



**Questo file PDF contiene un estratto del seguente libro:**

Fabrizio Alessandrini – Francesca Malatesta, *Musica maestro! Scuola, musicoterapia e dinamiche di gruppo*. Introduzione di Francesco Giardinazzo. Modena : Almayer, 2010.

**ISBN 88-89901-16-8**

Almayer Edizioni

e-mail: [info@almayer.it](mailto:info@almayer.it)

[www.almayer.it](http://www.almayer.it)

© 2010 Almayer

Tutti i diritti riservati



Biblioteca minima

4





*Fabrizio Alessandrini*  
*Francesca Malatesta*

# MUSICA, MAESTRO!

Scuola, musicoterapia  
e dinamiche di gruppo

*Introduzione di Francesco Giardinazzo*

  
Almayer Edizioni



*Questo libro è stato pubblicato  
con il patrocinio della Regione Marche  
Giunta regionale – Servizio Politiche sociali*

*ACLI Marche*

*Il Mondo di Euterpe Ars*

Almayer Edizioni  
via Piave 31 – 41023 Lama Mocogno (Modena)  
e-mail: info@almayer.it  
www.almayer.it

© 2010 Almayer  
Tutti i diritti riservati

Revisione editoriale di Francesco Giardinazzo  
con la collaborazione di Luca Maria Caffaro e  
Valeria Malatesta

Stampa: Arti Grafiche Editoriali – Urbino

Prima edizione: dicembre 2010

*I libri Almayer sono stampati su carta ecologica  
proveniente da silvicoltura, priva di cloro,  
acidi e sbiancanti ottici*

---

Alessandrini, Fabrizio ; Malatesta, Francesca

Musica, maestro! Scuola, musicoterapia e dinamiche di gruppo / Fabrizio  
Alessandrini ; Francesca Malatesta ; introduzione di Francesco Giardinazzo. -  
Modena : Almayer, 2010. - 184 p.; 21 cm. (Biblioteca minima ; 4)

**ISBN 978-88-89901-16-8**

# Sommario

<i>Introduzione</i>	
«IF MUSIC COULD TALK»: LA VOCE DI ORFEO	13
1. Parole e musica: la tessitura dell'anima	15
2. Musicoterapia e improvvisazione	28
3. La rosa di <i>Alcuno</i> : una mancanza, un dono-da-dare	40
<i>Bibliografia</i>	46
<b>I. ALCUNI PRESUPPOSTI TEORICI</b>	51
<b>I. MUSICA E COMUNICAZIONE NON VERBALE</b>	53
1.1. Teoria e pratica della musicoterapia	55
1.2. La comunicazione non verbale	56
1.3. Sintonizzazione e dialogo sonoro	57
1.4. Gioco e <i>role playing</i>	59
1.5. "Quello della musica": il progetto a scuola	61
<b>2. IL GRUPPO: PRESUPPOSTI TEORICI</b>	63
2.1. Kurt Lewin: gruppo e interdipendenza	63
2.2. Il <i>circle time</i>	65
2.3. Il gruppo-classe e il sociogramma di Moreno	66
<b>3. LAVORARE A SCUOLA</b>	68
3.1. Il gruppo-classe e l'apprendimento	69
3.2. L'insegnante e la classe: autorità e relazione	71

3.3. La programmazione didattica	73
3.4. Gli obiettivi	75
3.5. Strumentario e consegne comportamentali	76
3.6. La coppia terapeutica	77
<b>II. L'IMPROVVISAZIONE MUSICALE NEI GRUPPI-CLASSE</b>	<b>79</b>
<b>4. METODOLOGIA E TECNICHE</b>	<b>81</b>
4.1. Consegne verbali e non verbali	81
4.2. Le fasi del lavoro di gruppo	83
4.3. La conduzione dei gruppi	86
4.4. Osservazione e protocolli di valutazione	89
4.5. L'integrazione	92
4.6. La preparazione all'improvvisazione	96
4.7. L'allenamento all'improvvisazione	99
4.8. Le consegne relazionali	101
<b>5. LA CLASSE SPERIMENTALE</b>	<b>103</b>
5.1. Youssef	105
5.2. Elisa	105
5.3. Alunni problematici o disabili	107
5.4. Laura	107
5.5. La relazione di aiuto	109
5.6. Luca	110
5.7. Mattia	111
<b>6. IL RAPPORTO TRA ALUNNI E INSEGNANTE</b>	<b>113</b>
6.1. I ragazzi della scuola di ***	114
6.2. Maschile e femminile	116
6.2.1. Diario di classe: 4 <sup>a</sup> C	117
6.2.2. Riccardo	117
6.3. La famiglia	119
6.3.1. Diario di classe: 1 <sup>a</sup> C	119
6.3.2. Diario di classe: 1 <sup>a</sup> A	120



6.4. L'idea che abbiamo dell'altro	121
6.4.1. Samira	122
6.5. Darsi un'opportunità	123
6.5.1. Fabio	123
6.6. Il rappresentante di classe	124
6.6.1. Mirko	125
7. LE DINAMICHE RELAZIONALI	126
7.1. Il gruppo senza regole	126
7.2. Il gruppo eclettico o multiforme	128
7.3. Il gruppo di Alessandro	131
7.4. Michele e Anna: alla ricerca del proprio posto	133
7.5. Un gruppo in due: maschi e femmine	135
7.6. Il gruppo difeso e bloccato	137
7.7. Diario di classe: 4 <sup>a</sup> B	139
7.8. Giovanni	144
7.9. Simone	150
7.10. Alice: imparare dalla sordità	153
8. IL GRUPPO CONFLITTUALE	156
8.1. La fase preliminare di analisi della richiesta	157
8.2. La fase preliminare di osservazione	158
8.3. Primo incontro	160
8.4. Secondo incontro	162
8.5. Terzo incontro	164
8.6. Quarto incontro	165
8.7. Quinto incontro	167
8.8. Sesto incontro	169
8.9. Settimo incontro	170
9. MUSICA, MAESTRE!	173
<i>Conclusion</i>	178
<i>Bibliografia</i>	181

*Ringraziamo i bambini e i ragazzi che con la musica e le parole ci hanno regalato importanti stimoli di riflessione. Un particolare ringraziamento va alle persone che hanno creduto in questo progetto rendendo possibile la sua realizzazione. Gli altri sono per noi un mondo, un'avventura che inizia nell'incontro. È facile classificare qualcuno, più difficile dargli spazio e lasciarlo esistere.*

Musica, maestro!  
Scuola, musicoterapia e dinamiche di gruppo



*Introduzione*

**«If music could talk»:  
la voce di Orfeo**

*di Francesco Giardinazzo*

*A Demetrio Stratos, maestro  
della voce musica*

*With music  
special mystery of music  
tragically  
exchanging slaves for majesties  
modern waves of tragedy  
The Clash, If music could talk*



## 1. Parole e musica: la tessitura dell'anima

*La musica è la sede delle forze segrete dello spirito che possono essere evocate dal canto per dare all'uomo un potere soprannaturale o che gli permetta di scoprire la sua essenza più profonda.*

Marius Schneider, *La musica primitiva*

*My music is my personal diary.  
A release of all my inner feelings,  
aggression, tenderness, sympathy,  
everything.*

Jimi Hendrix, «Disc», 22 marzo 1969

La musica accompagna l'uomo da sempre. Che l'uomo sia un essere musicale è una costante antropologica. La musica è entrata nello spazio d'esperienza dell'uomo nel momento in cui è risuonata la voce, il primo strumento. Le varie fenomenologie di questo essere musicale rappresentano, in generale, non la storia della musica, ma le forme attraverso le quali la musica appartiene all'essere musicale dell'uomo. La musica e il linguaggio costituiscono una marca fondamentale nella definizione di chi siamo.<sup>1</sup>

Il legame fra voce e suono costituisce, inoltre, un nesso inestricabile e fondamentale nella formazione biologica e psi-

---

<sup>1</sup> Cfr. BLACKING 1973; GIANNATTASIO 2003; MITHEN 2005; LEVITIN 2008. Anche Oliver Sacks, nelle battute iniziali di *Musicofilia. Racconti su musica e cervello*, scrive: «Noi esseri umani, come specie, siamo creature musicali non meno che linguistiche, e questo aspetto della nostra natura assume molte forme diverse. Siamo tutti in grado (con pochissime eccezioni) di percepire la musica: l'altezza delle note, il timbro, l'ampiezza degli intervalli, i contorni melodici, l'armonia e (forse nel modo più primordiale) il ritmo. Noi integriamo tutto questo e "costruiamo" mentalmente la musica servendoci di molte parti diverse del cervello. A questo apprezzamento strutturale, in larga misura inconscio, si aggiunge poi una reazione emozionale spesso intensa e profonda» (SACKS 2007, p. 15).

co-sociale dell'individuo. Ecco perché la musica è una chiave essenziale in grado di aprire le vie della comunicazione anche laddove, per un disagio, sembra esservi spazio solo per il silenzio – anzi, per la natura duale di suono e silenzio.<sup>2</sup> Le ferite possono essere silenziose, ma la via della loro guarigione passa necessariamente attraverso l'espressione via via sempre più articolata e cosciente di un contatto con il mondo e con i propri simili. La terapia musicale, cioè l'uso degli strumenti musicali come mezzi di comunicazione e di socializzazione, occupa, insieme con la terapia psicologica relativa, il fuoco centrale di queste pagine.

