

11-07-2006

AVVERTENZE

1. L'esame di altri metodi sarà sviluppato prossimamente.
 2. Chi è interessato per richieste, commenti e proposte può rivolgersi a *incarboni.salvatore@gmail.com*
 3. "Psicopoiesi, psicologia della creatività e della relazione" ® è un marchio protetto.
-

-----OOO-----

PRINCIPI GENERALI E FILOSOFICI DI CREATIVITA', MUSICOTERAPIA, ARTI TERAPIE.

INDICE PARTE PRIMA

IV. INTRODUZIONE TRAMITE INTERPRETAZIONE PSICOPOIETICA E STATISTICA DI ALCUNI METODI D'ANIMAZIONE, MUSICA TERAPIA E ARTI TERAPIE.

Premessa. Validità dei metodi d'animazione e d'arti terapie.

Definizione degli "Obiettivi".

Elenco delle radici lessicali con frequenza ≥ 10 .

Interpolazione linguistica: esposizione discorsiva degli obiettivi secondo le radici lessicali ordinate per frequenza.

Vantaggi dell'esposizione discorsiva e nuovi concetti che ne derivano.

Psicopoiesi del ritmo.

Cosa spinge il Sé a modellare.

Importanza del ritmo. Il ritmo esistenziale.

Accenti. La danza, punto d'incontro fra le arti.

Una prima definizione di bellezza.

Perché il Sé usa un modello. Importanza e valore soggettivo del modello

Perché il Sé non si cambia direttamente, senza modello.

Alcune strutture musicali che confermano l'ipotesi teorica.

Interrogativi sullo studio statistico degli obiettivi.

Convergenza oggettivamente fondata, non casuale.

Un primo commento al metodo di Laura Bassi. Il "Ritmo integrale".

APPENDICI E TABELLE DI CONSULTAZIONE.

Indice analitico delle diciture essenziali usate negli "obiettivi".

Frequenza delle principali radici lessicali.

Elenco per pagina delle "diciture" relative agli obbiettivi.

NOTE.

BIBLIOGRAFIA.

PRINCIPI GENERALI E FILOSOFICI DI CREATIVITA' E DI ARTI TERAPIE.

IV

INTRODUZIONE TRAMITE INTERPRETAZIONE PSICOPOIETICA E STATISTICA
D'ALCUNI METODI D'ANIMAZIONE ED ARTI TERAPIE.

Musica
e arte
ebbrezza
d'arcana
bellezza

Premessa. Validità di alcuni metodi d'animazione d'arti terapie.

Questo studio è a disposizione degli studiosi di didattica o d'arteterapia, degli educatori e degli operatori umanitari o dei servizi sociali, quali arteterapeuti, musicoterapeuti, riabilitatori, progettisti robot, insegnanti, filosofi, psicologi e simili. Tenta d'individuare le *caratteristiche essenziali* di alcuni metodi d'animazione con possibile applicazione arteterapica. Cominciamo qui con l'esame di uno di questi, il "metodo" M, adottato in una nota scuola italiana e di cui parliamo anche in un altro capitolo: sembra adoperi la musica come strumento elettivo di *formazione*, di *relazione* e di *benessere* e che sia interessante sia nell'intervento *con allievi*, sia con *disabili fisici o mentali*, configurandosi per alcuni come *animazione*, per altri come *didattica interdisciplinare di base* e per altri ancora come *musicoterapia*.

Essenzialmente musicale, ci sembra utile porlo a confronto con l'uso della musica da parte di alcuni grandi maestri, come Maria Montessori, Laura Bassi, Orff, Kodaly ed altri ancora, tenendo presente che alcune parti di questi metodi sono stati inglobati e fatte proprie dalla scuola introducendo ed aggiungendo alcune varianti.

Nonostante una certa preminenza propriamente accordata alla musica, non è richiesta una competenza specifica – né accademica, né professionale, né amatoriale – giacché il metodo s'appoggia a capacità di base di solito del tutto comuni (tutti sanno suonare uno strumento a percussione, persino i disabili riescono ad arrangiarsi in qualche modo) e presenta peculiari caratteri interdisciplinari, tanto che, opportunamente usato, è suscettibile d'essere indirizzato a qualsiasi altra materia o contenuto (storia, lingua, matematica, disegno,...) potendo anzi fungere da motore e sostegno degli stessi (Stagnoli, 1999).

Dopo avere così sommariamente delineato alcune generiche caratteristiche, occorre precisarne alcune più specifiche in relazione agli scopi che apparentemente si prefigge.

Di conseguenza, per meglio studiarli, è sembrato essenziale ed utile – almeno in prima istanza – fare ricorso allo studio dei suoi possibili *obiettivi* così come sono dichiarati ed espressi da alcuni suoi illustratori che ci sono parsi più completi. Per fare ciò, ci siamo valse di un manuale che presenta gli obiettivi del "metodo" M e ne parla diffusamente (Bottero e Carbone, 2003). Da parte nostra abbiamo voluto prendere nota di tutti questi "obiettivi" dichiarati nel manuale, il *riferimento al quale è stato usato come criterio di definizione. Una volta così definiti gli obiettivi*, abbiamo poi voluto effettuare una *statistica basata sui medesimi*.

Questi sono stati, come vedremo, precisati, contati ed interpretati a beneficio degli studiosi e degli operatori, nonché di tutti coloro che hanno o corrispondono al bisogno *d'aiuto* per motivi d'età (infantile, ritardata o senile) o di salute (fisica o mentale). Ciò nella speranza di contribuire e scoprire alcune importanti caratteristiche o *criteri di validità a priori* del metodo, oltre a quelli già eventualmente noti e relativi ai *successi empiricamente osservati* che si possono considerare invece *criteri di validità a posteriori*, e, in quanto sperimentali, assolutamente imprescindibili ed essenziali ma, purtroppo, ancora scarsamente disponibili o poco controllati.

Definizione degli "Obiettivi" del metodo.

Non menzioneremo per esteso, uno per uno, tutti gli "obiettivi" sottoposti a statistica perché non sono tutti ugualmente necessari e perché chiunque, volendo, può ritrovarli in quelli dichiarati e chiaramente definiti nel manuale prescelto,

precisamente ai paragrafi intitolati appunto "Obiettivi", in corrispondenza alle pagine qui di seguito elencate per comodità del lettore.

40, 45, 51, 54, 59, 65, 71, 115, 116, 119, 120, 122, 124, 127, 129, 132, 134, 136, 147, 148, 150, 151, 153, 161.

La statistica è stata svolta come segue. Dopo avere individuato i paragrafi, si è notato che ogni obiettivo corrispondeva ad una proposizione, per motivi pratici mai più lunga di un riga di stampa, da noi ridotta all'essenziale e che, una volta ridotta, è stata detta "dicitura".

Tutte le diciture (righe) – ed i corrispondenti obiettivi – sono stati trascritte omettendo il più possibile gli articoli, le congiunzioni, gli avverbi ed altri termini ritenuti non significativi, indicando per ogni dicitura il numero di pagina originario.

Da questo primo elenco (di dicitura e relativo numero di pagina) sono state ricavate le "radici lessicali" dei termini rimasti, omettendo cioè la parte finale della parola: p. e. si è preferito considerare "ritm" come radice indicativa della presenza di parole come ritmo, ritmico, ritmica, ritmici e così via. Importante era infatti l'*idea* (in questo caso di ritmo) cui si riferiva, **non la forma grammaticale** che poteva essere di volta in volta diversa. In questo secondo elenco delle radici, si sono trascurati, ancora una volta, gli eventuali articoli, congiunzioni, avverbi o altro, ancora ritenuti inessenziali.

Ad ognuna delle radici lessicali significative così trovate, è stato assegnato il relativo *valore di frequenza* semplicemente contando quante volte la radice medesima si presentava nell'esposizione completa di tutti gli obiettivi.

Si è trovato così che le frequenze andavano da 29 (per la radice "ritm") ad 1 (p. e. per la radice "color"). Si sono poi scelte le nove radici lessicali più frequenti – che andavano da 10 apparizioni a 29 come massimo, dunque con frequenza ≥ 10 – e sono state trascritte in un elenco, disponendole ordinatamente per frequenza d'apparizione, come si vede nel paragrafo seguente che espone i dati grezzi della ricerca.

Elenco delle radici lessicali con frequenza ≥ 10 .

Sono qui riportati i nove casi di radice lessicale con frequenza ≥ 10 .

P. e. la radice "ritm" compare 29 volte, subito seguita da "motorio" con frequenza lievemente minore, (26 volte), e così via. I casi posti in rilievo sono soltanto nove, su novantotto, e vanno dalla radice "ritm" (29) fino alla nona parola. "movimento" (frequenza 10). Le radici con frequenza ≤ 9 sono state trascurate perché ritenute occasionali o comunque poco significative.

Frequenza	Radice
29'	<i>Ritm</i>
26'	<i>Motorio</i>
18'	<i>Coordinamento</i>
15'	<i>Oculo</i>
13'	<i>Voca</i>
12'	<i>Strument</i>
12'	<i>Discriminazione</i>
11'	<i>Timbr</i>
10'	<i>Movimento</i>

Interpretazione della statistica.

Per interpretare una statistica, spesso si ricorre all'individuazione di correlazioni o al calcolo di medie e di vari parametri statistici, alla considerazione di curve di distribuzione o ad altro ancora.

Noi non faremo nulla di tutto questo, ritenendolo troppo sintetico o *riassuntivo* e poco significativo per il nostro caso.

Partendo dall'osservazione che i dati dell'elenco ordinato in frequenza constano di parole ciascuna delle quali ha in sé il suo proprio *significato* che inerisce ad un elemento d'*interpretazione*, ed essendo portati a credere che la frequenza di ciascuna parola sia un indice d'importanza semantica per il termine cui si riferisce, abbiamo proceduto in modo insolito come segue. Abbiamo motivo d'augurarci che questa nuova procedura assurga a possibile metodo interpretativo per un uso generale in psicologia.

Dalla graduatoria sommaria in termini di frequenza, si è inferito creativamente un *periodo costruito con le relative radici*. Il loro ordine di successione nel *periodo* discorsivo medesimo, aveva per criterio (d'ordinamento) la *frequenza delle loro comparse in ordine decrescente* (vale a dire dal numero maggiore a quello minore).

Ciò corrisponde all'idea che un termine più frequente, a parità di altre condizioni, possa presumibilmente essere più importante di uno meno frequente e pertanto ha diritto di essere menzionato per primo nel *nuovo* periodo da costruire,

tendendo così a divenirne il soggetto, gli altri termini successivi venendo a fungere da complementi o da attributi, eventualmente da verbi.

