riflettere.

La *musicoterapia interattiva, coreografica e speculare* aveva dimostrato con i fatti di essere relativamente efficace.

### **Efficacia e confronto delle diverse forme di musicoterapia interattiva, attiva e passiva. Analogie e differenze.**

Mi domandavo ora cosa sarebbe accaduto usando una delle altre due forme di musicoterapia, quella "attiva" e l'altra "passiva". Di queste, la migliore mi sembrava quella *attiva* giacché teoricamente pareva permettere al soggetto che la praticava un'attività "esterna" osservabile, fatta di gesti per suonare e di suoni che paiono porsi in rapporto, in qualche modo, con un'attività *interna di significazione e di modellazione*. Valeva la pena d'indagare se era veramente così.

D'altro canto non potevo più considerare la musicoterapia *passiva* veramente tale, giacché avevo intuito e compreso che *l'ascolto è sempre attivo* e quindi anche questa forma si presta alle *operazioni in grado di costruire significati e modelli*.

Queste considerazioni sui fenomeni che sembrano avvenire nelle forme "passiva" ed "attiva" mi sembravano molto positive ed incoraggianti anche per quanto riguardava la musicoterapia *interattiva* che era in grado di superare i problemi di entrambe quelle forme. Mi parevano di grande aiuto per incoraggiare e confermare il compito di quest'ultima che, più delle forme attiva e passiva, mi sembrava ormai adatta al trattamento sia individuale che di gruppo. Vedremo ora in breve la differenza fra queste due tipi di trattamento.

### **Trattamento individuale e trattamento di gruppo. Il gioco delle alternative e degli opposti. Il gruppo interno.**

Abbiamo già detto che il lettore potrebbe non solo domandarsi come sia possibile tenere conto di ciò che si presume nell'animo di ciascuno dei componenti di un gruppo, ma anche obiettare che è ben difficile indovinare ciò che prova una singola persona e che è altrettanto difficile improvvisare un commento musicale il più possibile corrispondente ed adeguato. Come se non bastasse, un gruppo è costituito da persone diverse per molti aspetti e sembra a priori un'impresa impossibile produrre un commento musicale adatto, giacché una di loro potrebbe essere p. e. d'umore triste, un'altra invece allegra, una ottimista e disponibile ed un'altra al contrario pessimista e chiusa nel suo mondo limitato.

E' quindi bene spendere due parole su quest'argomento ed indicare il problema insieme alle possibili soluzioni.

Per ciò che attiene al trattamento individuale, sembrerebbe giusto supporre un'efficacia maggiore rispetto al trattamento di gruppo giacché *l'intervento è tutto dedicato al singolo*: ciò che tuttavia si perde rinunciando al gruppo è la possibilità per il singolo di ricevere voci, umori e cenni dagli altri partecipanti in grado di *suggerire e d'impersonare altri modi d'esistenza che sicuramente albergano allo stato latente nell'animo del singolo*. Ciò non significa che si sia obbligati ad una scelta tra i due tipi di trattamento, ma che di tutto ciò è bene essere consapevoli.

Per ciò che riguarda il trattamento di gruppo, anzitutto osserviamo che ne esistono varie forme terapeutiche ma mi sembra che in nessuna di queste sia spiegato a lettere sufficientemente chiare, quale sia il motivo per il quale si spera di rendere efficace l'intervento agendo su un intero gruppo anziché sul singolo.

La *partecipazione di un gruppo* è resa a volte necessaria dall'esigenza di *fornire gli attori per recitare un evento importante nella vita del singolo* e possibilmente *fornire punti di vista diversi* che possono aiutarlo a focalizzare meglio il proprio problema: il gruppo si mette così al servizio di un solo individuo, commenta e costruisce il dramma centrato su un episodio significativo di uno solo il quale, a turno, cambia.

In ogni caso, negli'interventi di gruppo, di solito s'insiste spesso in maniera vaga sull'importanza della *relazione fra i membri del gruppo e fra questo ed il terapeuta*, ma una relazione è qualcosa d'astratto che sta in mezzo fra due o più

persone mentre noi abbiamo bisogno di comprendere quali siano gli aspetti o le capacità del singolo individuo che si pongono in relazione con certi altri di un altro individuo e perché.

In altre parole non ci sembra sufficiente parlare di una "relazione" R fra due persone W ed Y; occorre secondo noi specificare quali parti di W e di Y si pongono in relazione e per quale o quali motivi: bisogna inoltre non limitarsi ad osservare che la "situazione relazionale" è efficace o che "fa bene" in senso generico. Idealmente, bisognerebbe invece auspicare di vedere chiaramente i possibili motivi di ciò, al fine di migliorare l'intervento ed aumentarne l'eventuale efficacia che altrimenti - nonostante sia eventualmente riscontrata - rischia di non essere ottimale se non *pressoché casuale*.

Per rispondere a queste ed altre domande che ci siamo posti, osserviamo prima di tutto che *l'individuo singolo è composto anch'egli di parti spesso contraddittorie*. Questa constatazione empirica può essere agevolmente controllata da chiunque nella vita degli esseri umani di tutti i giorni, tuttavia è bene indagare se sia possibile prevederla in maniera teorica così da comprendere la possibile ragione del fenomeno.