Non si tratta, per questa ragione, di un manuale di musicoterapia (queste pagine tengono doverosamente conto della letteratura scientifica relativa) né un manuale di psicoterapia (disciplina altrettanto considerata nei riferimenti scientifici e pragmatici). Questo libro è innanzi tutto il racconto di un'esperienza, che può diventare paradigmatica e perciò coerente con altre realtà consimili, se si accetta il punto fondamentale sul quale esso è costruito: il lavoro in comune fra terapeuti, la collaborazione attiva degli insegnanti, il coinvolgimento ludico ed educativo dei bambini che partecipano al progetto. Questo concetto di esperienza diventa centrale perché assorbe e riconfigura quello che l'orizzonte teoretico pretende di fissare e di sorvegliare in ogni suo aspetto e conseguenza. Ciò non priva la teoria di valore epistemologico, ma dispiega un interessante confronto tra l'aspettativa, l'orizzonte d'attesa, che è proprio della struttura filosofica di una disciplina, e la mutevole esistenza dei diversi eventi di cui si compone la realtà pragmatica,

---

<sup>2</sup> «Tutto ciò che esiste in uno stato manifesto è tale perché esiste un suo stato non manifesto complementare che ne costituisce l'origine. Quindi percepiamo la luce nel suo stato manifesto soltanto perché esiste uno stato non manifesto che è l'oscurità assoluta. Percepiamo il suono soltanto perché c'è uno stato occulto di silenzio assoluto, lo stato da cui origina ogni suono. Percepiamo il suono soltanto perché c'è il silenzio; conosciamo il silenzio soltanto perché c'è il suono. Quindi il suono è la fonte del silenzio e il silenzio è la fonte del suono. Tutto il suono si dissolve nel silenzio; il silenzio tende a manifestarsi nel suono» (McClellan 1991, pp. 4-5).



il contesto socio-culturale che quell'esperienza accoglie e della quale determina in parte i risultati.

Il ruolo degli operatori è davvero importante e significativo. La loro intrinseca capacità di mediare fra sapere e potere,<sup>3</sup> la loro disponibilità a costruire non solo un progetto strutturalmente organizzato ma a farlo diventare un'esperienza vissuta, deve aiutarci a comprendere che proprio nella difficoltà di questo lavoro risiede una svolta ermeneutica – l'interpretazione dei dati e dell'esperienza complessiva – e un non meno apprezzabile valore conoscitivo: esiste uno scambio reciproco, un donare e un ricevere che fa del gruppo di lavoro non semplicemente un luogo di sperimentazione, ma la creazione di una vera e propria, se pure provvisoria, comunità.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Così Hans Jonas: «Si può interpretare questa scala in due modi: secondo concetti della percezione e secondo concetti dell'agire (quindi del "sapere" e del "potere"), ossia da un lato secondo l'ampiezza e la chiarezza dell'esperienza, secondo gradi ascendenti di presenza sensibile del mondo, che attraversando il regno animale conducono alla più estesa e più libera oggettivazione del tutto dell'essere dell'uomo; e dall'altro lato, ossia in parallelo e culminando parimenti nell'uomo, secondo la dimensione e il tipo di incidenza sul mondo, dunque secondo gradi di progressiva libertà dell'agire» (JONAS 1994, p. 8).

<sup>4</sup> Cfr. ESPOSITO 1998. Da una ricognizione etimologica del termine, emerge questa distinzione: «il *munus* che la *communitas* condivide non è una proprietà o un'appartenenza. Non è un avere, ma, al contrario, un debito, un pegno, un dono-da-dare. E dunque ciò che determinerà, che sta per divenire, che virtualmente *già è*, una mancanza. I soggetti della comunità sono uniti da un 'dovere' – nel senso in cui si dice '*ti* devo qualcosa', ma non '*mi* devi qualcosa' – che li rende non interamente padroni di se stessi. E che più precisamente li espropria, in parte o per intero, della loro proprietà iniziale, della loro proprietà più propria – vale a dire della loro stessa soggettività. Arriviamo così ad un rovesciamento [...] della sinonimia comune – proprio inconsapevolmente presupposta dalle filosofie comunitarie e al ristabilimento della barra oppositiva fondamentale: il comune non è caratterizzato dal proprio, ma dall'improprio – o, più drasticamente, dall'altro. Da uno svuotamento – parziale o integrale – della proprietà nel suo negativo. Da una depropriazione che investe e decentra il soggetto proprietario forzandolo ad uscire da se stesso. Ad alterarsi. Nella comunità, i soggetti non trovano un principio di identificazione – e neanche un recinto

Ciò significa che lo spazio dell'azione e l'azione stessa all'interno di questo spazio esulano dagli atteggiamenti dettati e regolati inconsciamente dall'abitudine: non si tratta di una classe radunata secondo un criterio didattico o anagrafico, ma della costituzione di una realtà dove i dati esterni non decidono le gerarchie all'interno del gruppo. Questo agire diventa comunicativo, veicola uno scambio di significati che non sono gerarchizzati rispetto alla cultura e alla maturazione dei soggetti intervenuti (come sarebbe del resto consueto nella vita quotidiana), ma aprono un varco verso una reciprocità dove i comportamenti non ricevono censure o incoraggiamenti, dove non si discrimina la procedura non ortodossa ma si lascia spazio alla partecipazione nei modi e nei termini delle possibilità individuali, accogliendo e non scegliendo.

L'esperienza non si occupa di verificare le condizioni previste da un sistema ideale ma si confronta con la vita stessa, si misura con la diversità delle vite con cui entra in contatto. Può misurare la discontinuità piuttosto che l'omologazione. Anzi, dovrebbe considerare l'omologazione come la finalità da rifiutare recisamente, considerando che la differenza e l'unicità degli individui sia il bene più prezioso che occorre difendere a ogni costo. «Il pensatore non dogmatico – scrive Hans Jonas – non reprimerà la testimonianza della vita».<sup>5</sup> Occorre difendere, insomma, la testimonianza della vita da ogni forma di pregiudizio.

L'esistenza dei singoli individui si compone di eventi vissuti che predispongono all'esperienza in modo diverso. Esistono gli altri ed esistiamo noi: anzi, potremmo dire che esistiamo in quanto esistono gli altri. Senza saperlo, il racconto della nostra

---

asettico entro cui stabilire una comunicazione trasparente o, magari, il contenuto da comunicare. Essi non trovano altro che quel vuoto, quella distanza, quella estraneità che li costituisce mancanti a se stessi: 'donati a', in quanto essi stessi 'donati da' un circuito di donazione reciproca che trova la propria peculiarità appunto nella sua obliquità rispetto alla frontalità del rapporto soggetto-oggetto, o alla pienezza ontologica della persona» (ESPOSITO 1998, pp. XVI-XVII).

<sup>5</sup> JONAS 1994, p. 8.

## Introduzione

vita è fatto dalle parole degli altri.<sup>6</sup> L'esistenza dell'altro è il primo dato sensibile di cui bisogna tener conto. La capacità e il bisogno di cui siamo fatti diventano i fattori principali del nostro poter essere, le fonti delle nostre aspirazioni segrete o manifeste.<sup>7</sup>

Sappiamo bene che l'insegnamento della musica, come altre discipline della nostra scuola, soffre di una situazione che appare grottesca ed eclatante in un paese come il nostro che possiede una tradizione musicale importante e articolata. Non solo in riferimento alla condizione degli istituti superiori che se ne occupano, finanche dei conservatori, ma proprio partendo dall'esperienza base, quella della scuola materna ed elementare, si può constatare la pochezza dello spazio lasciato alla musica, sia dal punto di vista dell'insegnamento sia dell'educazione all'ascolto.