In particolare, abbiamo approfittato che nella nostra lingua, spesso, le parole di una proposizione si susseguono spesso sia secondo un ordine d'importanza e sia secondo un ordine di analisi logica: in linea di principio abbiamo infatti assunto d'assegnare il primo posto al soggetto semantico, il secondo possibilmente ad un verbo, il terzo al complemento oggetto, il quarto all'eventuale aggettivo che l'accompagna e gli ulteriori posti successivamente agli altri complementi tendenzialmente sempre più indiretti e relativi aggettivi eventuali. L'ordine che ne risulta sarà detto "ordine frequenziale".

Naturalmente, se scrivessimo di seguito, immediatamente, tutte le radici, usando esclusivamente il criterio del loro ordinamento grezzo in base alle frequenze rilevate, otterremmo:

"ritm motorio coordinamento oculo voca strument discriminazione timbr movimento"

Questa ci appare come una *filastrocca senza un senso compiuto*, un periodo smozzicato nelle parole, oscuro e comunque senza un senso facile da comprendere. Qui le radici sono ancora lasciate libere e tronche di proposito, dunque non completate. Se anche volessimo, avremmo alcune difficoltà ad effettuare il completamento delle radici lessicali, in assenza assoluta di un senso compiuto della filastrocca. P. e., per quanto riguarda la prima radice "ritm", non sapremmo se considerare al suo posto ritmo o ritmico o ritmare...

Tutto ciò facendo, dimostreremo che almeno nei casi simili al nostro (in cui i dati sono frequenze di parole), limitarsi ai dati grezzi non è utile; al contrario, risulta vantaggioso un *metodo d'interpolazione linguistica* che ora esporremo nella sua realizzazione. In ogni caso, è bene avvertire che esso sembra costituire una novità: per quanto si sia cercato, **non** è stato infatti trovato in letteratura.

Interpolazione linguistica: esposizione discorsiva degli obiettivi secondo le radici lessicali ordinate per frequenza.

Mantenendone l'ordine, si sono manipolate le suddette radici pensandole inserite in un possibile periodo con un *senso compiuto unitario*. Ciò ha reso possibile trasformarle in altrettante parole chiave (p. e. ritm in ritmo) proprio perché si sono *raccordate* l'una all'altra per giungere ad un periodo provvisto di senso, effettuando così una sorta d'*interpolazione linguistica*, basata sulla *continuità semantica* piuttosto che sulla continuità quantitativa e dell'andamento della variabilità, come di solito; comunque qui ritenuta apportatrice di senso se individuante l'ordine frequenziale.

Ciò ha posto le radici in relazione fra loro all'interno di una *logica del continuo*, realizzato dalla semantica del periodo, concepito come *produttore di senso* in cui le radici medesime sono immerse.

Ci rendiamo conto che questo modo di procedere inusuale può destare perplessità. Per dissiparle ricorriamo a tre esempi scelti nei campi rispettivamente delle scienze fisiche, della linguistica ed infine delle scienze psicologiche.

Nel *primo di questi campi (quello fisico)*, ricordiamo il *problema dell'interpolazione* di alcuni dati con una curva in uno spazio bidimensionale, vale a dire nel piano cartesiano a due dimensioni. Faremo notare che per decidere il tipo di curva, i dati da soli non bastano poiché si prestano ad essere *interpolati ugualmente bene con curve anche molto diverse fra loro*.

Per decidere quale adottare occorre un *criterio esterno ai dati che ci faccia propendere per un tipo di curva*, ad esempio una retta, piuttosto che per un'altra, per es. una curva logaritmica o a campana o una senoide.

Nel *secondo campo, quello linguistico*, faremo vedere che anche qui la conoscenza di alcuni termini da "interpolare" con un periodo non basta da sola per decidere il significato del medesimo. Anche qui occorre un criterio esterno ai dati, che questa volta sono parole (anziché numeri), che ci faccia propendere per un tipo di periodo piuttosto che per un altro: nel caso delle radici lessicali da noi esaminate, eravamo facilitati dai diversi valori di frequenza associati a ciascuna radice i quali ci suggerivano la posizione della radice nel discorso; come già detto, in ciò si teneva conto che la frequenza dà un'idea dell'importanza del termine corrispondente e che in un periodo il termine più importante è rappresentato dal soggetto, seguito dal verbo, dagli aggettivi, dai complementi e così via.

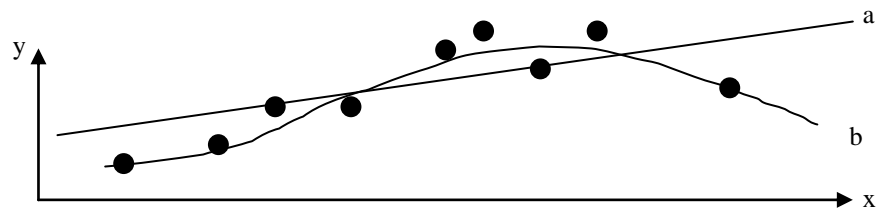
Nel *terzo campo, quello psicologico*, più esattamente quello della percezione stroboscopica del movimento, s'illustra brevemente una situazione stimolo che elicit tre possibili differenti risposte percettive.

Questi tre casi, scelti appositamente in campi disparati, illustrano bene uno dei procedimenti creativi dell'uomo: quello di *cogliere alcuni dati* e – rispettandoli – *interpolarli in maniera che acquistino significato*.

La fondamentale analogia che esiste fra i tre campi esaminati, ci spinge a considerare lecita la procedura adottata.

ESEMPI D'INTERPOLAZIONE

Campo delle scienze fisiche



Esempio d'interpolazione mediante una linea che raccorderebbe i punti relativi ai risultati grezzi di ipotetiche misurazioni di una variabile (y) in funzione di un'altra (x). Le coppie di misure (x,y) sono rappresentate nel piano cartesiano a due dimensioni, x ed y .

- (a) interpolazione lineare
- (b) interpolazione con una curva di ordine superiore

La scelta della linea che meglio s'adatta alle misure rappresentate dai punti, dipende dal tipo di legge di variazione che si suppone valida in base a qualche criterio specifico. In alcuni casi s'adotterà quindi una retta se il criterio teorico adottato ci fa propendere per una relazione di tipo "lineare" (in pratica un'equazione di primo grado) mentre in altri casi s'adotterà un altro tipo di curva, p. e. "logaritmica" o "a campana" oppure "sinusoidale" o altro a seconda che la teoria c'induca a ritenere di trovarci di fronte all'una o all'altra.

Campo della linguistica

Esempio d'interpolazione linguistica: consiste essenzialmente nel trovare un periodo che "raccordi" le parole a disposizione creando una sorta di continuità, un tessuto contestuale che impedisca alle medesime di rimanere isolate e senza nesso l'una rispetto all'altra, così da unirle in un'unica scena.

Parole date: nave, amore, parco.

Interpolazione linguistica 1: nel *parco* c'era una coppia che si scambiava baci d'*amore* e più in là un bambino che giocava con una *nave* nella fontana.

Interpolazione linguistica 2: sulla *nave*, il marinaio ripensava a quanto era stato *parco* d'espressioni d'*amore*.

La scelta del periodo che meglio s'adatta al significato rappresentato delle parole, dipende dal tipo di evento contestuale che si suppone in base a qualche criterio specifico esterno. In alcuni casi s'adotterà un periodo se il criterio contestuale ci fa propendere verso una soluzione che tenga conto di un primo significato di "parco" (come giardino), mentre in altri casi s'adotterà un altro tipo di periodo in cui anche il significato attribuito al termine bivalente è diverso (come povero, avaro).

Campo delle scienze psicologiche

Esempio d'interpolazione stroboscopica: si tratta di un'interpolazione percettiva che crea una continuità fra due punti. P. e. due piccole sorgenti luminose appaiono e scompaiono in rapida successione, una dopo l'altra. Prima appare il punto 1 e poi il punto 2.

Ciò che si vede è il movimento della sorgente luminosa dalla posizione 1 alla 2.

Questo effetto, chiamato "stroboscopico", fu studiato da Wertheimer ed è comunemente sfruttato in cinematografia ed in televisione.

Ad una scena immobile viene fatta seguire un'altra – altrettanto immobile – lievemente diversa dalla precedente: la mente ci offre la visione di un movimento fluido dall'una all'altra scena, ricostruendo continuità da una presenza discontinua di scene separate.



Stimoli dati: due sorgenti luminose immobili che s'accendono separatamente per intervalli di circa 100 msec separati da una pausa di meno di 50 msec circa.

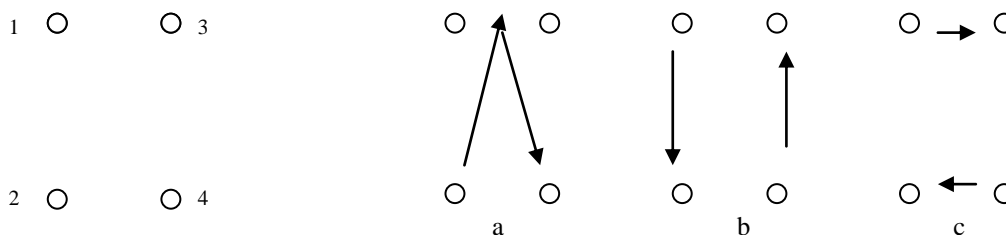
Interpolazione stroboscopica: si percepisce un movimento della prima sorgente dalla prima posizione alla seconda.

La mente crea anche al livello della percezione involontaria. Sostituisce la stimolazione discreta delle due immagini presentate separatamente con una percezione continua interpolata a partire dagli stimoli dati.

L'effetto stroboscopico realizza concretamente il famoso sofisma di Zenone sulla freccia che in ogni istante "occupa" una posizione in cui "è ferma" eppure noi abbiamo "l'illusione" che si muova. Forse egli non teneva conto che la mente crea l'illusione a nostro vantaggio, altrimenti una freccia potrebbe colpirci!

La fisica risolve il sofisma affermando che in ciascun punto il mobile possiede una "velocità istantanea" – che tuttavia dev'essere in ogni caso dedotta da una coppia di misure in due istanti diversi.

Esempio d'interpolazioni alternanti possibili. I dettagli e le condizioni sperimentali dell'effetto stroboscopico multiplo descritto si trovano in Vicario (1973).



Stimoli dati: Quattro sorgenti luminose disposte ai vertici di un rettangolo come in figura, s'accendono nella successione 1, 2, 3, 4, 1, 2, ... per circa 100 msec ciascuna. Gli intervalli di sono separati dal buio per circa 30 o 40 msec. Dunque: luce, buio, luce, buio, luce...

Interpolazione stroboscopica (a): il rendimento percettivo è un movimento che parte dal punto 2, sale ad un punto medio fra 1 e 3 e scende al punto 4, poi risale in senso inverso lungo la medesima traiettoria.

Interpolazione stroboscopica (b): si vedono due movimenti distinti che oscillano in controfase (da 1 a 2 e da 4 a 3 e poi viceversa da 2 a 1 e da 3 a 4).

Interpolazione stroboscopica (c): si vedono due movimenti distinti che oscillano in controfase (da 1 a 3 e da 4 a 2 e poi viceversa da 3 a 1 e da 2 a 4).