Se l'uomo non possedesse parti in contraddizione l'una rispetto all'altra, egli non solo sarebbe costretto ad un determinato tipo di comportamento ma non potrebbe nemmeno concepirne o comprenderne mentalmente uno opposto o diverso. In realtà, grazie alla *presenza interna degli opposti*, ciascuno di noi può esaminare le possibilità che gli si offrono, ponderare le alternative e scegliere quella che gli sembra migliore in rapporto ad una determinata situazione.

Dal canto loro, le religioni hanno approfittato di questa peculiare capacità umana per predicare la libertà di scelta: senza entrare nel merito di questo argomento filosofico e - per alcuni - dogmatico, possiamo tuttavia rilevare che la convinzione che esista una "libertà" è legata alla *disponibilità di alternative diverse* che l'uomo può facilmente immaginare o fantasticare grazie alla sua capacità d'immaginazione.

Di solito gli animali predatori sono più pronti delle loro prede nel valutare le diverse possibilità che sono disponibili nella caccia o durante un inseguimento ed anche se non sembrano altrettanto intelligenti come l'uomo, riescono ad immaginare piani d'attacco diversi, distinte traiettorie e movimenti da compiere ancora prima di porli in atto.

Le prede non sembrano altrettanto capaci di predisporre dei piani e s'accontentano di strategie di sorveglianza e di fuga la più veloce possibile, al massimo alternando ed improvvisando le direzioni della corsa ma senza un vero e proprio piano individuale di fuga.

Nel capitolo dedicato alle "**Osservazioni psicologiche e cliniche in atelier d'arte. Il metodo della scultura rotante**" abbiamo parlato del paziente F., affetto da delirio mistico che aveva prodotto un disegno caratterizzato da netti elementi di *chiusura* (porte e finestre chiuse, campo recintato, assenza di segni di vita come panni stesi, vasi di fiori o altro...): in seguito, F., posto di fronte ad un modello tridimensionale in creta - montato su una piattaforma girevole - che da una parte riproduceva fedelmente il suo disegno e dall'altra invece mostrava caratteri opposti d'*apertura* (panni stesi, viottoli di comunicazione, finestre aperte...), fermava la piattaforma proprio in una posizione in corrispondenza della quale era possibile osservare questi nuovi caratteri positivi, anziché quelli negativi del disegno originale.

Ciò non è che un esempio d'apparente contraddizione colto sul campo ma se ne possono notare di analoghi nel corso della vita quotidiana delle persone. Per noi significano che *ognuno di noi possiede dentro di sé esigenze e desideri opposti*, non importa se in conflitto fra loro e che la manifestazione di alcuni di questi non comporta certo l'assoluta assenza degli altri, ma semplicemente la loro messa in disparte, in una zona oscura in cui restano invisibili così da non comparire alla ribalta della coscienza e del comportamento: possiamo dunque assumerli presenti, sia pure in maniera relativa.

Il nostro animo sembra così come un serbatoio di esigenze contrastanti o come un'immensa pianura dove centomila cavalli galoppino in tutte le direzioni in piena corsa.

Noi abbiamo la possibilità di saltare da un cavallo all'altro e di spostarci molto rapidamente da una posizione all'altra della pianura: se cambiamo idea, basta saltare giù da cavallo ed inforcare la groppa di un altro che corre in senso opposto per avere la possibilità di correre ovunque.

In altre parole noi *usiamo le contraddizioni* costantemente *per i nostri fini* e - rispetto agli animali - siamo relativamente poco o meno condizionati da comportamenti istintivi anche se subiamo la forte influenza dell'educazione che, tuttavia, per svilupparsi ha comunque bisogno di fare leva su qualcuna delle possibilità varie od opposte che albergano in noi.

I diversi rappresentanti di un gruppo si presentano come individui differenti perché ciascuno di loro ha scelto una delle due, o più, possibilità che gli s'offrivano. Ciò non significa che l'alternativa scartata sia andata perduta: essa è stata semplicemente messa in disparte ma è pronta a tornare in auge alla prima occasione a lei favorevole.

Se l'individuo continua a rifiutarla, egli deve fare uno sforzo continuo per neutralizzarla o negarla e questa fatica può essere maggiore o minore a seconda delle vicissitudini della vita, delle abitudini e dell'esperienza personale.

Le possibilità rifiutate continuano comunque ad essere presenti nell'ombra, in qualche modo, e le diremo quindi "latenti". Quando due individui diversi hanno atteggiamenti contrastanti intorno ad un medesimo problema o situazione, ciò significa che ciò che è pensato ma rifiutato, cioè *latente* nell'uno può essere viceversa accettato ed attualmente presente nell'altro, quindi da questi considerato *reale*.