Un tempo, per le famiglie della borghesia medio-alta, l'educazione musicale era considerata un segno di distinzione e di emancipazione culturale. La richiesta presso gli editori specializzati di musica per le case borghesi, i concerti e le romanze da salotto, la frequentazione dei teatri, l'amore per il dramma per musica hanno costituito un capitolo importante della formazione della società italiana.

L'emarginazione della musica, soprattutto giovanile, è diventata un fatto generazionale a partire dal secondo dopoguerra, quando l'avvento del rock e l'introduzione dei dischi di vinile, di mangiadischi e mangianastri e del *juke-box* si rivolgono al nuovo e potenzialmente enorme pubblico dei giovani. La fruizione e il consumo della musica, ora su scala industriale,

---

<sup>6</sup> Cfr. CAVARERO 1997.

<sup>7</sup> «L'essere così sospeso nella possibilità è in tutto e per tutto un fatto di polarità e la vita manifesta tale polarità costantemente in queste antitesi fondamentali, fra le quali si estende la sua esistenza: l'antitesi di essere e non essere, di sé e mondo, di forma e materia, di libertà e necessità. Tutte queste dualità sono, come si può facilmente riconoscere, forme di relazione: la vita, è essenzialmente relazionalità con qualcosa; e la relazione in quanto tale implica "trascendenza", un indicare al di là di sé da parte di chi intrattiene la relazione» (JONAS 1994, p. 11).

avrebbe dovuto incrementare l'educazione alla musica – un affare anche dal punto di vista economico. Ma non è stato così. Molta distanza e molta supponenza separano dalla musica “colta” la musica “popolare” in tutte le sue sfaccettature.

La musica oggetto di consumo non ci fa pensare immediatamente alla musica come oggetto di conoscenza e a noi come soggetti di quella conoscenza. Ma questo è dovuto in pratica – il cane si morde la coda – alla nostra scarsa o nulla educazione musicale. Inoltre, essendo ormai la musica “di sottofondo” un fatto pervasivo degli spazi di socializzazione (compresi i cosiddetti “non-luoghi” come supermercati, stazioni ferroviarie, aeroporti, ristoranti più o meno *à la page*), corriamo il rischio di una letterale sordità rispetto alla musica, tramutata in un brusio indiscernibile e quasi sempre prodotto da campionatori di melodie compulsive e ripetitive.

Pur essendo esseri potenzialmente musicali (fin dalla vita intrauterina),<sup>8</sup> non siamo educati, insomma, all'ascolto intenzionale. Cioè non facciamo caso a ciò che ascoltiamo, mentre cerchiamo sempre di fare caso a ciò che leggiamo. Siamo abituati a vedere e non ad ascoltare. Non ci hanno insegnato abbastanza ad ascoltare, e soprattutto ad ascoltare con l'intenzione di ascoltare. Questo è il retaggio della cultura della parola, della parola scritta rispetto alla cultura orale e della parola pronunciata, ricordata e ripetuta e, infine, della lettura silenziosa che ha soppiantato la tipica lettura del mondo classico – la lettura ad alta voce. Non sempre avendone pienamente consapevolezza, intersechiamo nella lettura due culture: quella della voce e quella della scrittura. L'atto della lettura, così come l'atto dell'ascolto, sono il prodotto di un lungo processo evolu-

---

<sup>8</sup> Non potendo qui approfondire in maniera adeguata questo importante argomento, mi preme tuttavia ricordare a riguardo gli studi pionieristici e di grande interesse di Alfred A. Tomatis (1920-2001): TOMATIS 1972; TOMATIS 1974; TOMATIS 1977. Questo eminente scienziato si è occupato anche in senso più ampio della fenomenologia e della fisiologia dell'ascolto, anche in rapporto all'estetica dell'ascolto musicale, ed è un autore di riferimento per questo ambito di studi. Come testo esemplare, cfr. TOMATIS 1991.

tivo e culturale.<sup>9</sup> Manca spesso la consapevolezza della dimensione musicale che potrebbe rappresentare il terreno comune d'incontro fra queste tipologie. Apprendiamo che esiste una voce narrante nel testo ma non ci chiediamo quali siano le sue qualità eminenti, mentre nell'ascolto delle canzoni impariamo a distinguere – a seconda dei nostri gusti – la voce del nostro cantante preferito. Apprendiamo dalla scrittura, in fondo, che esiste la *voce del testo*; d'altra parte, quasi sempre tardi, apprendiamo dell'esistenza del *testo della voce*. In entrambi i casi, se non fossimo al corrente del valore musicale di entrambe le asserzioni, queste sarebbero per noi prive di senso.

La parola "testo" è da noi univocamente ricondotta alla scrittura, ai libri. Tuttavia, il concetto di tessitura è originariamente legato al concetto di voce, alla tessitura dei suoni che compongono le parole e che per comodità distinguiamo in vocali e consonanti.<sup>10</sup> L'arte di tessere i suoni appartiene precisamente e statutariamente al poeta, originariamente distinto come cantore e come "tessitore di canti" (aedo e rapsodo).<sup>11</sup> Ce lo ricorda Omero, in particolare, in un inciso nell'episodio di Calipso (*Od.* 5.59-62, trad. Rosa Calzecchi Onesti):

---

<sup>9</sup> Cfr. WOLF 2007. Non va certo dimenticato che la biblioterapia fa della lettura la terapia attraverso la quale si promuove la crescita culturale, personale e collettiva del soggetto (cfr. il sito ufficiale italiano <[www.biblioterapia.it](http://www.biblioterapia.it)>). Come sottolinea Rosa Mininno, psicologa, psicoterapeuta e biblioterapeuta: «I meccanismi psicologici sottesi alla lettura, attività complessa e creativa, sono molti. Tra questi possiamo evincerne alcuni, come la necessità di soddisfare un bisogno di conoscenza, la necessità di alleviare una sofferenza e, in questo senso, la lettura consente di immedesimarsi in un personaggio ed elaborare, attraverso le sue vicende, paure, desideri, emozioni, sviluppando capacità empatiche, fondamentali processi di maturazione psicologica e socializzazione individuale e di gruppo» (MININNO 2010, p. 21).

<sup>10</sup> Cfr. CAVARERO 2005; GIARDINAZZO 2009, pp. 57-96.

<sup>11</sup> Sulla tessitura nel discorso musicale e sul rapporto tra musica e parole cfr. DALMONTE 2002; DUNSBY 2002. Su metafora e cultura nel mondo antico e moderno cfr. PAPADOPOULOUS-BELMEHDI 1994; RIGHETTI 2002.

*Musica, maestro!*

Gran fuoco nel focolare bruciava e lontano un odore  
di cedro e di fissile tuia odorava per l'isola,  
ardenti; lei dentro, cantando con bella voce  
e percorrendo il telaio con la spola d'oro, tesseva.

e di Circe (*Od.* 10.220-228):

Si fermarono nell'atrio della dea trecce belle,  
e Circe dentro cantare con bella voce sentivano,  
tela tessendo grande e immortale, come sono i lavori  
delle dee, sottili e splendenti e graziosi.  
Fra loro prendeva a parlare Polite, capo di forti,  
ch'era il più caro per me dei compagni e il più accorto:  
«O cari, qui dentro una che tesse gran tela  
soave canta, e tutto il paese ne suona;  
o donna o dea. Su, presto, chiamiamo!».

Qui il fatto interessante è appunto il rapporto fra tessitura e canto: noi non sappiamo che cosa stiano cantando Circe o Calipso. Nel caso ben più noto delle Sirene (libro XII), il canto che porta alla morte è anche il canto che celebra la gloria di chi vi incappa. È come dire che le fonti stesse della vita possono essere prese nella rete di questa tela seducente magica e terribile.<sup>12</sup> Essere poeta significa imparare a tessere i suoni, a dar spazio alle parole, e a costituire, così facendo, la memoria. La Memoria è la madre delle Muse – cioè delle arti. Il canto e la memoria di esso è la più autentica forma di eternità a cui l'uomo possa aspirare; è il canto di Silvia che Leopardi richiama alla memoria (*A Silvia*, 7-14):

Sonavan le quiete  
stanze, e le vie dintorno  
al tuo perpetuo canto,  
allor che all'opre femminili intenta  
sedevi, assai contenta  
di quel vago avvenir che in mente avevi.