Nonostante gli stimoli siano presentati staticamente in una ben determinata successione, il rendimento percettivo può essere del tutto diverso: si vedono dei movimenti che occupano posizioni intermedie fisicamente inesistenti. I tempi devono essere quelli precisati.

Il rendimento stroboscopico è una *interpolazione creativa vera e propria*.

La scelta del movimento che appare in seguito alla presentazione dei punti luminosi, dipende non solo dalle condizioni fisiche di presentazione ma anche dal modo soggettivo posto involontariamente in atto come criterio – certo involontario - d'interpolazione cinetica. In alcuni casi il soggetto adatterà quindi un tipo di movimento in conformità al *modo d'intendere la scena*. In altri casi adatterà un altro modo di vedere e quindi un altro tipo di movimento. Di solito, i modi di vedere la scena s'alternano l'un l'altro senza che cambi nulla nella stimolazione oggettiva. A causa della relativa indipendenza dalla stimolazione fisica, non è possibile quindi prevedere a priori se e quando un soggetto percepirà a, b o c (con stimoli adeguati, si possono avere fenomeni anche più complessi di quelli qui riportati).

Ciò si spiega se s'ammette che il sostituire le accensioni statiche con un movimento dinamico è un atto creativo della mente. Ne segue che la creatività si manifesta anche al livello della percezione apparentemente involontaria. Come già detto, in situazioni come queste, spesso i rendimenti percettivi s'alternano l'uno con l'altro giacché la mente cerca, e, *creativamente* persino in questo, *offre altre diverse interpretazioni possibili*.

Dall'esame delle interpolazioni precedenti, o geometrica, o linguistica, o stroboscopica, risulta un fondamentale risultato: uno dei procedimenti umani con cui si sviluppa la creatività per dare un senso alle esperienze, è quello di partire da dati discreti raccordati con un mezzo continuo. I dati sono raccolti grazie alla *sensibilità ed all'attenzione*, mentre l'interpolazione implica un diffondersi nella *continuità, l'inferenza e l'intuizione, l'adozione d'alternative, il rischio accettato di sbagliare*.

Nella fase di studio in cui ci troviamo, lo scopo era d'ottenere un'esposizione discorsiva, cioè un discorso usuale, con un significato che presentasse interesse al di là delle singole parole chiave e che di fatto costituisse un'interpretazione semantica della statistica effettuata. Quest'interpretazione (espressa con un periodo) ci ha orientato nella congerie dei dati ed è diventata, al tempo stesso, un'interpretazione propria del "metodo" M (d'animazione e musicoterapia), esaminato fondatamente su base statistica.

Nel costruire il periodo di ricordo, siamo stati aiutati in parte dalle intuizioni della psicopoiesi cui accenniamo più avanti ed in parte dalla conoscenza di M (basata su osservazioni dirette assistendo ad alcune lezioni) che stiamo interpretando.

Fra i vari periodi possibili, quello globalmente più completo e che si è ritenuto particolarmente significativo, tenendo conto dell'*ordine* di frequenza ("ritm"- 29, è usata per prima, "movimento"- 10, per ultima), del *contesto* da cui è nato e delle *intuizioni psicopoietiche*, ci è parso il seguente: ha il pregio di riflettere efficacemente le idee ed i contenuti effettivi del "metodo" anche secondo il parere di alcuni che lo conoscono. Le radici lessicali utilizzate ordinatamente, sono sottolineate. Il periodo ottenuto è da intendere come una *prima approssimazione* al significato globale che si sta cercando.

1. "L'esposizione di Bottero e Carbone circa il "metodo" da loro esposto, sembra accordare e riconoscere principale importanza al ritmo in relazione prima di tutto al governo nell'ambito motorio del nostro corpo, in secondo luogo al coordinamento dei gesti con altre modalità, in particolare quelli oculari e della voce – che noi qui diciamo soprattutto vocalica (piuttosto che consonantica). Tutto ciò permette altresì d'usare degli strumenti (quindi anche attrezzi o utensili) - considerati come prolungamento dei gesti - ed attuare discriminazioni anche fini, p.e. di timbri (che si possono

considerare moti percettivi interni estremamente veloci) e naturalmente l'andamento (posizioni, velocità ed accelerazioni) dei movimenti" (v. nota a).

Come si può constatare, abbiamo rispettato la successione stabilita dalla frequenza statistica, cercando di darle un significato e costruendo il discorso in maniera il più possibile verosimile ed aderente a ciò cui le radici lessicali sembravano puntare con la loro presenza ed il loro stesso ordinamento (che non è stato minimamente cambiato).

Elaborando la frase in maniera più concisa per una *seconda approssimazione*, si potrebbe dire anche:

2. "Nel metodo esaminato, grande importanza ha il ritmo che governa il motorio coordinamento dei gesti oculo vocalici strumentali e l'attività di discriminazione anche fine come accade per i timbri e per l'andamento dei movimenti."

Sintetizzando ancora di più, s'ottiene una *terza approssimazione* che sembra migliore e nella quale le radici del secondo e terzo posto sono utilizzate per costruire verbi:

3. "Il ritmo muove e coordina i gesti oculo, vocalici, strumentali e discriminativi e si pone in relazione così ai timbri sonori come ai movimenti"

L'ultima parte della frase lascia intendere che nel timbro c'è un ritmo e così è in effetti (ogni suono è vibrazione e questa a sua volta è un ritmo). Lascia anche intendere che timbri e movimenti possono essere posti in relazione fra loro giacché entrambi sono in relazione col ritmo: inoltre i gesti discriminativi sono moti virtuali (dell'attenzione).

Ad es. il ritmo presente nella parola "cavallo" può essere reso sia muovendo il corpo (mani o piedi che battono, tronco che si ondula), sia suonando un tamburo (strumento), sia simbolicamente con un grafico (occhio per leggere lo spartito), oppure parlando (voce), sia coordinando i vari gesti (mani che battono o suonano, piedi che battono sul terreno, occhi che guardano il ritmo reso graficamente, voce che imita la parola udita).

In altre parole, il ritmo di "cavallo" può far muovere in maniera coordinata gli occhi o la voce o suonare uno strumento (o attrezzo) e così pure si collega alla discriminazione dei timbri, dei movimenti...

P. e., il musicista potrebbe dire: "Quando dico cavallo, battiamo il tamburo, se dico mangiatoia battiamo i legnetti.."

In ogni caso, dopo questo primo trattamento discorsivo dei dati, si può riassumere il "metodo" M illustrato dai due autori del manuale dicendo che ci appare essenzialmente come l'applicazione del ritmo a gesti ed a percezioni di varia natura.

Notiamo che una definizione così sintetica di M non avrebbe potuto essere raggiunta tramite una semplice lettura analitica di tutti i giochi e di tutti i dettagli la cui descrizione occupa ben duecento pagine.

Una congerie di casi così vari e diversi che occupano il manuale, costituisce quasi una fitta selva cui risulta difficile districarsi senza un filo conduttore, la cui mancanza infatti molti lamentano.

Senza questo filo conduttore, M sembra definibile come una semplice *collezione di giochi*, di solito giochi di gruppo (a volte ridotto a due sole persone, il conduttore e l'assistito).

Vantaggi dell'esposizione discorsiva e nuovi concetti che ne derivano.

Si noti che parlare di discriminazione dei timbri in relazione al ritmo risulterebbe oscuro se non si ammettesse un gioco che li ponga in rapporto: ancora meglio, si può osservare che il timbro dipende dalla presenza di più onde armoniche, ciascuna delle quali vibra con un suo proprio ritmo che deve comunque essere percepito in qualche modo. Sebbene quest'idea sia estranea ad M, conviene comunque *generalizzare la nozione di ritmo*, ammettendo oltre alla presenza del *ritmo musicale macroscopico* (p. e. battendo un tamburo) anche l'influenza sulle nostre percezioni del *ritmo sonoro e musicale microscopico*: (p. e. un'onda acustica che vibra - "batte" - ad una data frequenza).

Si noti che nelle proposizioni interpretative, il lavoro dell'*occhio*, della *voce* e della *mano* tramite *strumenti* sono sinteticamente tutti considerati alla stregua di *gesti*. Oltre al gesto strumentale (uso di strumenti), nasce il gesto vocalico (compiuto dalla voce con parole o con il canto o con grida) e altresì il gesto oculare (p. e. l'occhiata, la chiusura o la dilatazione delle palpebre, la fissazione, lo sguardo distolto, l'occholino)...

Abbiamo accennato che la costruzione della frase è stata sorretta e resa possibile anche grazie ai principi di psicopoiesi. Per vedere come, si parta anzitutto dal principio fondamentale secondo cui il *Sé tende a vedere in ogni situazione un modello di se stesso*, di una sua parte o di un suo problema: in ciò è implicito il tentativo, da parte del Sé, di *cambiarsi attraverso il modello* con cui s'immedesima, anche se non sempre ha di ciò piena consapevolezza. Questo principio fondamentale è stato inferito grazie alle esperienze con malati mentali gravi e a quelle che comunemente si possono avere con persone normali nella vita d'ogni giorno. Come vedremo fra breve, il ritmo è fondamentale per il Sé e per il suo scopo vitale, dunque anche per il modello che dev'essere all'altezza di raffigurarlo.

Psicopoiesi del ritmo.

E' lecito a questo punto domandarsi:

1. *Cosa spinga il Sé* a tanto "modellare" (cioè a vedere in ogni situazione un modello di sé).
2. Quale senso possa avere giocare e poi insistere sulla *percezione e sulla produzione del ritmo*, insomma sulla *sensibilizzazione* ad esso, che sembra caratteristica necessariamente comune ai metodi d'animazione, chiaramente indicata nell'analisi statistica delle radici lessicali di cui sopra, ove "ritm" occupa il primo posto;
3. Perché il *Sé tenti di cambiarsi attraverso un modello*, vale a dire non direttamente, senza l'aiuto del modello.

La psicopoiesi è chiamata a dare almeno un contributo o una prima risposta a questi interrogativi, chiarendo in primo luogo il valore del ritmo, ed il suo significato più profondo per il Sé.

Cosa spinge il Sé a modellare.

(1) In merito alla prima domanda, è certo che *il Sé non cercherebbe alcuna trasformazione* se di se stesso fosse del tutto pago e soddisfatto. Possiamo ricordare, a questo proposito, che l'essere umano non sa da dove viene e dove va, il passato arcaico di milioni di anni fa ci è quasi del tutto sconosciuto, si conosce poco di questo universo in cui viviamo e man mano che la scienza progredisce scopriamo sempre di più d'esserne ignoranti. La salute è sempre in pericolo, la vita è limitata, non possiamo sollevare qualsiasi peso, né si può volare, la memoria non è assoluta anzi a volte è lacunosa e non sovviene, esiste poi il dolore, sempre in agguato, insomma siamo limitati ed imperfetti. Nelle predette condizioni problematiche, è verosimile che il Sé tenti in ogni modo di trovare un miglioramento, ma non può farlo se rimane identico.