In altre parole la possibilità d'operare una terapia di gruppo è fornita non solo dall'essere il gruppo eventuale portavoce di possibilità latenti nel singolo (il quale le possiede comunque - appunto allo stato latente - dentro di sé anche se le possibilità reali ch'egli esprime possono essere del tutto contrarie) ma anche dal fatto che una stimolazione (p. e. musicale o danzata) non corrispondente alla sua consapevolezza ma a quella di un altro che la esalta e tende a metterla

in luce (p. e. danzando), può comunque avere una possibilità d'accesso ai suoi modi latenti, permettendo così all'individuo di metterli alla prova in qualche maniera *accettabile perché comunque indiretta*.

**Figura a:** il disco nero si staglia rispetto allo sfondo costituito dal bianco del foglio.

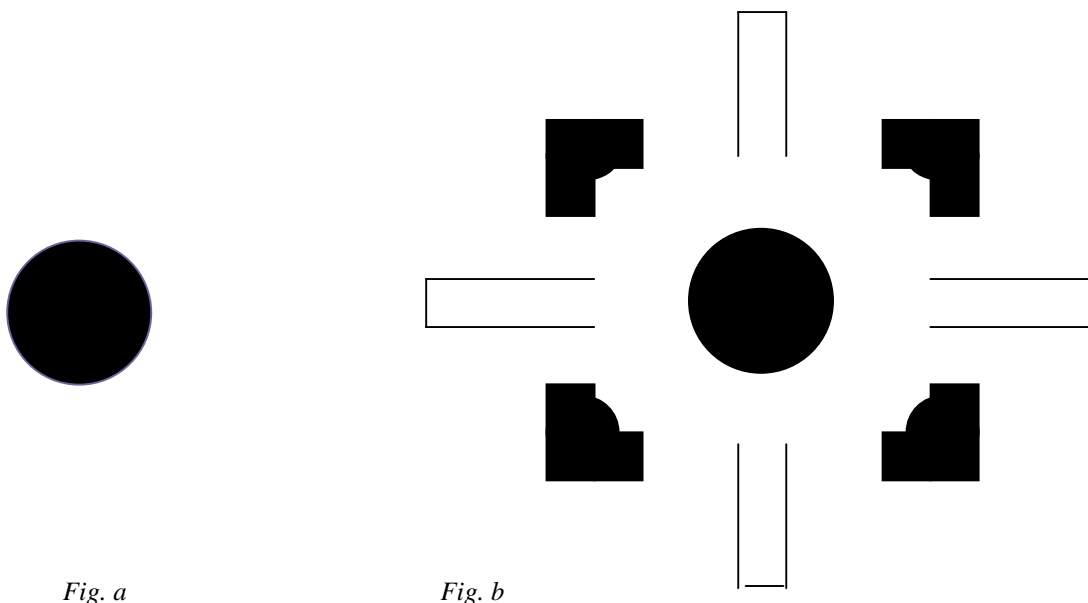


Fig. a

Fig. b

**Figura b:** il disco nero si staglia in modo deciso rispetto allo sfondo contenuto nel riquadro che sembra avere una forma circa rettangolare e tinta più bianca del resto del foglio. Questo costituisce un secondo sfondo ovviamente più esteso ma "senza forma", dai confini indefiniti. La figura qui "disco nero" è in stretto rapporto al *primo sfondo* (bianco) anche grazie alla presenza del *secondo sfondo* (anch'esso bianco) che contribuisce a dare un senso di figura al primo, accentuandone il biancore ed il senso di *vicinanza all'osservatore*. Contribuendo al contrasto fra gli opposti anziché eliminarlo, il disco nero pare un po' più scuro di quello delle "fig. a" che dispone di un solo sfondo anziché di due. Chi volesse saperne di più, può fare riferimento in particolare agli opportuni lavori sulla percezione (Gerbino, 1983; Kanisza, 1980).

In base alle considerazioni sui modi latenti del sentire, possiamo pensare che l'individuo più triste abbia dentro di sé una parte pronta alla risata. A volte il principio dell'alternanza fra figura e sfondo prevale ed ecco allora il melanconico diventare improvvisamente allegro, a volte troppo, o il tipo allegro e vivace divenire improvvisamente melanconico. Il cambiamento improvviso d'umore può essere anticipato o ritardato da un eventuale accadimento esterno ma può essere spontaneamente assunto in virtù della naturale tendenza a passare in rassegna i vari modi dell'esistenza, dunque per un - per così dire - naturale passaggio da un modo all'altro.

Ciò ci sembra implicare non solo una capacità di compresenza dei contrari ma anche la possibilità di un loro reciproco rafforzamento anche se solo uno viene posto in luce (rafforzamento positivo) e l'altro no (rafforzamento negativo).

Si osservino ancora le due figure. Nella prima (a), il disco nero si staglia rispetto allo sfondo: chi l'osserva, dopo alcuni secondi di solito sposta la propria attenzione verso lo sfondo del foglio in cui il bianco è l'opposto del nero. Nella seconda figura (b), il passaggio dal nero del disco allo sfondo bianco contenuto nel riquadro sembra più marcato; in realtà, l'intera figura possiede anche un secondo sfondo che è quello del bianco del foglio tutto attorno. Vediamo così che gli sfondi possono essere anche più di uno solo e che il passaggio dalla figura centrale di tinta data (in questo caso nera) ad uno di loro di tinta opposta (in questo caso bianco) può essere influenzato da vari fattori.