Lo studio della metrica antica e moderna, anche se in maniera imprecisa, ci mette di fronte a fenomeni musicali, ritmici e

---

<sup>12</sup> Sul tema del patrimonio magico-mitico cfr. SEPPILLI 1962. Sul tema omerico, cfr. STANFORD 1964; PUCCI 1995; PUCCI 1996; PUCCI 1998; RESTANI 2003; BETTINI – FRANCO 2010.

prosodici, dei quali tuttavia non abbiamo piena consapevolezza acustica, a meno che un'analisi sui valori fonologici e fonetici di un testo ci portino a riflettere su questo aspetto della poesia o della prosa. La voce non è anonima ma possiede una fisionomia, è legata a un corpo e a un tempo oltre che a una storia. La voce si carica perciò di una temporalità, si sgancia dalla condizione metafisica e diventa una presenza, una vera presenza. In questo senso, perciò, l'esperienza del fare e ascoltare musica è socialmente e individualmente determinante: l'esperienza della musica è un'esperienza comunitaria, è legata all'idea che gli uomini comunicano fra loro con le parole, e delle parole è stata sempre accompagnamento. Con questo si vuole sostenere che l'apprendimento linguistico elabora, in forme che gli sono proprie, una base di apprendimento musicale. Il momento della lallazione nell'infanzia segna appunto il discrimine di un'acquisizione (quella del linguaggio) a scapito di una perdita (la pluralità dei suoni). Imparando a parlare, viviamo un fenomeno opposto a quello dell'afasia, cioè acquisiamo suoni organizzati secondo un ordine coerente e coeso.<sup>13</sup> Imparando ad ascoltare apprendiamo, possiamo apprendere, che esiste una musica della lingua.

Lingua della musica: casomai potremmo parlare di un sistema di notazione, che comunque non può essere né un sistema semiologico né un sistema linguistico nel senso in cui lo sono le cosiddette lingue naturali. Contrariamente a ciò che affermiamo nelle nostre abitudini discorsive, la musica *non è un linguaggio*. La musica non “dice” alcunché. L'esperienza musicale non è linguistica, casomai metalinguistica. Il nostro bisogno di rendere *logos* ogni altra forma di comunicazione ci spinge a normalizzare tutto attraverso il concetto di “lingua”, “linguaggio”, “espressione” e via di seguito. Per un ascoltatore giapponese è forse determinante sapere che la *Sinfonia n. 6 in Fa maggiore op. 68* di Ludwig van Beethoven è nota come *Pastorale*? Il suono, insomma, non dev'essere tradotto per essere

---

<sup>13</sup> Non si può dimenticare un classico su questo argomento, cioè il saggio di Roman Jakobson *Linguaggio infantile e afasia* (cfr. JAKOBSON 1944).

inteso. Questo atto traduttivo agisce invece nel momento in cui, in un ambito musicoterapico, si stabilisce che la musica dev'essere il sostegno alla ricerca dell'ascolto, della ricezione, dell'elaborazione e della riformulazione dell'esperienza sia verbale sia non verbale. Il protocollo prevede che ci sia una fase in cui si debba esprimere con le parole non solo quanto si sta facendo o si è fatto o si deve fare, ma anche il risultato, il significato di un'azione. Questo è un punto sensibile. La marginalizzazione dell'ascolto consapevole significa non solo una progressiva atrofia delle funzioni uditive, ma al tempo stesso un'atrofia delle capacità di relazione con gli altri. Non ascoltando, non riusciamo più nemmeno a comunicare. Meno comunichiamo più diventiamo incapaci di ascoltare. Il discorso non riguarda soltanto l'aspetto puramente percettivo, ma soprattutto il modo in cui elaboriamo l'ascolto, cioè il suono: il modo in cui esiste, se lo si vuole chiamare così, un "pensiero uditivo".<sup>14</sup>

La pedagogia dell'ascolto dovrebbe cominciare da qui a proporsi come veicolo necessario a una musicoterapia, dovrebbe intraprendere il proprio cammino da *questa* soglia: «La totalità vive a suo modo silenziosamente nel gesto di tutti; di tutti coloro che si espongono all'evento senza preventivamente stabilire quanto vi sia di poesia e quanto di pensiero; di coloro che semplicemente si espongono nell'intento di comprendere, di comprendersi, di prendersi *con* la soglia. Quella soglia che ciascuno di noi a suo modo è». <sup>15</sup>

Abbiamo perciò identificato una soglia fra musica e silenzio: noi, con il nostro vissuto e le nostre emozioni, i nostri pensieri più o meno detti, la nostra conoscenza e la nostra fragilità. Stare sulla soglia significa indagare la profondità di questo rapporto e di quanto esso ci riguardi. Certo il silenzio possiede, e ciò certamente suona paradossale, una qualità sonora e musicale. Anzi, è l'indispensabile presupposto perché vi siano suono e musica. Dal punto di vista della terapia, il silenzio è il principale ostacolo, l'impedimento, l'oggetto principa-

---

<sup>14</sup> Il concetto è espresso in DELFRATI 1998, p. XI.

<sup>15</sup> SINI 1993, p. 37.



le dell'esperienza musicoterapica, in quanto movimento dalla soglia del silenzio verso l'espressione, verso la comunicazione e la condivisione di esse.

Abbiamo questo duplice aspetto del silenzio: da una parte esso rappresenta, anche metaforicamente, una condizione di minorità; dall'altra, sembra essere lo sfondo necessario affinché vi sia una manifestazione di esistenza. In questo senso la terapia è un portar fuori dal silenzio il paziente. Che si tratti di verbalizzazione o di improvvisazione musicale, il compito della terapia è quello di portare il soggetto a manifestare la propria esistenza e a ricercare un canale comunicativo, del quale la musica non configura grammatica e sintassi, ma predispone lo spazio espressivo.

Il punto focale della musicoterapia è proprio questo: il suono può intervenire a modificare (o a provocare) stati di alterazione psicosomatici. La disciplina può anche apparire con i connotati di una nuova scienza, ma a ben riflettere non è esattamente così. O almeno, è piuttosto recente l'integrazione di un'arte all'interno della scienza teorica e applicata (ma lo stesso potrebbe dirsi per la pittura e la scrittura). È un concetto di base presente in tutte le culture a noi note. Anzi, per dire meglio, non abbiamo notizia di culture in cui non si pratici l'esperienza della comunicazione attraverso la musica.

A questo punto, conviene chiedersi se sia possibile identificare un "abitare musicale" nella nostra esperienza e se tale condizione possa essere condivisa e renda apprezzabile la differenza cognitiva ed estetica fra il suono come evento e il suono come oggetto. Potremmo cominciare col pensare che da sempre siamo immersi in un "paesaggio sonoro" (*soundscape*), e che perciò l'esperienza della musica è una fenomenologia particolare all'interno dell'insieme dei fenomeni sonori che ci circonda.<sup>16</sup>

La soglia interviene anche nella questione del ritmo, nel senso che si tratta anche di una ricerca del ritmo. La soglia del ritmo. Il concetto di ritmo è legato agli eventi naturali e vitali

---

<sup>16</sup> Il riferimento è a MURRAY SCHAFER 1977. Cfr. anche BIASIUTTI 1999.

nella loro complessità.<sup>17</sup> Lasciamo da parte le classificazioni e cerchiamo di osservare brevemente quanto il ritmo sia pervasivo della nostra esperienza: ne possiamo riconoscere la presenza attraverso il concetto di simmetria, per esempio, attraverso la regolarità o l'irregolarità della pulsazione (il concetto stesso di *tempo* viene appunto dalla possibilità di calcolare dalle pulsazioni delle *tempie* un andamento regolare o meno della durata) e così via. Rovesciando l'opinione comune, potremmo sostenere che è il ritmo che fonda il tempo e non viceversa: «È nel ritmo che si dà la possibilità del tempo ed è il ritmo la questione della soglia».<sup>18</sup> Questa condizione è assolutamente fondamentale:

Facciamo l'esempio che si riferisce a un'esperienza descritta dai neurofisiologi e poi variamente elaborata dagli psicologi; esperienza secondo la quale il fanciullo, nel ventre materno, percepisce il battere del cuore materno. Prima ancora di nascere vi è un certo momento in cui questo essere, che ancora non è diviso, che ancora è confuso con la madre, a un certo punto mostra, attraverso tracciati cerebrali, che percepisce il ritmo del cuore materno, cioè il suo pulsare, il pulsare del suo sangue, del suo cuore, non è più tutt'uno con la madre, non più il ritmo della madre; piuttosto *ha* il ritmo della madre, fa esperienza di questo ritmo, lo ascolta, lo percepisce, e in una certa misura, che non sappiamo quale sia, lo riconosce, ne fa esperienza.<sup>19</sup>

Il mito stesso di Orfeo ci insegna che il canto, la poesia e la sapienza sono legati fra loro in modo inestricabile, che il canto ha la facoltà di creare mondi oltre che storie, che nessun racconto dell'origine – per quanto ne possiamo sapere – è stato mai ambientato in una condizione di silenzio. C'è sempre un'origine sonora del tutto, sia essa la voce o la musica. E questa origine costituisce anche la nostra condizione, nasce dall'istante nel quale ogni volta si riconfigura la nostra esistenza.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Cfr. AGAWU 2002. Cfr. inoltre BENVENISTE 1966. Per le implicazioni di carattere propriamente testuale, cfr. WEINRICH 1964.