Ecco allora che ad una *fase di coscienza di sé* così come si è, che equivale ad una propria *affermazione consapevole* (A), subentra una seconda fase di *mancamento a se stesso*, una sospensione (B), una *ricerca di cambiamento* che implica un abbandono almeno momentaneo del vecchio Sé (che era A), abbandono che tuttavia non può durare a lungo poiché il Sé ha bisogno di sentirsi vivo, d'appartenersi, d'esistere, di essere di nuovo. Ecco ora tornare ad una fase il più possibile simile a quella iniziale ma anche arricchita in qualche modo (A').

(Se la variazione relativa ad $A \rightarrow A'$ non avesse luogo, si ritornerebbe ad A e si avrebbe $A \rightarrow A$).

In generale, si genera così un *ritmo* $A \rightarrow A'$. Si noti che non si potrebbe avere una facile, netta distinzione fra le fasi A ed A' se mancasse la fase B a separarle, avendo così AA', oppure se fosse $A' = A$ e inoltre mancasse B, nel qual caso si avrebbe AA.

Allora si farebbe un faticoso lavoro, non immediato, di riconoscimento dell'uguaglianza di A con A' e della sua duplicazione oppure si ricorrerebbe a B come necessario per distinguere il primo A dal secondo A (che funge da A' ma è rimasto intatto ed uguale ad A). Il ritmo di cui parliamo è dunque più incisivamente stabilito grazie alla fase B.

E' ovvio che lo scopo non è di produrre il banale AA, ma di ottenere un miglioramento A' dopo il lavoro in B.

Importanza del ritmo. Il ritmo esistenziale.

(2) Entriamo così nel merito della seconda domanda, giacché è qui che si vede quale è il significato del ciclo ABA oppure ABA' che chiameremo *ritmo esistenziale* (con ABA' intenderemo d'ora in poi anche l'eventuale variante ABA che lascia l'ultima fase identica alla prima).

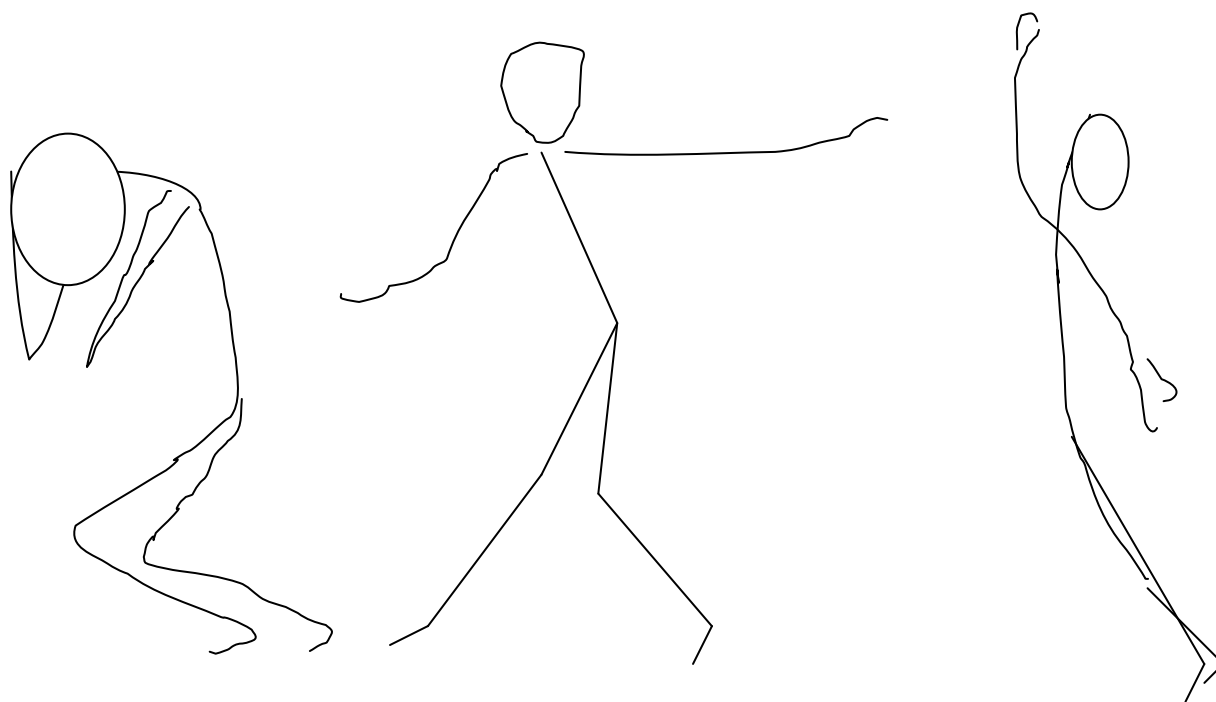
Questo ritmo può essere assunto come una caratteristica precipua del Sé perché corrisponde non solo alla coscienza del Sé mentale ma anche, in qualche modo alla coscienza del proprio Sé corporeo, specialmente al ritmo dei *movimenti* e delle *percezioni* del proprio corpo poiché questo da vicino e rapidamente segue le vicissitudini della psiche che lo anima e può quindi fungere esso stesso più facilmente da modello per il Sé.

Si osservi il danzatore quando si alza il sipario; si presenta ed inizia a danzare. Di solito appare in una posizione chiusa, di riposo (A), poi allarga le braccia, slancia le gambe aprendosi al passo (B), ma poi riunisce le gambe, richiama le braccia e si ripresenta in una posizione raccolta, ma normalmente meno tale di quella con cui ha cominciato, spesso addirittura con apoteosi di un braccio slanciato verso l'alto, in posizione centrale, vicino all'asse verticale del corpo, l'altra mano aperta come ad indicare una conquista ottenuta o almeno un risveglio positivo; oppure la mano spinta all'indietro per sottolineare lo slancio di tutto il corpo nell'avanti conseguito (A'). Egli si fa perfetta riproduzione e modello per il Sé e del suo momento fondamentale: quello in cui inizia e si completa il ritmo esistenziale.

Il ritmo esistenziale si è, così, già riprodotto nel modello della danza, fin dal primo passo. Ci saranno altri passi? E perché? Certo che sì, il Sé non si ferma mai, vuol sempre progredire. Ed eccoli, appunto gli altri passi, alcuni simili a quello descritto, altri che si coordinano in complesse configurazioni, sia di movimento, sia di gruppo, su cui sarebbe interessante riflettere.

Questo ritmo esistenziale può trovare analoghi modelli in altri movimenti e percezioni corporee. E' infatti cosa normale osservare che il nostro corpo genera continuamente dei cambiamenti sensibili, principalmente nei gesti che coinvolgono l'occhio, la voce, la manualità con le mani o con gli strumenti, la percezione: anche le palpebre hanno un ritmo e persino

le sollecitazioni come i colori, i suoni, le sensazioni tattili ne hanno uno, spesso microscopico, attinente alla vibrazione fisica che si traduce in segnale ritmico fisiologico, spesso non percepibile, ma non per questo inesistente. I gesti, le percezioni, gli atti devono tuttavia essere coordinati per avere un senso a vantaggio del Sé – vuoi per sfuggire ad un pericolo, vuoi per ottenere il raggiungimento di uno scopo. Il coordinamento è assicurato dal funzionamento globale del Sé che impone un ritmo principale ed altri ritmi secondari che si modellano e s'armonizzano sul primo.



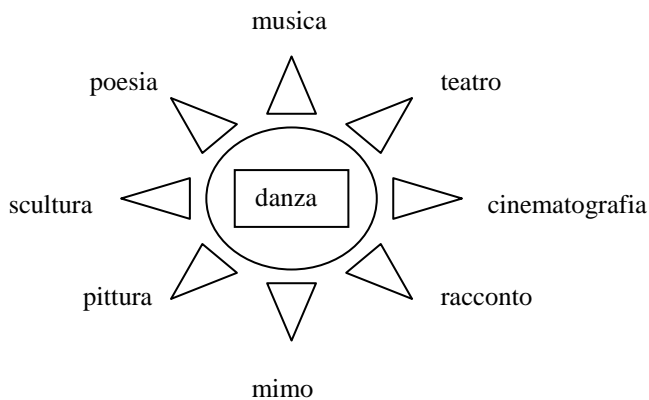
A
Chiusura. Inizio. Uovo. Stabilità.

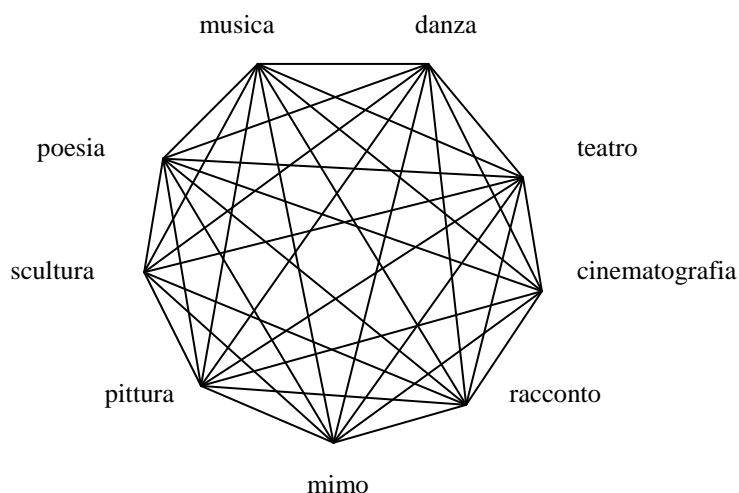
B
Instabilità. Apertura. Mancamento. Movimento.

A'
Chiusura con apoteosi. Fine. Stabilità temporanea. Preludio ai passi successivi.

Accenti. La danza, punto d'incontro fra le arti.

Può essere interessante notare che i *gesti* hanno sempre un *istante di immobilità*, a volte difficilmente percepibile, ma che si può cogliere per via logica: un braccio in moto con un certo verso, è destinato prima o poi a tornare indietro, vincolato com'è all'omero. Precisamente nell'attimo in cui il *movimento s'inverte*, la *velocità dell'arto è nulla*. Quest'istante di stasi costituisce un *accento gestuale* di profondo e straordinario valore espressivo, percettivo ed emotivo, che può essere posto in corrispondenza con *accenti analoghi presenti in altre arti*, sicché la sua esistenza ed il suo significato pongono la *danza* in un punto d'incontro fra *gesto, musica, mimica, poesia e parola*. Si noti che gli *accenti* possono avere un significato relativamente arbitrario, ciascuno nel suo proprio ambito artistico e si avrà così un'idea della grande libertà espressiva a disposizione della regìa umana.





Un poligono di 9 lati con tutte le sue diagonali (36 collegamenti a due a due).
 Se i vertici (o i lati) sono n, il numero dei collegamenti (lati e diagonali) è $n(n-1)/2$.