La compresenza ed addirittura il rafforzamento dei contrari ci pare chiaramente illustrata e debitamente rilevata nella seconda figura.

Di conseguenza, ci sembra lecito fare l'ipotesi che insieme p. e. al rifiuto possa coesistere l'opposto, cioè il desiderio ma di solito, solo uno è rafforzato e l'altro è tacitato. Analogamente, possiamo aspettarci che il terrore del vuoto si mescoli all'attrazione e l'una può rafforzare l'altro. Quanto maggiore l'attrazione, tanto maggiore il terrore che serve per sbaragliarla.

Storicamente (Thomson, 1975), la psicologia può vantare l'opera di un insigne studioso, stranamente poco noto, il quale ha rilevato in noi la presenza non solo di idee ed atteggiamenti latenti, ma addirittura l'esistenza di personalità diverse in grado di sostituire almeno temporaneamente la personalità normalmente dominante. A volte, una di queste personalità sembra persino non sapere nulla di un'altra e l'individuo si trova a vivere di volta in volta con personalità diverse (Janet, 1994, 1996a, 1996b). Successivamente anche altri studiosi si sono aggiunti a questo punto di vista perfezionando ove

possibile e sostenendo la struttura composita del Sé (Elster, 1985; Fodor, 1983) anche in base ad opportune osservazioni fisiologiche e comportamentali (Denes e Pizzamiglio, 1996). Da qui possiamo dedurre che il singolo è in realtà costituito da un **gruppo interno** di personalità diverse che non sempre e non necessariamente sono fra loro amiche o si conoscono. E' questo, secondo noi, il **principio del gruppo interno** il quale pienamente **giustifica l'uso terapeutico del gruppo di più persone reali**.

### **Riflessioni e criteri d'improvvisazione. Interazione, espressione e specularità.**

Fin dall'antichità si sa che la musica ha sull'uomo e sugli esseri viventi un grande potere ed influenze insospettite.

All'inizio del '900 si cominciò ad usarla (Wigram et al., 1997) per incrementare le vendite (come si fa oggi nei grandi magazzini), aumentare la produzione di latte delle mucche (la musica classica è la preferita da questi animali), favorire la crescita delle piante ed intervenire terapeuticamente, oltre che – come da sempre fatto – per porre in risalto espressivo uno spettacolo.

Oggi, nei manuali di musicoterapia si distingue - come già detto - fra due modi di uso: la "**musicoterapia passiva**", limitata all'ascolto di brani musicali e la "**musicoterapia attiva**" che implica la produzione musicale da parte del soggetto interessato.

Per quest'ultimo modo non occorre sempre che egli conosca la musica perché la musicoterapia attiva può – come minimo - essere sviluppata usando semplici strumenti a percussione come il tamburo, le nacchere, i piatti, il triangolo e così via.

Nonostante i molti sforzi teorici compiuti, ancora oggi **non si conosce esattamente il meccanismo con il quale la musica agisca nei soggetti normali o non**, elicitando idee, sentimenti e sensazioni a volte anche molto complessi.

E' mia opinione che finché non saranno stati chiariti ed accettati i motivi per cui la musica c'influenza così tanto, non si potrà dare una spiegazione soddisfacente al funzionamento della musicoterapia. Né si può comprenderla senza lo studio accurato della fisica, della matematica e della psicologia musicali. Alla soluzione di questo problema daremo un contributo che riteniamo fondamentale, disponibile in un apposito capitolo che tratta la **psicopoiesi della musica**.

In questo momento ci preme sottolineare che il nostro metodo d'intervento musicale - così come nei tre incontri descritti - non era di tipo attivo né passivo ma piuttosto di tipo che diciamo "**interattivo**" con riferimento al fatto che **improvvisavo in base alle espressioni ed al comportamento dei pazienti**: questi continuavano poi ad interagire, in parte **interattivi a loro volta, rispetto alla musica**.

E' da sottolineare la versatilità di questo modo d'intervento.

In presenza sia d'individui vivaci, sia, contemporaneamente, di altri apparentemente meno vivaci o "spenti", potevo comunque improvvisare un brano di almeno due voci, una che procedeva allegramente e l'altra invece che s'esprimeva in maniera non solo lenta ma, all'occorrenza, anche addirittura melanconica. Ognuno, di suo, era poi libero di fare più caso all'una delle due, piuttosto che all'altra.

La presenza non di due soli pazienti ma di cinque non era comunque di serio intralcio giacché si può, all'occorrenza, improvvisare a più voci, cosa di cui del resto non ci fu mai veramente bisogno, le emozioni essendo, alla base, di carattere solitamente bipolare, vale a dire o positive o negative, le due mani potendo provvedervi separatamente sulla tastiera.

Lo scopo originario del mio intervento, dopo le prime esperienze con la creta ed il disegno, era quello d'indagare un'altra forma di arte terapia – quale appunto la musicoterapia - nella speranza di scoprire degli indizi che m'aiutassero a capire, il meglio possibile, ciò che mi sembrava d'aver compreso con l'arteterapia e la scultoterapia, cioè qualcosa di più sulla possibilità di creare un modello utile per il Sé, e così pure sul significato che il modello può avere, sulle sue caratteristiche necessarie per meritare tale nome, sul bisogno di conferma del Sé ed infine, ma non ultimo, il significato più profondo della musica nella sua relazione con l'essere umano.