<sup>18</sup> SINI 1993, p. 54.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 55-56.

<sup>20</sup> «Non appena cerco di afferrare questa soglia, di darle l'attributo dell'essere, della concretezza (noi che siamo così convinti: concreto è

## Introduzione

Musica, silenzio e ritmo contribuiscono perciò a configurare la grammatica dell'anima, la quale, per queste ragioni, è una grammatica della parola e della musica. Una grammatica della consapevolezza, dell'espressione e dell'esperienza.<sup>21</sup>

---

il presente), non appena mi concentro sull'ora che viviamo in questo istante, ecco che devo chiedermi: ma quale ora? Esso è sempre già passato, o ha ancora da passare, sicché non riusciamo mai a mettere le rozze mani del nostro pensiero su questa soglia, che sarebbe però la concretezza stessa della nostra vita» (SINI 1993, p. 48).

<sup>21</sup> «Con grammatica intendo l'organizzazione articolata della percezione, della riflessione e dell'esperienza, i percorsi nervosi della consapevolezza quando comunica con sé stessa e con gli altri. [...] il tempo futuro è apparso relativamente tardi nel linguaggio umano. Può darsi che si sia sviluppato soltanto verso la fine dell'era glaciale, assieme alla concezione dell'avvenire implicita nella costituzione di riserve di cibo, nella fabbricazione e nella conservazione di utensili per un uso non solo immediato, e nella scoperta molto graduale dell'allevamento e dell'agricoltura. In qualche registro metalinguistico o prelinguistico, sembra che gli animali abbiano la cognizione del presente e, si suppone, una specie di memoria. Il tempo futuro, la capacità di discutere fatti che potrebbero succedere il giorno dopo il proprio funerale o fra un milione di anni nello spazio interstellare sembrano caratteristiche specifiche dell'*homo sapiens*. Lo stesso vale per il congiuntivo e per i modi controfattuali che sono anch'essi collegati, in un certo senso, ai tempi futuri. Soltanto l'uomo, per quanto possiamo concepire, dispone dei mezzi per modificare il proprio mondo attraverso le subordinate ipotetiche [...] Mi sembra che questa "grammatologia" immaginaria, formalmente incommensurabile, dei futuri verbali, dei congiuntivi e degli ottativi abbia svolto un ruolo indispensabile, ieri come oggi, per la sopravvivenza e per l'evoluzione dell'"animale linguistico" di fronte allo scandalo incomprensibile della morte dell'individuo. In un senso ben reale, ogni uso del futuro del verbo essere è una negazione, anche se soltanto parziale, della mortalità. E ogni subordinata ipotetica è un rifiuto dell'inevitabilità brutale, del dispotismo dei fatti. I "farò", i "sarò" e i "se", nel loro gravitare in campi intricati di forza semantica intorno al centro o nucleo nascosto di potenzialità, sono la *password* verso la speranza» (STEINER 2001, pp. 11-12).

## 2. Musicoterapia e improvvisazione

*A se stesso insegnò  
la parola e il pensiero  
simile al vento*

Sofocle, *Antigone*, 353-355

*Sorta dunque da un principio di  
improvvisazione sia essa [la tragedia]  
sia la commedia.*

Aristotele, *Poetica*, 49 A 9-10

Dioniso: *Sii saggia Arianna!...*  
*Hai orecchie piccole, hai le mie*  
*orecchie:*  
*metti là dentro una saggia parola! –*  
*Non ci si deve prima odiare, se ci si*  
*vuole amare?...*

Io sono il tuo Labirinto...

Friedrich Nietzsche, *Lamento di Arianna*

**D**obbiamo partire dalla constatazione, banale ma necessaria, che “musicoterapia” articola due elementi – la musica e la terapia – sulla base della loro relazione.<sup>22</sup> E inoltre, nel caso

---

<sup>22</sup> Per un quadro sintetico della questione cfr. CATERINA – BUNT 2002; cfr. inoltre BOCCADORO 2002; MORELLI 2002. Per quanto riguarda il contesto di questo volume, cfr. inoltre IMBERTY 2002. Particolarmente interessante, a proposito del tema “ripetizione – variazione” come primo principio organizzativo dell’universo musicale del bambino negli scambi con gli adulti, il tema del *baby talk*, cioè di quel particolare modo di parlare utilizzato dagli adulti quando si rivolgono al bambino. Secondo gli esperti esisterebbero «tratti comuni, che rappresentano la base universale del bagno sonoro e linguistico cui il bambino è immerso fin dalla nascita: segmentazione, ripetizione, semplicità sintattica, lentezza del tempo, semplificazione e amplificazione dei moduli espressivi e dei contorni melodici. Molti tratti, semplificati e sottolineati dalla voce adulta, sono comuni all’organizzazione temporale del linguaggio e della musica: abbassamento delle altezze e prolungamento delle durate alla fine della frase, contrasti dinamici, accelerazione e decelerazione. Il

che ci riguarda, la funzione terapeutica della musica è pensata dal punto di vista sia musicale sia, soprattutto, psicologico e psicoterapeutico.

Occorre notare che non esiste “la” musicoterapia, quanto piuttosto “le” musicoterapie, poiché diversi sono i pazienti e diverse le patologie che vengono affrontate. Osservano Roberto Caterina e Leslie Bunt:

I diversi ambiti operativi si riflettono sugli scopi che il musicoterapeuta si pone. In ambito scolastico il fine educativo della musicoterapia può essere prevalente. In un contesto istituzionale l'obiettivo del musicoterapeuta può essere di ordine psicoterapeutico cercando, ad esempio, di ridurre l'aggressività dei pazienti e fornendo loro, attraverso la musica, uno strumento che permetta un'adeguata regolazione delle emozioni. In un modello medico di musicoterapia l'attenzione del musicoterapeuta può essere prevalentemente orientata al miglioramento di una patologia in atto e alla riduzione dell'ansia. Nel caso, infine, dell'applicazione della musicoterapia in una comunità di persone, gli aspetti ludici e ricreativi possono essere evidenziati in modo maggiore che in altri ambiti. [...] La musicoterapia ha una natura relazionale e [...] si fonda su due elementi: la musica e la terapia. È nel rapporto fra questi due elementi – flessibile, secondo le diverse situazioni terapeutiche – che si trova la specificità dell'intervento musicoterapeutico che non ha nulla di magico e si configura come relazione di aiuto, ora come sostegno, ora ancora come possibilità di esplorare, attraverso i suoni, le emozioni più profonde.<sup>23</sup>

Senza avere la pretesa di analizzare qui in modo approfondito la questione, sarà sufficiente sottolineare che gli elementi di riferimento di base sono sostanzialmente il rapporto uomo-suono-musica e l'espressione e la regolazione delle emozioni in un legame complesso tra queste, la coscienza e la ragio-

---

bambino esperisce questi elementi attraverso le parole e le brevi melodie che gli vengono rivolte. La musicalità del *baby talk* è quindi evidente [...] Troviamo qui innegabilmente la prima e universale esperienza musicale del bambino, quella che nella nostra cultura, e ancor più spesso nelle altre, si prolunga nei canti che la madre rivolgerà al proprio bambino» (IMBERTY 2002, pp. 481-482).

<sup>23</sup> CATERINA – BUNT 2002, pp. 423-424.

ne.<sup>24</sup> Contestualmente sarà opportuno sottolineare che questo rapporto serve a farci comprendere «come lo spazio sonoro e musicale in quanto contenitore di emozioni possa avere una funzione terapeutica».<sup>25</sup>

Facciamo ora attenzione a questo aspetto performativo della terapia, cioè al suo essere basata sull'*improvvisazione*. Nel linguaggio di tutti i giorni “improvvisare”, “improvvisazione”, “improvvisato” definiscono qualcosa di poco accurato, di estemporaneo, una sorta di procedura di emergenza che mettiamo in atto nel caso di un imprevisto. L'improvvisazione, in realtà, ci mette a contatto con un'articolata e non facilmente riducibile complessità. Il caso dell'improvvisazione musicale concerne una procedura che non è per niente costruita in modo estemporaneo. Si pensi al caso esemplare della *jam session* nel *jazz*, una pratica che rappresenta forse meglio di qualsiasi altro atto performativo la natura profonda e complessa di questa musica, la sua natura sociale e individuale, il suo costituirsi come rapporto tra identità che si definiscono l'una con l'altra proprio durante la *performance*, e perciò si legano fra loro pur mantenendo ciascuna la propria fisionomia ben riconoscibile.