E' inoltre evidente che la danza abbia notevoli punti di contatto con la scultura grazie alla plasticità animata delle sue figure, nonché con *pittura e disegno* così come evidenziano le *figure coreografiche*, anche di *gruppo*, che non di rado alludono a *figure geometriche regolari* di profonda importanza – come vedremo - per il Sé dello spettatore.

Possiamo immaginare la danza al centro di una stella di altre arti che le fanno corona: è bene tuttavia ricordare che ciascuna delle arti è collegata ad ogni altra e può essere anch'essa a buon diritto posizionata al centro di una stella analoga. Qui abbiamo voluto raffigurare solo una delle tante stelle possibili. Uno schema completo potrebbe fare efficacemente riferimento ad un poligono ed a tutti i suoi lati e diagonali (nel nostro caso sarebbe necessario un poligono regolare di nove lati).

Da queste poche note si vede bene che la teoria relativa al Sé – e riassunta nel ritmo esistenziale ABA' – s'accorda con la frase sopra costruita sui suggerimenti forniti dalle radici statisticamente più frequenti e che, partendo proprio dal *ritmo* (che ora sappiamo essere almeno in analogia con il ritmo esistenziale) e ponendo in rilievo le attività motorie, le coordina in gesti oculari, vocali, manuali e strumentali tenendo conto delle necessarie discriminazioni percettive e motorie.

Qualunque attività umana si svolge con un *ritmo determinato* e quindi si presta a fungere da *modello per il Sé* almeno dal punto di vista ritmico potendo rispecchiare il *ritmo esistenziale* (ABA').

ritmo d'attività ↔ ritmo esistenziale

Una prima definizione di bellezza.

E' verosimile che la rappresentazione del Sé, ritmico, nel ritmo di un'attività sia un processo delicato e debba comunque sottostare ad alcune *condizioni ausiliarie aggiuntive*. Una di queste – che rendono ideale la rappresentazione e la trasportano nel regno della *bellezza*, tanto da costituire una definizione adeguata di questa - è l'assenza di un obbligo e ciò comporta la *libertà da qualsiasi impegno*, specialmente pecuniario o di qualunque altro genere. Quanto più ci s'approssima a questa caratteristica, tanto più l'arte attinge *bellezza* e l'arteterapia attinge la *cura*, tanto più quanto maggiormente l'assistito è *attivo*, creando egli stesso il proprio lavoro di tipo per esempio (ma non necessariamente) artistico. Nelle arti terapie è essenziale che il soggetto lavori egli stesso al suo proprio modello per poterlo evolvere a suo piacere in conformità *ai propri bisogni ed ai suoi ideali di sviluppo*.

Una definizione di bellezza. Si ha dunque bellezza quando al Sé che la sente è concesso di specchiarsi nel processo, nel prodotto artistico ed il più completamente possibile, quindi sia nel suo contesto e sia nel suo sviluppo ritmico; né si creda che il ritmo esista solo in musica giacché esso è presente in tutte le arti, anche in pittura o scultura nelle quali tutto sembra statico (oggettivamente) ma non lo è (soggettivamente).

Svilupperemo più avanti e più in dettaglio il tema della bellezza.

Tornando al nostro argomento, è chiaro che il Sé di un individuo menomato potrebbe essere colpito in uno o più momenti del complesso processo che gli permette di *applicare il ritmo esistenziale ai gesti corporei, strumentali e percettivi*.

Potrebbe essere incapace di sentire e produrre, manifestare o riprodurre il ritmo al quale allora va educato o rieducato; potrebbe essere incapace d'attività motoria, come estraniato dal proprio corpo che amministra in maniera goffa,

eventualmente impossibilitato a farlo per via di una grave menomazione fisica, oppure scarsamente coordinato o poco o punto abile a porre le corrispondenze fra attività oculare o degli altri sensi, voce, manualità: si pensi, ad esempio, ad una persona che ode un suono ma non sa riprodurlo vocalmente e neanche con uno strumento, nemmeno battendo sulla campana, se di campana si tratta, e ciò può accadere per i più disparati motivi.

In tutti i casi sopra detti, è evidentemente opportuno privilegiare la *sensibilizzazione al ritmo*, all'eventuale nuova *appropriazione del corpo*, al *coordinamento delle attività motorie e percettive* ponendo continuamente il Sé in rapporto col mondo dei *suoni* (poesia, musica) e così pure col mondo delle *figure plastiche*, dei *colori*, dei *movimenti e dei gesti* (danza, mimica), delle *azioni* (teatro, fiaba, racconto); questo *rapporto* funge da *modello* per il rapporto con il *mondo* vero e proprio, quindi per il Sé stesso che, essendo complesso, apre – per analogia - la porta al mondo degli altri così come, viceversa, gli altri con la loro pluralità possono aprire le porte del Sé alle parti del Sé complesso che formano la sua pluralità.

Perché il Sé usa un modello. Importanza e valore soggettivo del modello.

Che qualsiasi cosa possa essere un modello per il Sé, è illustrato come segue.

Il modello, in generale, è un insieme d'eventi. Tanto per fissare le idee, un modello potrebbe essere l'economia oppure la musica. Questi sono modelli complessi. Ma un modello può essere anche un semplice segno di saluto e a seconda di come si è presentato può parere augurare, o no, una "nostra" buona giornata. Viene in mente l'*arte divinatoria*: qualsiasi cosa poteva, ed ancora oggi può, andare bene per "prevedere il futuro", cioè per risolvere un proprio problema, l'esame dei visceri di animali, il volo degli uccelli, un gruppo d'ossicini lasciati cadere a terra o l'esame dei fondi del caffè...

Teniamo in mano una tazza che inavvertitamente lasciamo cadere e si rompe. Subito il Sé si modella nell'evento "caduta": lui è la tazza, si romperà come lei, oggi è una giornata sfortunata di malaugurio... Ora stringe le mascelle come se volesse ancora stringere la tazza, impedirle di cadere (ma è già caduta, mentre ora la bocca fa da mano) e scongiurare il peggio.

Si dirà che questi casi dimostrano l'inconsistenza oggettiva del modello, tuttavia una pretesa d'oggettività mai è stata da noi proclamata né implicitamente supposta.

L'importanza di un modello non discende dal suo valore oggettivo, ma da quello che ha per la persona, cioè dal suo valore soggettivo. Se l'individuo crede in un modello, non ci rimane che prendere atto che proprio questo è quello valido per lui. Si tratta, evidentemente, di un modello con valenza psicologica per la scelta del quale, il Sé dimostra continuamente la sua immaginifica creatività. (v. nota b)

Perché il Sé non si cambia direttamente, senza modello.

(3) In merito alla terza domanda che avevamo posto, sul perché il Sé non tenda a cambiarsi direttamente ma sembri preferire l'aiuto di un modello, la risposta che ci sembra più verosimile è che un tentativo diretto è impossibile giacché nel momento stesso in cui il cambiamento avesse luogo, il vecchio Sé dovrebbe sparire mentre il nuovo Sé non è ancora definito: viceversa, se il nuovo Sé fosse già raggiunto per una sorta di magia, nulla potrebbe garantire che si tratta del vecchio Sé ora rinnovato. Occorre una traccia, una sorta di *continuità*, la permanenza insomma del Sé che solo l'azione su un modello – separato dal Sé - può permettere: il lavoro di modifica si ha sul modello, mentre il Sé può restare intatto e preservarsi, pur potendo eventualmente cambiare, man mano, appoggiandosi alle modifiche apportate su qualcosa, il modello, che – pur immedesimandosi con esso - considera estraneo.

Il paradosso è che il modello è considerato altro da Sé e, al tempo stesso, simulacro e possibile depositario del Sé.

E' ovvio che il modello non debba essere necessariamente reale, a volte può essere immaginario: si tratta di un abile stratagemma per il quale il vecchio Sé adibisce una parte di se stesso ad eseguire il lavoro immaginativo e qui, in questa parte, tutto può avvenire. Una volta risolto il problema, la sua soluzione può essere accolta nel nuovo Sé che nel frattempo ha potuto così conservare la propria identità, mantenendo un senso di sicurezza esistenziale.

Si pensi, ad es., ad un sogno ad occhi aperti, all'invenzione di una fiaba, oppure semplicemente all'immaginare d'alzarsi dalla sedia per andare a rispondere al telefono: siamo ancora seduti (fase A), eppure ci vediamo già all'apparecchio e stiamo rispondendo e vivendo nell'immaginazione. Il corpo non è altrettanto rapido, è ancora seduto e si alza lentamente rispetto al nostro pensiero veloce, comunque abbandonando (fase B) lo stato precedente sulla sedia. L'immagine della persona che esce dal corpo e si muove molto prima di questo, ci è del resto familiare dall'arte dei cartoni e del fumetto.

Il corpo ci dà sicurezza per la *continuità* che esprime con la sua *inerzia e coesione*, nel *tempo* e nello *spazio*, oltre che col proprio *funzionamento* che avviene sempre, soggettivamente, nello stesso modo (p. e. la respirazione).

Ciò si può bene intuire in alcuni soggetti goffi nei movimenti. Si vede che essi stanno spesso quasi fermi, si muovono poco, quasi per il timore di perdere la propria identità, non vogliono cioè cambiare nemmeno la posizione propria né quella dei propri organi nello spazio, quasi ciò comportasse un drammatico cambiamento del Sé. E' il senso della *continuità* che in questo caso è controproducente e si traduce in *inerzia*.

I primi modelli che il Sé adopera sono i propri organi, mentali o fisici. Successivamente i modelli sono reclutati anche nell'ambiente esterno (specialmente elementi nell'ambito della madre). Lo studio particolareggiato di queste vicissitudini fa parte della psicoanalisi dello sviluppo alla quale rimandiamo.

Alcune strutture musicali confermano l'ipotesi teorica.

Altamente meritoria è allora l'impresa di restituire alle persone inerti e goffe la perduta fiducia nella propria continuità rispetto allo spazio e al tempo, aprendosi a questi ed al mondo con l'aiuto tranquillizzante del *ritmo* che con lo stesso

suo ripetersi, costantemente sembra dire: dapprima, "se mi ritrovi, tu esisti"; poi, a poco a poco, in un crescendo di consapevolezza, "tu esisti."; infine "io esisto", "esisto anche se mi muovo.. dunque.. posso muovermi".