Riflettevo inoltre che la scultura, così come la pittura ed il disegno, essendo arti figurative, sono più legate al concreto rispetto alla musica che, inafferrabile, svanisce nell'aria e si prestano meglio di quest'ultima ad interpretazioni antropomorfe o concrete, comunque legate a qualche aspetto comune della vita quotidiana; i manufatti, una volta ottenuti, restano visibili, diventano "oggetti", mentre la musica, lavorando sul suono - non dà prodotti fissi, visibili, palpabili.

Come già detto, la musica si dilegua presto nell'aria - tanto che le melodie sono spesso chiamate "arie" - ed essendo una combinazione relativamente astratta di suoni, non si presta alla presunzione di un modello semplicistico, ma richiede uno **sforzo teorico di penetrazione non indifferente**, tanto da fare dubitare di poter venire a capo del mistero.

Avevo dunque molte ragioni per sviluppare la mia **indagine musicale**. Lavorando con alcuni pazienti, speravo di cogliere degli indizi che mi avrebbero potuto aiutarmi a sbrogliare qualcosa dell'intricata matassa costituita dal **millenario enigma della musica**.

Forte di queste mie convinzioni e delle mie precedenti esperienze con la creta, m'aspettavo o almeno speravo qualche successo a seguito del mio intervento, con pazienti che costituivano per me l'ago della bilancia della situazione, il criterio imprescindibile di successo: solo loro, con un loro eventuale miglioramento avrebbero potuto decretarlo.

Cercai così di non lasciare nulla al caso ma predisposi le cose in modo da ottenere il massimo risultato possibile, parendomi che il benessere dei pazienti avesse la precedenza su ogni altra considerazione o esigenza.

Già prima d'iniziare la sperimentazione, sapevo dei due psicotici e degli altri pazienti. Di musicoterapia interattiva non avendo mai sentito prima parlare e mi rendevo conto che questa mia idea necessitava d'essere messa alla prova.



In ogni caso, speravo e ritenevo che la musicoterapia interattiva, svolta da parte di un *improvvisatore* al pianoforte *in base alle espressioni ed al clima emotivo del gruppo* dei pazienti, potesse essere migliore dell'ascolto di una musica rigidamente prefissata, riprodotta al registratore, ma impossibile da cambiare o da adattare al momento: così pure *ritenevo e speravo che potesse essere loro di qualche aiuto*, più efficace in ogni caso della musicoterapia attiva o passiva a volte insufficienti: non m'aspettavo tuttavia gli insperati successi poi ottenuti.

Consapevole che in tutte le forme di disagio psichico ciò che sembra fondamentale è il contatto del Sé con il Sé medesimo, o meglio, con le sue proprie parti od aspetti, curai il contatto fra la musica ed il gruppo in almeno tre modi:

- (1) l'interazione musicale in base alle espressioni ed alla mimica dei presenti (musica)
- (2) l'espressione visibile - il più possibile evidente - dei moti dell'animo attraverso la danza (danza)
- (3) l'ausilio di una funzione speculare (specchio).

### **1. Interazione musicale in base alle espressioni gestuali ed alla mimica. Trattamento individuale e di gruppo.**

Vogliamo sottolineare che la musica suonata non era registrata ma improvvisata appositamente, al momento, in base alle espressioni, al comportamento, agli atteggiamenti dei partecipanti, *non* in base ad un'ispirazione arbitrariamente libera. Era essenziale non il brano, ma la *maniera di suonarlo in funzione dei comportamenti dei partecipanti*. Questo il *criterio interattivo di base*.

Essi potevano allora imparare a condizionare, controllare ed influenzare la musica che così diveniva un modello plastico in cui potere forgiare, possibilmente provando a cambiare il proprio Sé.

La *musica, arte dei moti dell'animo resi udibili*, era improvvisata soprattutto cercando di cogliere i moti interiori dei presenti che presumibilmente si rendevano evidenti nei movimenti e nelle sfumature di movimento dei loro corpi (anticipi o ritardi, ampiezza, velocità gestuale, espressione dei volti). Non di rado si utilizzava qualche brano già noto, ma allora lo si suonava liberamente, interpretandolo con larghezza, in base ai criteri già detti.

Il tipo di musica così prodotto faceva dunque in qualche modo da specchio per il gruppo che in essa poteva così rimirarsi. Le *eventuali discrepanze fra i componenti del gruppo*, lungi dal costituire un problema, avrebbero potuto *aiutare* - con il loro riflesso in cenni della musica e della danza - a portare in luce parti latenti del Sé del singolo, *mostrandogli modi alternativi di essere e quindi di vivere che già in qualche modo possedeva al suo interno*.

Da questo punto di vista, il trattamento di gruppo si rivela dunque inaspettatamente efficace e creativo rispetto al trattamento individuale.