Ci troviamo dinanzi alla definizione dell'identità soggettiva e dell'identità sociale, collettiva nei termini di un'appartenenza, di una condivisione di una comune forma di articolazione dell'esperienza sonora e, di fatto, comunicativa. Ci troviamo dinanzi a un paradosso fecondo e problematico: da una parte, il musicista costruisce la propria esperienza intorno alla possibilità di arrivare a possedere una propria voce musicale, un'identità sonora unica e distintiva; dall'altra, il musicista sa anche che non è questo il punto di arrivo, e che non può fermarsi a questo punto. Egli sa che deve trovare l'identità e al tempo stesso, in qualche modo, perderla (ripetendo l'episodio di Orfeo che, ritrovata Euridice, fatalmente dovrà appunto perderla). A questo proposito Davide Sparti, riprendendo una

---

<sup>24</sup> Naturalmente questo è uno dei temi principali delle neuroscienze; cfr. almeno a DAMASIO 1994; DAMASIO 1999; DAMASIO 2003.

<sup>25</sup> CATERINA – BUNT 2002, p. 424.

categoria di Gregory Bateson, osserva che il musicista è esposto a un “doppio vincolo”:

Se asseconda la norma dell'originalità, differendo il compimento della propria identità musicale e sovvertendo l'egemonia dei codici estetici consolidati, contraddice quella dell'intelligibilità (se evita il rischio della stagnazione, sospende le condizioni che realizzano la riconoscibilità duratura, andando incontro al rischio dell'isolamento). Se d'altra parte si esprime in modo comprensibile, rischia di non soddisfare il requisito che impone di far nascere qualcosa di nuovo quando si suona, e dunque di non risultare musicalmente interessante. Indipendentemente da come agisce, sbaglia. In virtù di questa duplice e contraddittoria richiesta che in nessun caso può essere soddisfatta, resta sospeso fra partecipazione ed esclusione. Come convivere con questo meccanismo paradossale di inclusione escludente?<sup>26</sup>

È davvero interessante cogliere quanto il discorso sospeso fra partecipazione ed esclusione (nonché l'apparente paradosso di una “inclusione escludente”) ci faccia comprendere un aspetto altrimenti difficilmente identificabile del discorso musicale nel suo significato sociale e individuale. “Azione” e “identificazione” divengono le polarità operative e non soltanto prescrittive del fare musica. Attraverso il fare musica il soggetto emerge, dapprima magari in forma embrionale, non corretta dal punto di vista dell'articolazione espressiva, ma è evidente che questo percorso verso l'esistenza assomiglia per certi tratti all'acquisizione del linguaggio propriamente inteso: porta a una vera e propria nascita. È come se l'improvvisazione, almeno in questo caso, avesse la funzione di portare il soggetto dalla lallazione all'articolazione consapevole all'interno di una situazione, di una localizzazione, che ne permette l'emergere: il gruppo, l'interazione collaborativa che è appunto uno dei canoni, se non il canone, su cui si fonda l'estetica dell'improvvisazione nel *jazz*. Questo è perciò un valore che può essere subito trasferito e speso all'interno della quotidianità, diventa una pratica sociale

---

<sup>26</sup> SPARTI 2010, p. 8. Importanti anche i due precedenti lavori: cfr. SPARTI 2005; SPARTI 2007. Il riferimento a Gregory Bateson è naturalmente al suo lavoro più noto, *Verso un'ecologia della mente* (cfr. BATESON 1972).

che mette in contatto le diverse personalità e le fa dialogare fra loro non verbalmente, ma certamente costruendo quel tessuto di relazione che è fondativo dell'identità sociale del soggetto. Identità che è un atto di comunicazione, un venir fuori, un sorgere da quel silenzio che non è, a questo punto, l'ostacolo, ma la precondizione necessaria: non più uno stato di minorità, ma la premessa logica al divenire del discorso.

Rendendo familiare ciò che non conosciamo, l'improvvisazione ottiene come risultato la costituzione di un'identità collettiva senza che venga meno l'attenzione alle singole soggettività coinvolte. Nel gruppo si creano gerarchie, vengono stretti legami ora più saldi ora meno fra i diversi soggetti, si stabilisce comunque una comunicazione dal punto di vista affettivo ed emotivo che rinsalda la fiducia di ciascuno nelle proprie capacità ed esalta la reciproca aspettativa che è in grado di produrre un determinato evento musicale.

Abbiamo a che fare, tirando in parte le somme, con un concetto di improvvisazione che riguarda l'ambito (non solo) terapeutico della musica e della vita (anche quotidiana) e le conseguenze di questa fenomenologia nel tratteggio dell'identità virtuale e sociale del soggetto.

L'improvvisazione, come si diceva prima, non ha dunque alcunché di improvvisato o disordinato o incoerente o insignificante. Anzi, se diamo ascolto ad Aristotele, la fonte principale del genere che più di ogni altro ha a che fare con le strutture profonde dell'uomo, cioè il teatro, nasce proprio dall'improvvisazione, da un "prima" che non è possibile definire né nel tempo né nello spazio e che comunque non è un'invenzione di un essere divino o semidivino quanto piuttosto qualcosa che appartiene tipicamente all'uomo e alla sua natura, per quanto contraddittoria e complessa potesse già apparire alla civiltà ellenica – che, del resto, ne ha codificato il lessico intellettuale e artistico.

Ogni atto espressivo, per questa ragione, ha a che fare a piena ragione con quanto descriviamo con il concetto di umanesimo. In questo senso umanesimo è quanto riguarda l'uomo nel suo complesso, e da questo discorso non possiamo escludere le cosiddette scienze pure. Viene a cadere il discrimine fra



## Introduzione

umanesimo e scienza – quasi che l'uno si occupasse esclusivamente dell'uomo e l'altra esclusivamente se ne disinteressasse. Andrebbe coltivata la consapevolezza che non possiamo rinunciare né all'uno né all'altra.<sup>27</sup>

Immaginiamo perciò la musicoterapia improvvisativa come una pratica che cerca di costruire una *situazione* dove possano trovare spazio le necessità del soggetto e del gruppo. Costruire, insomma, uno stile soggettivo che preveda un investimento del sé nella costruzione di uno stile collettivo insieme agli altri. Questo è naturalmente un obiettivo che il musicoterapeuta e lo psicoterapeuta possono proporsi di far emergere nella coscienza, senza che sia necessariamente realistico giungere a una soluzione pienamente ed esattamente identificabile in questi termini. Si tratta di un'ipotesi di lavoro, della struttura profonda di un progetto di lavoro che necessita di una serie di aggiustamenti ulteriori, di tener conto delle variabili empiri-

---

<sup>27</sup> «Continuiamo a presumere che l'autorità umanistica, la sfera della parola, sia predominante. La nozione della cultura letteraria essenziale è tuttora radicata in valori classici, in un certo senso del discorso, della retorica e della poetica. Ma questa è ignoranza o pigrizia di fantasia. L'analisi matematica, le leggi di Carnot, il concetto del campo elettromagnetico di Maxwell, non comprendono soltanto zone di realtà e di azione vaste quanto quelle comprese dalla cultura classica, ma offrono probabilmente un'immagine del mondo sensibile più reale e vera di quella derivabile da una qualsiasi struttura di asserzione verbale. Tutto fa pensare che le forme della materia siano matematiche, che il calcolo integrale e il calcolo differenziale siano l'alfabeto delle percezioni corrette. L'umanista si trova oggi nella posizione di quegli spiriti caparbi e offesi che continuavano a concepire la Terra come una tavola piatta dopo che essa era stata circumnavigata, o si ostinavano a credere in occulte energie propulsive dopo che Newton aveva formulato le leggi del moto e dell'inerzia. Quelli di noi che sono costretti dall'ignoranza della scienza esatta a immaginarsi l'universo attraverso un velo di linguaggio non matematico abitano una finzione animata. I fatti reali del caso – il *continuum* spazio-temporale della relatività, la struttura atomica di tutta la materia, lo stato d'energia della particella-onda – non sono più accessibili tramite la parola. Non è un paradosso affermare che, per certi aspetti fondamentali, la realtà comincia *al di fuori* del linguaggio verbale» (STEINER 1958, pp. 33-34).

che, di considerare con obiettività non solo gli elementi di un successo, ma anche quelli di un possibile mancare l'obiettivo. E in questo caso, la procedura è comunque orientata sull'adozione di una strategia di intervento interno.<sup>28</sup>

Nella realizzazione di uno stile collettivo assistiamo non solo a un evento ma anche alla nascita di una struttura di socializzazione da parte di coloro che vengono coinvolti. Nel caso in questione, la ricerca di uno stile collettivo rinuncia al perfezionamento della conoscenza melodica e armonica, a vantaggio della sollecitazione di altri elementi basilari come la scoperta del timbro, dell'intensità, della durata e dell'altezza dei suoni dei singoli strumenti. Elementi che in seguito andranno a costituire la manifestazione del ritmo, della melodia e dell'armonia, che rappresentano le forme e i modelli degli elementi musicali semplici.