Questo *ritmo esistenziale* è un *ritmo di principio* che, in musica, può essere riscontrato non solo nel *ritmo* propriamente detto, ma anche nell'*armonia sia "tonale"* [accordo di tonica (T) → accordo di dominante (D) → accordo di tonica (T), la successione TDT' non differisce dalla ABA né da ABA'] come pure nell'*armonia "atonale"* [accordo consonante (C) → accordo dissonante (D) → accordo consonante (C)], nella *forma musicale* (ABA'), nella *melodia* (p. e. da un suono basso (b) si ascende ad un suono alto (a) e poi si torna verso il precedente (b) così da realizzare una terna bab – o all'opposto, aba - del tutto analoghe ad ABA'), nel *timbro* (si parte da uno strumento, s'intercala con un altro, ed infine si torna a fare suonare il primo), nella *fuga* (tema, fase transitoria d'attesa vuota o di sovrapposizione, risposta al tema; si veda: Martini, 1774), nel *contrappunto* (prima voce, intervallo d'altezza o di tempo, seconda voce in risposta, quasi una conferma), nella *scala musicale* (tentativi di spiegazione di questa si possono fare risalire a Galileo) e persino nelle *caratteristiche del suono* (l'onda si ripete ad intervalli temporali regolari) o dei suoni suonati insieme per formare la struttura di un *accordo consonante* (un suono sembra confermare l'altro in virtù della coincidenza d'intervalli temporali relativi alla vibrazione acustica) ed insomma in tutte le *caratteristiche uditive* (v. nota c).

A proposito della scala musicale: se si parte da una nota (fase A), p. e. da un "do" e poi s'intercalano le altre note della scala ascendente (re, mi, ..la, si), ci s'allontana dal do (fase B) ma si giunge infine ad un altro suono più acuto che è chiamato con uguale nome ("do") un'ottava più in alto (fase A'). Quest'uguaglianza di nomi si verifica in tutte le lingue ed in tutte le scale, pur così diverse nel mondo. La struttura della scala riflette bene l'esigenza del Sé di ritrovarsi. Si noti anche che le note sono sette ma se s'aggiunge il do più acuto, allora sono otto. La struttura ritmica che sembra ideale per la conferma del Sé è quella che si snoda secondo potenze intere di 2: evitiamo l'enunciato dogmatico e procediamo alla spiegazione di questo apparentemente bizzarro fenomeno.

La conferma del Sé avviene nel ritmo attraverso una ripetizione (A si ripete in A') ma questa non può assolutamente attuarsi con un solo evento, colpo o battito; il *minimo numero di eventi* necessario per ottenere una *ripetizione* che suoni *conferma*, è naturalmente 2.

E' con questo numero che la presenza (A) si fa esistenza (A → A'). La presenza è un lampo: l'esistenza due lampi ma con un ricordo intermedio del primo ed una persistenza mnemonica e fisiologica d'entrambi.

La coppia di eventi (E → E') viene ora assunta dal Sé come un primo passo o evento di cui di nuovo il Sé medesimo attende e vuole una ripetizione. Si ha così che alla prima coppia d'eventi deve seguirne un'altra, necessaria all'ulteriore ripetizione voluta: si passa così a 2 + 2 = 4 eventi. Simbolicamente: [(E → E') → (E → E')]

A loro volta i quattro eventi così prodotti inducono nel Sé una nuova ripetizione, cioè un nuovo gruppo di quattro; dunque 4 + 4 = 8 e così via. Ad ogni passaggio il numero di eventi elementari raddoppia secondo la sequenza:

1 2 4 8 16 32 64 128 256...

In tutte le civiltà si ha appunto questa struttura "binaria". Incredibilmente, è diffusa universalmente la forma musicale in cui un singolo evento è subito seguito da un altro, formando così un primo gruppo che di solito costituisce una prima parte di "frase" musicale. A questa ne segue un'altra di raddoppio e così via, sicché l'intero periodo musicale è composto da un primo tema della breve durata di una battuta, poi da una frase più ampia di due battute, poi di quattro, di otto... Esistono forme "canoniche" di 256 battute (per esempio diffuse in alcune forme dell'Asia meridionale nonostante usino scale diverse).

La successione ABA' è ben rappresentata anche dal numero 3. (A=1, B=2, A'=3). I momenti più importanti (accentati) della sequenza ternaria sono l'inizio (A) e la fine (A') che coincidono giusto con l'affermazione e rispettivamente con la conferma del Sé. Sembra che non per nulla, nella battuta musicale gli occidentali concedono il privilegio dell'accento "forte" al primo movimento (A) ed alcuni popoli orientali invece all'ultimo movimento (A'). L'uomo sente dunque come importanti questi due momenti.

Si hanno così anche tempi ritmici ternari o composti e su questi ci soffermeremo in un altro lavoro.

Sfruttando le *conoscenze della fisica e della musica*, la psicopoiesi conferma la grande importanza del ritmo che evidenzia fondamentalmente come esistenziale e riconosce la validità dei "metodi" che lo usano, fondati principalmente su di esso come pure l'importanza dei fenomeni in cui si può osservare. D'altra parte bisogna onestamente ammettere che è abbastanza facile che un metodo sia valido, giacché qualsiasi attività è fondata sul ritmo ed è quindi quasi impossibile inventare un modello che non sia valido. Il vero problema è probabilmente aumentarne il rendimento.

Il ritmo esistenziale punteggia la nostra vita mentale più profondamente di quella corporea, ma la prima non può essere stimolata, aiutata o educata che indirettamente attraverso la seconda – che funge da strumento fisico - e ciò giustifica il rilievo che il "metodo" M qui esaminato in particolare, e le arti terapie in generale accordano ad ogni forma di gestualità oculare, vocale o strumentale.

A proposito del rendimento, ripetiamo che le procedure ed i metodi più validi sono quelli diretti ad attività connesse al miglioramento del Sé e non ad altri scopi estranei (p. e. il guadagno). *Ciò che conta è l'attività* come tale, la produzione come *affermazione e ricerca, non il prodotto* che una volta finito non serve più per modellare e migliorarsi.

Interrogativi sullo studio statistico degli obiettivi.

Continuiamo ora qui con il riferirci agli obiettivi usati nella statistica sopra illustrata e definiti alle pagine già indicate, dell'opera citata.

Come si sa, una statistica non ha molto significato se non si tenta d'interpretarla sulla base di qualche criterio determinato che dovrebbe già sussistere all'inizio, fin da quando si è precisato lo scopo per cui è nata.

Il nostro primo scopo era quello d'individuare gli obiettivi e le caratteristiche essenziali che un "metodo" d'animazione valido (nel senso di vantaggio per la persona) deve avere per giungere agli eventuali criteri di validità a priori (cioè indipendentemente dai risultati pratici che sono comunque attesi come eventuale conferma per accertare ed accettare la validità).

Il "discorso", sopra costruito raccordando fra loro le radici di maggiore frequenza, afferma la **preminenza del ritmo coordinante l'attività**, prodotta e controllata attraverso gesti di tutti i tipi fra loro interagenti, dell'occhio, della voce e della mano e d'altri ancora, per esempio delle gambe camminando, saltando o danzando, come pure dell'orecchio, implicato nell'uso della voce e di eventi ritmici udibili...

Sulla base della statistica effettuata, e della lettura del libro, si può affermare che tutto ciò sembra ivi indicato in qualche maniera. Nessuno ci assicura, tuttavia, che il "metodo" sia veramente così come entrambi, statistica e libro, sembrano dire! Il manuale potrebbe contenere errori, ed inoltre la procedura statistica e quella del raccordo delle radici lessicali in un unico discorso, potrebbe avere portato ad una conclusione errata o fuorviante.

Avremmo dunque bisogno di strumenti il più possibile scientifici ed indipendenti che ci assicurino della validità delle conclusioni raggiunte.

L'osservazione empirica diretta è lo strumento scientifico per eccellenza, non ingannevole, base storica delle scienze fisiche occidentali; applicato al "metodo" M, così come ci fu presentato ed illustrato nel corso di alcune lezioni pratiche, indipendentemente dai risultati sociali raggiungibili, conferma che in esso è preminente l'importanza del ritmo e dei **gesti oculo-vocalici strumentali** con lo scopo di sviluppare il **senso ritmico, la sensibilità al suono e la motricità collegata**.

Questa prima conclusione è dedotta dalle osservazioni di fatto raccolte durante alcune esposizioni pratiche cui abbiamo assistito ed illustranti M ma non è ancora sufficiente per garantirne la validità del suo uso. Questa riposa invece sui **risultati** che si possono raggiungere e sull'osservabilità e relativa ripetibilità dei medesimi - nonché su qualche **teoria** che permetta la loro prevedibilità e quella dei fenomeni collegati, in relazione anche ai dettagli adoperati, di volta in volta, nel corso delle applicazioni pratiche.

La **prevedibilità** è importante sia per **motivi teorici** (conferma la **pertinenza** della teoria rispetto al metodo), sia per **motivi pratici** (indica come intervenire e può **evitare i tentativi a vuoto** nelle relazioni d'aiuto).

Per ciò che concerne i **risultati positivi** dei metodi d'animazione, alcuni sembrano essere stati osservati, anche se non sempre pare siano stati fatti dei **rendiconti storici ed oggettivi completi** che è auspicabile siano redatti al più presto in maniera controllata, p. e. con videoregistrazioni.

Passando dalla considerazione dei risultati a ciò che invece concerne la teoria, è ovvio che sarebbe preferibile disporre di una abbastanza generale per poter interpretare tutti i dati a disposizione. Questa teoria generale ci sembra esistere, e abbastanza soddisfacentemente; è la nostra psicopoiesi, di cui, man mano, esporremo le intuizioni e gli studi sulla **creatività**. Come si è detto, essa ha anche aiutato, in particolare, a costruire il discorso di cui sopra, comprensiva di tutte e nove le radici più frequenti, statisticamente stabilite, riconoscendo teoricamente l'importanza fondamentale del ritmo in quanto "ritmo esistenziale" alla base d'ogni attività in cui si modella, e la necessità d'esprimerlo attraverso gesti visibili, concreti (p. e. con un'impronta sulla creta, con un segno sulla carta, con un suono nell'aria...).

Questi sono sia atti corporei e sia atti percettivi che stimolano la coscienza, e dunque la presenza a se stessi. Tutti – gesti e percezioni – fungendo da tramite di comunicazione e rapporto fra il Sé ed il mondo.

Convergenza oggettivamente fondata, non casuale.

A questo punto, il fatto che la psicopoiesi – riconoscendo l'importanza del ritmo esistenziale in generale, e del ritmo musicale, in particolare, in tutte le sue accezioni – aiuti e confermi il discorso conclusivo tratto dalla statistica che abbiamo illustrato (la quale poneva il ritmo al primo posto), lascia prevedere una possibile convergenza anche con l'unico criterio scientificamente orientato: l'**osservazione** delle esperienze con gli assistiti (che dal ritmo traggono vantaggio).