### **2. Espressione visibile ed evidente dei moti dell'animo attraverso la danza.**

La musica doveva essere, secondo me, intensamente vissuta ed agita dai partecipanti. Personalmente cercavo di fungere da semplice tramite predisposto per l'*espressione sonora* dei loro vissuti interiori, emozioni ed atteggiamenti.

A questo scopo mi era sembrato fondamentale l'aiuto della danzaterapeuta la quale li stimolava tendendo a liberare con il movimento corporeo i *loro moti interiori, ad agirli e ad amplificarli* con il *commento* che si faceva, ad un tempo, musicale e coreografico.

Del resto, ho sempre pensato che gli occidentali hanno la cattiva abitudine d'ascoltare la musica comodamente seduti, condannandosi così all'immobilità, anziché improvvisare dei passi in uno spazio aperto come invece fanno soprattutto molti negri africani. Tramite la danza, pensavo che la musica potesse meglio cogliere l'animo dei pazienti, scuotendone l'eventuale apatia, la rassegnazione, il pessimismo o la sfiducia nel futuro, insomma gli atteggiamenti di passività e di chiusura, *normalizzando il flusso del sentire*, rendendoli più trasparenti a se stessi in favore di una *partecipazione* che speravo avrebbe portato ad un *riesame di se stessi* e ad un *migliore contatto con il Sé* - soprattutto con le parti di sé che potevano favorire il progresso - contatto per il quale la danza mi sembrava di basilare importanza o almeno d'inestimabile aiuto.

Sostanzialmente mi sembra così che la danza assumesse una funzione non solo espressiva, ma anche - per così dire - di *richiamo speculare*, abbastanza *indiretta da essere accettabile*. E' risaputo infatti che *il paziente di solito rifiuta un attacco frontale al proprio male* e non si può fare appello alla sua capacità di ragionamento razionale - purtroppo affine all'uso della comunicazione verbale - mentre è bene lavorare con lui per *allusioni indirette* (p. e. con la musica, la fabulazione, la danza...) di cui il *comportamento artistico* può agevolmente fornire l'occasione, riducendo allo strettamente indispensabile il contatto verbale (saluti, convenevoli, proposta e programma di lavoro).

Qui usiamo il *termine speculare* non nel senso di fornire un'immagine rigidamente fedele ma piuttosto qualcosa che pur somigliando all'originale o avendone qualche attinenza, ne fornisca al contempo un'*alternativa un poco cambiata*. Si sa, infatti, che nel comune specchio non vediamo noi stessi come ci vedono gli altri giacché si ha almeno uno scambio della sinistra con la destra. Rispetto a questa situazione, l'arte è spesso in grado di fornire una maggiore *distorsione* poiché crea un'*allusione* apparentemente abbastanza lontana dal suo vero oggetto, il Sé.

Lungi dall'entrare in contatto con la consapevolezza, l'arte tende a coinvolgere la parte emotiva del nostro essere, quella parte di noi che, più intuitiva, ci appare come vaga ed inconsapevole.

### **3. Ausilio della funzione speculare per le funzioni illustrativa, amplificativa e creativa.**

Per favorire la funzione speculare - che già tentavo di stabilire con la musica, non arbitraria ma centrata sui partecipanti - usai uno specchio vero e proprio, d'importanza forse più psicologica che reale. In ogni caso, grazie ad esso, i

movimenti delle mie mani sarebbero stati visibili ed il loro ritmo avrebbe sottolineato il ritmo udito, a sua volta basato sul ritmo delle emozioni e dei vissuti fluenti da me intravisti nel gruppo, momento per momento.

Lo specchio, con la sua semplice presenza, sembrava alludere alla funzione in parte speculare della musica la quale, tuttavia, aveva anche altre funzioni: illustrativa ed amplificativa dei vissuti attualizzati e, a volte, persino creativa di nuovi vissuti, grazie alle variazioni ogni tanto introdotte rispetto al tema - o clima - principale.

E' da notare che i partecipanti non potevano specchiarsi direttamente nello specchio, non vi si vedevano: potevano specchiarsi però *indirettamente*, attraverso i movimenti delle mie mani che in qualche modo "*riflettevano*" il loro *modo di danzare* e, presumibilmente, il loro modo di sentire attuale.

### **Prime conclusioni: suono, danza e specchio.**

Questi erano dunque i tre modi d'intervento: *suono, danza e specchio*.

Ripensando ai risultati ottenuti, me ne sentivo lusingato: pensavo anche ai problemi rimasti in sospeso.

Sarebbe stato bene ed importante poter documentare gl'incontri con una *videoregistrazione*. Ancora più rilevante sarebbe stato continuare gl'incontri per *studiare ulteriormente* ed in dettaglio i particolari delle varie possibili situazioni.

Purtroppo le nostre istituzioni sono *strutture troppo burocratizzate* e non hanno margini di sufficiente autonomia locale; oltre a ciò, l'indifferenza per le idee nuove, le solite invidie, gelosie e timori per la perdita eventuale di prestigio pongono potenti ostacoli che seppure per ragioni meschine e ben poco umanitarie, si frappongono al progresso e risultano spesso insormontabili.