In qualche modo, prima di organizzare un discorso complesso si cerca di imparare quali sono gli elementi di base che lo compongono, e magari si tenta di arrivare a realizzare una comunicazione condivisa. In questo senso, come osserva Postacchini, le strategie operative possono essere di tipo esterno o interno. Possono cioè essere volte a stabilizzare una condotta, a contenere una determinata espressione, senza che per questo

---

<sup>28</sup> «L'intervento musicoterapico "interno" si articola in alcune tappe fondamentali: la capacità del terapeuta di osservare il paziente, la capacità di trovare un canale di comunicazione sonora con il paziente e la capacità, infine, di fare o di ascoltare insieme la musica. Secondo le diverse patologie dei pazienti e le loro caratteristiche personali è possibile definire quattro diversi tipi di interventi terapeutici sulla base di due precise variabili: l'utilizzo del materiale sonoro (ascolto *vs* produzione attiva) e le modalità di *setting* (terapia individuale *vs* terapia di gruppo). Si può così avere una terapia ricettiva individuale e una terapia ricettiva di gruppo, entrambe basate sull'ascolto di brani musicali registrati; una terapia attiva individuale e una terapia attiva di gruppo, ambedue basate sull'uso di improvvisazione. [...] Altri elementi importanti sono lo spazio – variabile – riservato alla verbalizzazione dell'esperienza musicale e la maggiore o minore direttività del protocollo terapeutico, che può svolgersi secondo un tema o un *focus* concordato oppure procedere liberamente attraverso le iniziative prese nell'*hic et nunc* della seduta» (CATERINA – BUNT 2002, p. 426).

sia fondamentale cogliere il nesso causale che è alla base della risposta corporea. L'intervento interno, invece, tende a considerare la «personalità globale del paziente, delle sue motivazioni e, soprattutto, della possibilità di usare il suono come uno strumento di comunicazione».<sup>29</sup>

La terapia si pone, verrebbe da dire, anche come capacità di interpretare la difficoltà nel duplice senso che la parola “interpretazione” assume in musica: come esecuzione di un brano o di una frase musicale e, al tempo stesso, come un percorso simultaneo di spiegazione e comprensione di quel brano o frase musicale. Trovare il suono, poi esprimerlo, esprimersi e infine condividere l'espressione di altri e con gli altri.

Questo è forse il passaggio più delicato, perché occorre tenere conto di alcune costanti terapeutiche: la capacità del terapeuta di osservare il paziente;<sup>30</sup> la capacità di trovare un canale

---

<sup>29</sup> CATERINA – BUNT 2002, p. 425. Cfr. STEFANI – FERRARI 1985; cfr. inoltre POSTACCHINI – RICCIOTTI – BORGHESI 1997.

<sup>30</sup> «La funzione e la natura dell'osservazione, attuata con metodiche diverse secondo l'orientamento teorico di riferimento (psicoanalitico, sistemico, comportamentale ecc.), si esplica in un preciso compito terapeutico: il terapeuta, partendo dall'osservazione del paziente, deve mettere in grado quest'ultimo di osservare se stesso e le proprie produzioni. Gli strumenti musicali, sia quelli tradizionali, sia quelli costruiti dal terapeuta e dal paziente, stanno nello spazio della comunicazione tra paziente e terapeuta e assicurano la comunicazione tra questi ultimi. Lo sviluppo della capacità di osservare si differenzia secondo i diversi canali sensoriali prescelti. Per quanto riguarda la musicoterapia si può dire, al livello generale, che essa si fonda sulla capacità di ascoltare se stessi, a partire dall'esperienza sonora del proprio corpo (si pensi ad esempio al ritmo cardiaco, o a quello respiratorio), di sapere ascoltare gli altri e di acquisire nuove competenze. – imparando a modulare la propria voce [...] o a suonare uno strumento – che consentono in definitiva di scoprire, o meglio osservare, nuovi spazi percettivi e affettivi» (CATERINA – BUNT 2002, p. 425).

di comunicazione sonora – non verbale – con il paziente;<sup>31</sup> la capacità di fare o di ascoltare musica insieme al paziente.<sup>32</sup>

Il coinvolgimento del vissuto nell'esperienza sonora «è la caratteristica qualificante della musica. Nel momento in cui la musicalità della persona viene coinvolta, ogni genere musicale e ogni evento sonoro può diventare musica». <sup>33</sup> Un atto di ascolto può dunque corrispondere a un *sentimento*. Questo sentimento si articola, nella sua fenomenologia, fra un prima e un dopo provvisorî che vengono costantemente ridefiniti dal processo di percezione ed elaborazione dell'ascolto o della produzione musicale.

Nell'interazione fra i soggetti, il dialogo rappresenta una forma di comunicazione coerente al percorso musicale e capace di eliminare quegli elementi di ostacolo che, soprattutto nella società moderna, possono produrre un vuoto comunicativo. Questa forma di comunicazione non può ignorare il

---

<sup>31</sup> «Il rapporto sonoro tra paziente e terapeuta si realizza attraverso un contatto di “energia sonora” che si articola e si organizza in vari livelli. Ogni individuo appare come caratterizzato da un suo proprio suono, da una propria esperienza sonora, in parte ereditaria, in parte acquista a partire dalle primissime esperienze intrauterine (dove l'ambiente è quasi totalmente sonoro. L'identità sonora individuale [...] è profondamente radicata nell'inconscio: compito del musicoterapeuta è quello di avvicinarsi all'identità sonora del paziente» (CATERINA – BUNT 2002, p. 427).

<sup>32</sup> «Il musicoterapeuta deve possedere una grande flessibilità e sensibilità nel dosare i suoi interventi attivi, nel saper privilegiare il più delle volte l'ascolto – in tutte le sue sfumature transferali e controtransferali – rispetto al “fare”, nel saper orientare il suo intervento per sviluppare e rafforzare la capacità di ascolto del paziente. Certo si tratta di un compito non facile, ma è solo per questa via che il dialogo sonoro tra paziente e terapeuta (o fra i vari componenti del gruppo terapeutico) può crescere e trasformarsi in un'attività da fare insieme e che in sostanza costituisce la parte più propriamente musicale della terapia. Nel dare al dialogo sonoro una forma musicale, soprattutto grazie a tecniche di improvvisazione, ma anche nello sviluppare una diversa modalità di ascolto orientata a comprendere il significato di un brano musicale si trovano i fondamenti stessi dell'attività terapeutica esercitata dalla musica» (ivi, p. 428).

<sup>33</sup> FERRI 1998, p. 8.

ruolo e il peso della diversità, tenendo conto dell'assetto multiculturale e multietnico della società attuale. Ma proprio la saggezza della musica e la sua universalità ci possono aiutare a superare gli ostacoli:

Le persone possono essere identificate come forme musicali che vengono composte continuamente nel mondo. L'improvvisazione offre, perciò, una manifestazione diretta dello stato di una persona in musica. [...] Il processo della musicoterapia è un incontro umano quotidiano e diretto. Le emozioni e i sentimenti vengono espressi direttamente e non letti attraverso un qualche sistema di simbolismi astratti. La musica non ha bisogno di rappresentare null'altro che se stessa. Ciò, però, è vero solo in parte. L'improvvisazione musicale fornisce un'occasione importante di riflessione sul materiale prodotto, può dare una sensazione di ascolto più profonda e di coinvolgimento nel processo musicale che può aiutare a vivere delle esperienze molto intense.<sup>34</sup>

Dobbiamo così affrontare quella che Édouard Glissant ha chiamato «poetica del diverso».<sup>35</sup> Come diciamo l'altro, come comunichiamo l'altro, e in che modo la musica “altra” può diventare un ponte fra due realtà fra loro differenti, sia nel senso specifico di una micro-realtà come può esserlo la classe a scuola (oramai multi-etnica e multi-culturale) sia nella realtà più grande della società stessa? Glissant sostiene che la tendenza delle nuove culture, e soprattutto delle culture risultanti dal *métissage* più o meno forzato, si esprime nella “creolizzazione”, un fatto particolare che non appartiene, o non appartiene evidentemente, alle culture che ne sono causa. Così come vissuto e presente si alternano nel movimento dell'ascolto e dell'esperienza della musica, allo stesso modo, diciamo così, nel macrosistema, le culture conservano il passato ed elaborano il presente senza che l'una o l'altra delle polarità sia da considerare superiore rispetto all'altra.