Non esistendo per ora una casistica rigorosamente controllata in merito ai successi ottenuti, ma solo alcuni pratici riscontri, dobbiamo limitarci a constatare una convergenza fra ciò che i principi teorici generali dalla psicopoiesi esprimono e ciò che risulta dall'interpretazione dell'indagine statistica. A questo punto, potremmo domandarci: *potrebbe, tuttavia, trattarsi di una convergenza casuale?*

A questo riguardo notiamo che in primo luogo l'argomento implicato è di grande **complessità** e dunque sembra di dovere escludere una convergenza casuale: in caso contrario, sarebbe come mescolare delle lettere a caso per ottenere l'Amleto di Shakespeare,

In secondo luogo, è bene comunque riflettere che sia i metodi d'animazione, compreso quello esaminato, e sia la psicopoiesi sono nati **indipendentemente gli uni dall'altra**, da osservazioni dirette di **esperienza quotidiana** con individui **normali o non normali**; pertanto la convergenza sull'importanza del ritmo ci apparirebbe – nel peggiore dei casi – oltremodo fortunata se casuale.

Nel migliore dei casi, la suddetta convergenza può invece essere dovuta ad **intuizioni ed inferenze** basate su una realtà (relativamente agli individui studiati, osservati ed aiutati) che può dirsi a buon diritto oggettiva, in quanto universalmente accettata.

Riteniamo pertanto di dovere verosimilmente rifiutare l'ipotesi di una convergenza puramente casuale, a favore invece di una *convergenza d'idee* dovuta ad *intuizioni verosimili e precise sull'importanza del ritmo e dei fenomeni ad esso collegati i quali nel loro insieme costituiscono* una medesima *realtà psichica umana universalmente condivisa*, dunque da ritenersi – *come tale* – *oggettiva*. Attendiamo dunque conferma da un nutrito numero d'osservazioni controllate e dirette.

Queste considerazioni ci spingono ad auspicare che sia effettuato al più presto un *controllo* dei metodi d'animazione, recupero e arti terapie sottoponendoli a verifiche sperimentali in merito ai risultati di volta in volta ottenuti in situazioni controllate definite, e ben determinate.

Un primo commento al metodo di Laura Bassi. Il "Ritmo integrale".

Vorremmo ora proseguire la nostra indagine sul funzionamento della psiche umana esaminando un altro metodo escogitato dalla Bassi e presentato da Grazioso (1977).

Notiamo subito che il metodo pone in rilievo l'importanza del ritmo quando parla di "Ritmo integrale".

Altri indizi sulle sue caratteristiche sono date dalle locuzioni stesse contenute nei titoli degli unici pochi volumi pubblicati dall'autrice, come "Gioco e movimento", "Prima educazione musicale", "Elementi musicali".

Questi titoli sembrano suggerire un'affermazione interpolata del tipo: "I primi elementi d'educazione alla musica passano attraverso il gioco ed il movimento".

Non possiamo per il momento proseguire oltre in quest'affascinante argomenti ma ci ripromettiamo d' esporre questo ed altri metodi analoghi in un prossimo futuro.

.....

APPENDICI E TABELLE DI CONSULTAZIONE.

Ricordiamo ancora una volta che gli obiettivi, usati preliminarmente come base per raccogliere i dati grezzi, si trovano raggruppati, sul manuale citato di Bottero e Carbone, nei paragrafi intitolati "Obiettivi" (v. anche qui "Definizione degli Obiettivi" per individuare le pagine in cui si trovano i paragrafi detti).

Mettiamo, inoltre qui, a disposizione dell'interessato, alcuni strumenti di lavoro e di consultazione che si riferiscono al manuale citato e precisamente:

- un indice analitico delle diciture riassuntive di tutti gli obiettivi, corrispondenti a quelli trovati nei paragrafi "Obiettivi"
- un elenco alfabetico con indicazione di frequenza per le principali radici lessicali presenti nelle diciture
- un elenco per pagina degli obiettivi, sinteticamente indicati ed nel medesimo ordine di successione in cui si trovano nel manuale

Indice analitico delle diciture essenziali usate negli "obiettivi".

L'indice analitico delle diciture usate, è dato con criterio alfabetico e per ciascuna diciture – ridotta all'essenziale (p. e., è chiaro che "modi suonare strumento" sta per "modi di suonare lo strumento") - è specificata la pagina, o le pagine, corrispondenti in cui appare.

Accento forte e debole in parole 151
Accento tonico e atono nelle parole 71
Acquisizione di diversi modi suonare strumento 45
Acquisizione sopra sotto 65
Acuto grave con sopra sotto 120
Altezza mediante coordinamento corporeo 65
Altezza tramite onomatopea 65
Approccio ascolto partecipato 40
Associazione vista udito con voce mano 54
Attenzione 161
Attenzione e memorizzazione 59
Auto controllo movimento in collaborazione col gruppo 122
Autocontrollo motorio 119
Autocontrollo motorio alternando due battenti 129, 150
Campane e dita con mediazione affettiva (famiglia) 153
Capacità logico matematiche tramite riconoscimento numerico 119
Capacità narrativa 129
Capacità narrativa e associazione racconto \ esperienza personale 136
Capacità narrativa e mimica di un racconto 148
Capacità narrativa tramite differenti timbri 127
Capacità narrative 124
Capacità uditiva per durata vibrazione 59
Causalità 161
Cellule verboritmiche 71
Cellule verboritmiche e movimento con accompagnamento melodico 153
Cellule verboritmiche su due tamburi di diversa grandezza 150
Colori per sequenze musicali 51
Comparazione 161
Composizione partiture informali con grafici senza seguire un ordine dato. 120
Composizione partiture informali in base ordine prestabilito 120
Concentrazione 161
Conservazione quantità 161
Controllo motorio nel camminare attraverso cellule verboritmiche 151
Coordinamento audio motorio 151
Coordinamento audio motorio e controllo motorio con i passi 148
Coordinamento audio motorio su timbro e movimento 45
Coordinamento motorio parti corporee 161
Coordinamento oculo e audio motorio 59, 71, 115, 136
Coordinamento oculo motorio 116, 119, 122, 124, 132, 147
Coordinamento oculo motorio e audiomotorio 59
Coordinamento oculo motorio e controllo muscolare 127
Coordinamento oculo motorio e motorio in direzione orchestra 131
Coordinamento oculo motorio personaggio campana. 151
Coordinamento ritmico di gruppo 71
Costruzione figura con strumenti musicali 116
Creatività 161
Creatività in invenzione di frasi in cui cercare ritmo 150
Dentro fuori, grande piccolo, prima dopo tramite sonorizzazione e drammatizzazione 54
Discriminazione destra sinistra 45
Discriminazione durata suoni col movimento corporeo e espressione figurativa 51
Discriminazione e trasmissione messaggio ritmico tramite tatto 71
Discriminazione suono silenzio 45
Discriminazione timbrica 45
Discriminazione timbrica 115
Discriminazione timbrica a narrazioni 129
Discriminazione timbrica con accenti tonico e atono non metallo \ metallo, tamburo \ piatto 151
Discriminazione timbrica. 45
Discriminazione veloce \ lento e piano \ forte con intensità 51
Discriminazione vibrazione lunga \ breve in funzione materiale e grandezza strumento suonato 45
Discriminazione vocali, consonanti, sillabe, parole 161
Durata vibrazione suono 115
Esecuzione simultanea di due partiture (polifonia) 127

Espressione sonora e strumenti per stati d'animo 132
 Forte piano, veloce lento 122
 Gioco orchestra con cellule verboritmiche e digitoritmia 148
 Grafica suoni con simboli arbitrari 124
 Grafico ritmo parola 71
 Grave acuto 54
 Imitazione timbri per suoni conosciuti 131
 Interazione tatto vista udito. 51
 Intonazione intervallo discendente sol-do 65
 Intonazione pentafonica 147
 Intonazione sequenze ritmiche inventate 148
 Intonazione su scala pentafonica 153
 Intonazione terza minore discendente 71
 Inventare frasi e intonarle sulle campane 153
 Invenzione frasi da suonare su campane 147
 Lateralizzazione 54
 Lento veloce con passi e movimento 134
 Manipolazione e esplorazione strumenti Orff. 40
 Memorizzazione 134
 Mimo ritmo timbro 51
 Musica d'insieme e ascolto 131
 Musicalità nel parlato 147
 Ordine 161
 Ortofonìa 161
 Partiture informali e prelettura musicale 120
 Piano forte con piccolo \ grande 127
 Piano forte con piccolo grande. 120
 Piccolo grande con personaggi e tamburi di diversa grandezza 150
 Piccolo grande e prima dopo 54
 Poliritmi con cellule ritmiche di base (blu come gru) 132
 Poliritmia con più soggetti 151
 Prelettura e prescrizione cellule verboritmiche 147, 153
 Prolungato \ colpo, crescendo diminuendo, piano forte, crescente diminuendo, con coordinamento oculo motorio 129
 Prontezza riflessi 54, 119, 150
 Quantità 161
 Quantità cronologica e numerica con digitoritmia e cellule verboritmiche 71
 Quantità e successione 54
 Reversibilità operatoria 161
 Riconoscimento melodie e ritmo simili 40
 Riconoscimento ritmo in parola e frase 150
 Riflessività 161
 Ripetizione 161
 Ritmo attraverso parola, corpo, strumenti 136
 Ritmo parole attraverso gesti e movimento 71
 Ritmo parole, frasi e interpretazione con gesto e movimento 147
 Semplici coreografie 134
 Senso cronologico prima dopo, antecedente conseguente 59
 Senso ritmico coi passi e altre parti del corpo 150
 Senso verticale, orizzontale e rotatorio tramite espressione grafica guidata 65
 Simbolizzazione 161
 Simmetria di sequenze ritmiche anche graficamente 54
 Simmetria viso e lateralità 116
 Simmetrie 161
 Socializzazione 59
 Socializzazione in classe 115
 Sonorizzazione favola 129
 Sonorizzazione su narrazione 51
 Stimolazione capacità critiche del lavoro precedente (gusto estetico) 122
 Stimolazione capacità spontanea espressione andamenti ritmici e melodie col movimento. 40
 Stimolazione conoscenza simmetria corpo con ritmo e imitazione gestuale. 40
 Stimolazione creatività nell'uso proprio corpo 134
 Stimolazione ortofonia, memorizzazione e associazione antecedente con il suo conseguente. 40
 Stimolo creatività su frasi diverse intonate su sol do. 65
 Successione col movimento 124
 Suono silenzio, lungo corto, suono prolungato e singolo col corpo 124
 Suono silenzio, lungo corto, veloce lento 115
 Suono silenzio, piano forte, crescendo diminuendo 59
 Sviluppo coordinamento oculomotorio. 40
 Sviluppo creatività 131
 Timbri 132
 Timbri differenti 59
 Trillato e staccato, sospensione e conclusione tramite corpo. 65
 Vicino lontano, in tempo spazio tramite movimento suono 59
 Vocali tramite altezza del suono 65
 Vocali, intonazione e campane tubolari 151

Frequenza delle principali radici lessicali.

Di seguito sono riportate le frequenze delle radici lessicali principali con l'avvertenza che una radice può riferirsi a più parole diverse. P. e. "accent" che appare tre volte potrebbe significare "accento", o "accenti", o "accentuazione". Analogamente "campan" che compare 5 volte, potrebbe stare per "campana" o per "campane". Le voci in grassetto sono quelle con frequenza maggiore o uguale a 10.