In ogni caso, mi ponevo alcune serie domande.

I successi conseguiti, specialmente quelli con P. ed S. erano dovuti ad una sintomatologia di lieve entità o veramente erano una conseguenza del nostro intervento combinato (suono, danza e specchio)?

E' vero che il *comportamento affettuoso* di P. era stato poi *confermato* da quello di S. nonché da quello degli altri tre pazienti presenti che avevano manifestato con espressioni gioiose del viso, ed il movimento vivace dei corpi, il loro gradimento in modo gestuale, mimato e danzato: ma l'abbraccio di S. era stato spontaneo come quello di P. o il suo era stato solo l'effetto di un impulso all'imitazione? In ogni caso, riflettevo, se anche così fosse stato, S. avrebbe *creato in sé un legame* - sia pure labile e temporaneo - con P. oltre che con me, la musica e la situazione e questo mi pareva *importante e positivo* per lei.

E', infatti, nella psicosi, la *capacità di produrre legami* che sembra anche colpita a causa della tendenza non trascurabile a reciderli.

Incoraggiante mi sembrava in P. ed S. la scomparsa di fastidio nell'affidare le loro mani almeno a quelle di Mirella, la danzaterapeuta. Del tutto inaspettato era poi l'abbraccio alla mia persona ed a ciò che poteva rappresentare per loro.

Mi domandavo altresì: cosa sarebbe accaduto se, rinunciando alla danza ed allo specchio, avessi agito solo con la musica improvvisata interattivamente, cioè in base agli stati d'animo più visibili? E cosa invece sarebbe accaduto cercando di far produrre una specie di mimo, p. e. dei movimenti simili a quelli della danza ma senza musica? Era possibile usare lo specchio da solo? Mi facevo queste ed altre domande spinto dal desiderio d'indagare e comprendere la parte che ciascun elemento potesse avere nel produrre gli effetti osservati.

D'altra parte, queste stesse domande mi sembravano subito assurde giacché *non* mi pareva agevole e forse neanche possibile usare la musica oppure la danza o lo specchio *da soli*: sospettavo anche fortemente che questi *tre elementi avessero agito in sinergia*, l'uno aumentando l'effetto dell'altro.

Mi sembrava infatti che *ciascuno di questi tre elementi fungesse da amplificatore degli altri due*, cosa impossibile da ottenersi con l'uso di uno solo di loro. In sostanza, l'effetto di ciascuno era inseparabile da quello degli altri due, al punto che usandone uno solo si sarebbe potuto probabilmente ottenere poco o nulla.

L'elemento in più, forse era lo specchio: la sua presenza, tuttavia, mi sembrava importante giacché questa sembrava dicesse: "Sono qui, guardatemi, vedrete cosa si farà e cosa si sta facendo per voi! Vedrete quasi voi stessi, ma in maniera gentile, indiretta! Non sarete spiati, ma sarete voi ad osservare, controllerete la situazione ed agirete di conseguenza anche su voi stessi! Sono qui a testimoniare interesse e disponibilità per voi!"

### **L'assistito crea musica per interposta persona. Oggettività e soggettività del fenomeno sonoro.**

Mi pareva chiaro che la *musica* incentivava potentemente la *danza* e questa a sua volta sottolineava e commentava la musica; entrambe poi, alludendo anche in qualche modo ad una funzione speculare, sembravano invitare i partecipanti a rimirarsi come in uno *specchio* magico ed i semplici gesti con cui i nostri sguardi a volte s'incrociavano casualmente durante le danze ed il girotondo mi sembravano confermarlo, lusinghieri e positivi.

In ciascun incontro avevo avuto la sensazione, sempre più netta e decisa man mano che i minuti trascorrevano, che i *partecipanti trovassero, nel meccanismo dell'incontro, un modello docile e duttile con cui modellarsi internamente*: i movimenti, i gesti, le diverse velocità dell'esecuzione coreografica, i piccoli sfasamenti osservati, ora dovuti a stanchezza, vuoi fisiologica, vuoi restia (ritardi), ora invece dovuti ad entusiasmo (anticipi), l'espressione mimica dei visi, tutto insomma mi lasciava pensare che i partecipanti *imparassero* grado a grado a *condizionare, controllare e creare la musica*. Essi s'accorgevano infatti che lungi dall'imporgliene loro un tipo o un genere, un ritmo, una velocità o un'intensità, mi lasciavo trasportare dai loro segnali attivi, esprimendo musicalmente con le mani sulla tastiera ciò che di, ed in, loro potevo vedere con gli occhi.

Ebbi così modo di convincermi che la loro scoperta di potere esercitare non solo un *controllo su di me e sulla musica*, ma anche di *contribuire a crearla* in maniera così determinante o comunque abbastanza vicina ad un loro intendimento, li colmava di sensazioni gioiose. Ma perché? A cosa era ciò dovuto?

### **Necessità di una completa teoria musicale su base matematica, fisica e psicologica.**

Intuivo che ciò potesse essere in relazione alla *capacità di modellazione* (Incarbone, 1998) che trovava nella *musica interattiva, coreografica e speculare* un potente mezzo di realizzazione, ma per rispondere a queste domande in maniera più precisa e sicura bisognava agire su due fronti, (una volta *escluse le ipotesi più banali* come la volontà di "dominio" o la voglia di "divertimento" che mi sembravano troppo *semplici e riduttive*).

Da un lato, sentivo che ero costretto ad edificare una teoria sul *significato che le caratteristiche oggettive della musica* possono avere sull'essere umano *prima di trasformarsi in caratteristiche soggettive*: si trattava dunque di una *teoria fisica della musica*, opera difficile, ostacolata dalla mancanza d'adeguata letteratura e d'idee in proposito, anzi addirittura resa più ardua dalla presenza di alcune credenze dannose ed errate nelle teorie musicali, tuttora purtroppo adottate ed attualmente praticate addirittura nei Conservatori nonostante le opere e i ripetuti avvertimenti ed ammonimenti di qualche insigne studioso (Righini, 1996; Righini e Righini, 1974).

Dall'altro lato, dovevo edificare una *nuova teoria psicologica sul rapporto fra la musica ed il Sé umano: la psicopoiesi musicale* (ovverosia: la psicologia della creatività e della relazione musicale).

Gli sviluppi sopra detti sono disponibili a breve negli approfondimenti che si possono richiedere via e-mail facendo riferimento ai due relativi titoli (**Teoria fisica della musica; Psicopoiesi musicale**).

Qui dirò semplicemente che il controllo dei partecipanti sulla musica da me improvvisata era agevolato e reso meno necessario anche da un altro fenomeno che avevo avuto modo di rilevare riflettendo sulla "musicoterapia passiva"; come già accennato, questa è in realtà *internamente attiva*. A parità di musica udita, ciascun partecipante era in grado di servirsene attivamente per i suoi scopi e quindi *la stessa musica suonava diversamente per ognuno, adattandosi individualmente a ciascuno di loro* grazie alla capacità umana d'essere *attivo durante l'ascolto*, percependo i suoni ed il loro significato in maniera personale e differente da quella di qualsiasi altro membro del gruppo.

Mi sembra abbastanza evidente che l'improvvisazione musicale, nel corso d'attuazione della musicoterapia interattiva, era ad un tempo *oggettivamente uguale per tutti* ma poteva riuscire ad essere *soggettivamente diversa ed adattata da ciascuno a sé stesso*. Ciò rendeva più facile e possibile l'interazione col gruppo e non solo necessariamente con un singolo individuo. A questo punto qualcuno potrebbe essere curioso d'avere un'idea del tipo di musica usata.

A causa della loro improvvisazione solo alcuni brani sono stati scritti. Chi fosse interessato può richiederne la partitura - necessariamente approssimativa - che va comunque interpretata molto liberamente al momento, caso per caso ed in funzione della situazione individuale o gruppale che si viene a creare. In ogni caso, si sconsiglia un'esecuzione pedissequa, scolastica o al metronomo.

### **Bibliografia.**

- Allport, D. A. (1968). Phenomenal simultaneity and the perceptual moment hypothesis. *British Journal of psychology*, 59, 395-406.
- Benussi, V. (1913). *Psychologie der Zeitauffassung*. Winter. Heidelberg.
- Denes, G., Pizzamiglio, (1996). *Manuale di Neuropsicologia*. Zanichelli.
- Elster, J., (1985). *L'io multiplo*. Feltrinelli, Milano, 1991
- Fodor, J., A. (1983). *La mente modulare*. Il Mulino, Bologna, 1988.
- Fraisse, P. (1967). *Psychologie du temps*. Presses Universitaires de France. Paris.
- Gerbino, W. (1983). *La percezione*. Il Mulino. Bologna.
- Incarbone, S., (1998). Arte e scienza. L'arte nella fase nascente. (In: Roi, G., *La bellezza dell'invisibile*. Angeli, Milano).
- Janet, P., (1994). *Medicina psicologica*. Ed. Il pensiero scientifico. (Esistono appunti miei a fine libro).
- Janet, P., (1996a). *Disaggregazione. Spiritismo. Doppie Personalità*. Ed. Sensibili alle foglie. Roma.
- Janet, P., (1996b). *La passione sonnambolica*. Liguori. Napoli.
- Kanizsa, G., (1980). *La grammatica del vedere*. Ed. Il Mulino, Bologna.
- Legrenzi, P. (1971). Un fenomeno di dislocazione temporale in campo visivo. *Atti Acc. Patav. SS. LL. AA. Classe di Scienze matematiche e naturali*, 83, 135-182.
- Righini, P., (1996). *L'acustica per il musicista. Fondamenti fisici della musica*. Zanibon.
- Righini P., Righini G., U., (1974). *Il suono*. Tamburini. Milano.
- Stroud, J. M. (1955). The fine structure of psychological time. In H. Quastler (Ed.), *Information theory in Psychology: Problems and methods* (pp. 174-205). Glencoe, IL: The Free Press.
- Thomson, R., (1975). *Storia della psicologia*. Boringhieri.
- Wigram, T., Saperston, B., West, R., (1997). *Manuale di arte e scienza della musicoterapia*. Ismez. Roma.