Accent 3	Imitaz 2	Quantità 4
Acquisizione 2	Interaz 1	Raccont 2
Acuto 2	Interpreta 2	Riconoscim 3
Altezza 3	Intonazione 6	Ripetiz 1
Ascolt 2	Inven 3	Ritm 29
Associaz 3	Lateralizzaz 1	Senso 3
Attenzione 2	Lento veloce 1	Sequenz 3
Audio 7	Man 2	Silenzio 4
Campan 5	Melod 3	Sillab 1
Capacità 9	Memorizzaz 4	Simbolizz 1
Cellul 8	Mimo 1	Simmetr 4
Color 1	Motorio 26	Socializz 2
Comparaz 1	Movimento 10	Sonorizzaz 3
Controllo 7	Muscol 1	Spazio 1
Coordinamento 18	Musica 5	Stacca 1
Coreograf 1	Narr 7	Stimolaz 5
Corp 9	Oculo 15	Strument 12
Creatività 5	Onomatopea 1	Successione 2
Crescendo 2	Orchestra 2	Suono 8
Dentro fuori 1	Ordine 3	Sviluppo 2
Destra sinistra 1	Ortofon 2	Tamburo 1
Digito 2	Parol 8	Tatt 2
Digitorm 2	Partitur 4	Tempo 1
Discriminazione 12	Passi 3	Timbr 11
Dit 1	Pentafon 2	Trilla 1
Drammatizz 1	Piatto 1	Udito 2
Figur 2	Piccolo grande 3	Veloce lento 2
Forte piano 1	Polifon 1	Verboritm 8
Fras 6	Poliritm 2	Vibrazione 3
Gest 3	Prelettura 3	Vista 2
Gioco 1	Prescrittura 2	Voca 13
Grafic 5	Prima dopo 3	Voce 2
Grupp 2	Prontezza 4	

Elenco per pagina degli obiettivi.

40

Stimolazione conoscenza simmetria corpo con ritmo e imitazione gestuale.
Sviluppo coordinamento oculomotorio.
Stimolazione ortofonia, memorizzazione e associazione antecedente con il suo conseguente.
Approccio ascolto partecipato.
Riconoscimento melodie e ritmo simili
Stimolazione capacità spontanea espressione andamenti ritmici e melodie col movimento.
Manipolazione e esplorazione strumenti Orff

45

Discriminazione suono silenzio
Discriminazione timbrica.
Coordinamento audiomotorio su timbro e movimento
Acquisizione di diversi modi suonare strumento
Discriminazione vibrazione lunga \ breve in funzione materiale e grandezza strumento suonato
Discriminazione destra sinistra

51

Discriminazione veloce \ lento e piano \ forte con intensità
Discriminazione durata suoni col movimento corporeo e espressione figurativa
Mimo ritmo timbro
Sonorizzazione su narrazione
Colori per sequenze musicali
Interazione tatto vista udito.

54

Piccolo grande e prima dopo
Prontezza riflessi
Associazione vista udito con voce mano
Simmetria di sequenze ritmiche anche graficamente
Quantità e successione
Lateralizzazione
Grave acuto
Dentro fuori, grande piccolo, prima dopo tramite sonorizzazione e drammatizzazione

59

Suono silenzio, piano forte, crescendo diminuendo
Attenzione e memorizzazione
Coordinamento oculo motorio e audiomotorio
Vicino lontano, in tempo spazio tramite movimento suono
Timbri differenti
Capacità uditiva per durata vibrazione
Senso cronologico prima dopo, antecedente conseguente
Socializzazione

65

Acquisizione sopra sotto
Altezza mediante coordinamento corporeo
Trillato e staccato, sospensione e conclusione tramite corpo.
Intonazione intervallo discendente sol-do
Senso verticale, orizzontale e rotatorio tramite espressione grafica guidata
Stimolo creatività su frasi diverse intonate su sol do.
Vocali tramite altezza del suono
Altezza tramite onomatopea

71

Discriminazione e trasmissione messaggio ritmico tramite tatto
Intonazione terza minore discendente
Accento tonico e atono nelle parole.
Ritmo parole attraverso gesti e movimento
Coordinamento oculo-motorio e audio-motorio
Cellule verboritmiche
Coordinamento ritmico di gruppo
Grafico ritmo parola
Quantità cronologica e numerica con digitoritmia e cellule verbo ritmiche

115

Socializzazione in classe
Durata vibrazione suono
Suono silenzio, lungo corto, veloce lento
Discriminazione timbrica
Coordinamento oculo-motorio e audio-motorio

116

Costruzione figura con strumenti musicali
Simmetria viso e lateralità
Coordinamento oculo-motorio

119

Coordinamento oculo-motorio
Prontezza riflessi
Autocontrollo motorio
Capacità logico matematiche tramite riconoscimento numerico

120

Composizione partiture informali con grafici senza seguire un ordine dato.
Composizione partiture informali in base ordine prestabilito
Discriminazione timbrica
Piano forte con piccolo grande.
Acuto grave con sopra | sotto
Partiture informali e prelettura musicale

122

Stimolazione capacità critiche del lavoro precedente (gusto estetico)
Coordinamento oculo motorio
Forte piano, veloce lento
Auto controllo movimento in collaborazione col gruppo

124

Suono silenzio, lungo corto, suono prolungato e singolo col corpo
Successione col movimento
Coordinamento oculo motorio
Grafica suoni con simboli arbitrari
Capacità narrative

127

Piano forte con piccolo \ grande
Capacità narrativa tramite differenti timbri
Coordinamento oculo motorio e controllo muscolare
Esecuzione simultanea di due partiture (polifonia)

129

Discriminazione timbrica a narrazioni
Autocontrollo motorio alternando due battenti
Prolungato colpo, crescendo diminuendo, piano forte, crescente diminuendo, con coordinamento oculo motorio
Sonorizzazione favola
Capacità narrativa

131

Imitazione timbri per suoni conosciuti
Coordinamento oculo motorio e motorio in direzione orchestra
Musica d'insieme e ascolto
Sviluppo creatività

132

Poliritmi con cellule ritmiche di base (blu come gru)
Espressione sonora e strumenti per stati d'animo
Timbri
Coordinamento oculo-motorio

134

Memorizzazione
Stimolazione creatività nell'uso proprio corpo
Semplici coreografie
Lento veloce con passi e movimento

136

Capacità narrativa e associazione racconto \ esperienza personale
Ritmo attraverso parola, corpo, strumenti
Coordinamento oculo-motorio e audio-motorio

147

Musicalità nel parlato
Intonazione pentafonica
Invenzione frasi da suonare su campane
Ritmo parole, frasi e interpretazione con gesto e movimento
Prelettura e prescrizione verboritmiche
Coordinamento oculo-motorio

148

Gioco orchestra con cellule verboritmiche e digitoritmia
Intonazione sequenze ritmiche inventate
Capacità narrativa e mimica di un racconto
Coordinamento audio motorio e controllo motorio con i passi

150

Piccolo grande con personaggi e tamburi di diversa grandezza
Prontezza riflessi
Autocontrollo motorio alternando battenti
Riconoscimento ritmo in parola e frase
Senso ritmico coi passi a altre parti del corpo
Cellule verboritmiche su due tamburi di diversa grandezza
Creatività in invenzione di frasi in cui cercare ritmo

151

Accento forte e debole in parole
Controllo motorio nel camminare attraverso cellule verboritmiche
Poliritmia con più soggetti
Discriminazione timbrica con accenti tonico e atono non metallo \ metallo, tamburo \ piatto
Vocali, intonazione e campane tubolari
Coordinamento oculo-motorio personaggio campana.
Coordinamento audio-motorio

153

Prelettura e prescrizione cellule verboritmiche
Inventare frasi e intonarle sulle campane
Cellule verboritmiche e movimento con accompagnamento melodico
Intonazione su scala pentafonica
Campane e dita con mediazione affettiva (famiglia)

161

Coordinamento motorio parti corporee
Ortofonìa
Simbolizzazione
Quantità
Simmetrie
Conservazione quantità
Ripetizione

Reversibilità operatoria
Comparazione
Causalità
Riflessività
Ordine
Memorizzazione
Discriminazione vocali, consonanti, sillabe, parole
Attenzione
Concentrazione
Prontezza riflessi
Creatività

NOTE.

(a) Si parla d'andamento dei movimenti per intendere il controllo delle loro caratteristiche variazionali (essenzialmente i mutamenti di posizione e di velocità).

E' noto che osservando un movimento relativamente complesso di un oggetto, l'occhio tenta dapprima d'imitarne goffamente le evoluzioni. A poco a poco, riesce sempre meglio ad eseguire un movimento simile, evoluendo, a sua volta, con un movimento fluido che lo riproduce – e non a scatti. L'apparato visivo è dunque in grado d'imitare posizioni, velocità ed accelerazioni di un oggetto in moto; abbiamo quindi una notevole capacità d'analizzare le caratteristiche variazionali di un movimento.

(b) Un interessante dilemma sembra essere posto da Levi – Strauss (1966) il quale ci racconta la storia di Quesalid, un indigeno che volendo smascherare gli stregoni ne diventa un apprendista. Una volta imparati i trucchi è chiamato da un malato: va e, come gli hanno insegnato, nasconde in bocca una piccola spugna. Giunto al capezzale del malato, si morde a sangue, impregnando la spugna, infine la sputa e la presenta al malato dicendo che quello era il suo male: inspiegabilmente il malato sta meglio. Quesalid, pur conoscendo il trucco, costernato dal successo non se la sente più di smascherare la stregoneria. Nelle cose umane spesso è importante non tanto ciò che è quanto ciò che si crede. E' questo quello che chiamerò "l'effetto Quesalid" piuttosto che "effetto placebo".

(c) Le caratteristiche acustiche di una vibrazione (che può originare un suono) sono quelle fisiche, oggettivamente rilevabili, p. e. intensità, frequenza, durata e così via. Le caratteristiche uditive di un suono sono invece quelle soggettive e non corrispondono in maniera semplice a quelle fisiche. Ad es. la frequenza corrisponde all'altezza soggettivamente percepita, tuttavia la prima è una caratteristica che può essere misurata con uno strumento mentre la seconda può essere soltanto valutata soggettivamente.

BIBLIOGRAFIA.

- Bottero, E., & Carbone, I., (2003). "Musica e creatività". F. Angeli
Levi-Strauss, C., (1966). Antropologia strutturale. Il Saggiatore.
Martini, G., (1774). Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto. Bologna.
Stagnoli, M., (1999). Ma che musica... maestro? Editrice Nuovi Autori.
Vicario, G., B., (1973). Tempo psicologico ed eventi. Giunti-Barbera, Firenze

Ringraziamenti. L'autore ringrazia vivamente C. Varetti, musicista e musicoterapeuta per l'eccellente ed amichevole aiuto nella raccolta dei dati e nello sviluppo della statistica.