Abbiamo bisogno del passato per costruire la nostra storia personale così come la storia della nostra cultura: in entrambi i casi, potremmo dire che la nostra medesima fisiologia nasce

---

<sup>34</sup> CATERINA – BUNT 2002, p. 429.

<sup>35</sup> Cfr. GLISSANT 1996.

dalla risultante “creola” di quello che siamo stati e di quello che siamo (ontogenesi e filogenesi):

I fenomeni di creolizzazione sono importanti, perché permettono un nuovo approccio alla dimensione spirituale dell’umanità, un approccio che implica una ricomposizione del paesaggio mentale delle umanità contemporanee: la creolizzazione presuppone che gli elementi culturali messi a confronto debbano necessariamente essere “di valore equivalente” perché avvenga un vero processo di creolizzazione. Se fra gli elementi messi in relazione alcuni vengono sminuiti rispetto ad altri, la creolizzazione non avviene. [...] La creolizzazione esige che gli elementi eterogenei messi in relazione “si intervalorizzino”, che non ci sia degradazione o diminuzione dell’essere, sia dall’interno che dall’esterno, in questo reciproco, continuo mischiarsi.<sup>36</sup>

Bisogna imparare ad ascoltare sé stessi per imparare ad ascoltare gli altri scoprendo nuovi spazi percettivi e affettivi. Bisogna imparare attraverso l’ascolto e l’esecuzione della musica a riconoscere e liberarsi delle angosce, accettare i vissuti emotivi ed essere capaci di una loro definizione mediante le parole (e quindi riferirli a rabbia, felicità ecc.) o attraverso brani musicali. Come la *madeleine* per Proust, ciascuno di noi ha legato una musica o una canzone a qualche evento o sentimento che appartengono a questa dimensione cognitiva ed esistenziale. Questo ascolto, questo apprendimento, non sono per questo autoreferenziali. Esiste la lingua perché esiste l’altro. Esiste la musica perché esistono gli altri:

La pittura, la musica, la letteratura o la scultura serie, meglio di qualsiasi altro mezzo di comunicazione, rendono tangibili l’instabilità non mitigata e perpetuamente esiliata, lo straniamento della nostra condizione. In alcuni istanti chiave, siamo estranei a noi stessi, vaghiamo attorno alla porta d’ingresso della nostra psiche. Bussiamo ciecamente alle porte dell’irrequietezza, della

---

<sup>36</sup> GLISSANT 1996, pp. 15-16 (*Creolizzazione nei Caraibi e nelle Americhe*). Glissant tra l’altro rifiuta di confondere “meticcio” con “creolo” perché «la creolizzazione è imprevedibile mentre gli effetti del meticcio si possono calcolare. Si possono calcolare gli effetti del meticcio di piante attraverso talee o di animali attraverso incroci [...] La creolizzazione è il meticcio con il valore aggiunto dell’imprevisto» (ivi, p. 16).

## *Introduzione*

creatività e dell'inibizione nella terra incognita che siamo per noi stessi. E, cosa ancora più perturbante, possiamo essere, in modo quasi insopportabili per la ragione, estranei a quelli che vorremmo conoscere meglio, dai quali, più che da qualsiasi altro, vorremmo essere conosciuti e smascherati».<sup>37</sup> Ma perché ciò avvenga sono necessari gli altri. E abbiamo bisogno degli altri perché l'altro ci sollecita a fare qualcosa, a creare qualcosa, a essere esigenti per primi verso noi stessi.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> STEINER 1989, p. 137.

<sup>38</sup> «Creare significa mettersi in relazione con noi stessi attraverso la sensibilità e lasciare che da essa scaturisca qualcosa. L'ascolto della musica è un atto creativo che ci porta a far diventare suono ciò che di per sé suono non è [...] una pagina di musica non è la musica, ma un insieme di segni che ci indicano che cosa fare per ricreare la musica. Il suono è sempre un atto creativo che parte da chiunque si metta in ascolto con disponibilità. Quando una musica "non dice nulla" è perché la persona non si chiede nulla, non cerca nulla, non mette in funzione la propria creatività» (FERRI 1998, p. 98).

### 3. La rosa di *Alcuno*: una mancanza, un dono-da-dare

*Un Niente  
eravamo, siamo, resteremo  
noi, fiorendo:  
la rosa di Alcuno,  
di Niente.*

Paul Celan, *Psalm*

Questi versi di Paul Celan sono tratti da una raccolta del 1963, *Die Niemandrose* (“la rosa di Nessuno”).<sup>39</sup> Come suggerirebbe l’italiano antico, si potrebbe dire meglio “la rosa di *Alcuno*” (pronome e aggettivo indefinito che corrisponde esattamente alla semantica del francese *personne*). Significativamente, la poesia deve il titolo al genere poetico che a propria volta, nella tradizione ebraico-cristiana, lega la parola al canto, il verbo alla musica. Perché nella semantica della preghiera, il canto che si leva esprime la speranza dell’Altro.<sup>40</sup>

Lasciando da parte considerazioni di ordine storico-critico, preme qui sottolineare che questa splendida poesia enuncia, proprio nella sua nuda semplicità, nella sua musica essenziale, che in questa ambiguità dolorosa della natura dell’Altro-Alcuno si cela un grumo che difficilmente potremmo vedere e

---

<sup>39</sup> P. Celan, *Die Niemandrose* (in *Gesammelte Werke*, vol. 1, p.225). Il tentativo di una traduzione in italiano, compresi i possibili fraintendimenti, è mio.

<sup>40</sup> «“Sperare” è un atto linguistico che comunica verso l’interno e verso l’esterno, che “presume” un ascoltatore, fosse anche il soggetto stesso. L’esempio per eccellenza di questo atto è la preghiera la cui base teologica permette, richiede, che la cosa desiderata, la mossa in avanti e l’intenzione vengano rivolte ad ascoltatori divini “nella speranza”, appunto di ottenere un appoggio o almeno la comprensione. La rassicurazione metafisica si fonda su un’organizzazione razionale del mondo. [...] La speranza sarebbe priva di senso in un ordine totalmente irrazionale caratterizzato da un’etica arbitraria e assurda. La speranza, intesa come forza strutturante della psiche e del comportamento, opera soltanto a un livello banale quando la ricompensa e il castigo sono determinati da una lotteria» (STEINER 2001, pp. 12-13).



cercare di capire altrimenti, e che ci riguarda direttamente nei termini di urgenza e necessità. La poesia di Celan, osserva Paul Auster, nasce

non come trascrizione di un mondo già noto, ma come processo di scoperta. E scrivere, per Celan, è un atto che comporta rischi personali. Lui non scriveva soltanto per esprimersi, ma anche per orientare se stesso entro la sua vita e prendere posizione nel mondo; ed è questo senso di necessità che si comunica al lettore. Più che manufatti letterari, i suoi componimenti sono un mezzo per rimanere vivo.<sup>41</sup>

La nostra condizione, la nostra mancanza, è quella della sofferenza, della possibilità dello scacco, dell'incapacità, presunta o concreta, di *essere* perché capaci di *esprimere*.<sup>42</sup> Uscire da una condizione di minorità significa appunto intraprendere quel movimento di emancipazione dell'espressione, il proferire parola che è l'atto, inconsapevole, della creazione di sé o, in tono minore, l'affermazione del soggetto. Il silenzio è mancanza, assenza, ma è anche la condizione da cui può avere origine l'atto

---

<sup>41</sup> AUSTER 2002, p. 79 (*La poesia dell'esilio*). Cfr. anche il saggio di Andrea Zanzotto *Per Paul Celan*, dove tra le altre cose si legge: «Egli si inoltra negli spazi di un dire che si fa sempre più rarefatto e nello stesso tempo quasi mostruosamente denso, come in una "singolarità" della fisica. Egli aggruma e smembra le parole, crea numerosi e impennati neologismi, sovverte la sintassi pur non distruggendone una possibile giustificazione fondante, usa fino alla estreme latenze il proprio sistema linguistico, il tedesco: ma nello stesso tempo si avvede che questi suoi meravigliosi disegni, queste incredibili "fughe" e "strette" lungo scale (musicali e non), queste geologie e doppi fondi improvvisamente tranciati, partono verso un qualche cosa che non è né un imperscrutabile aldilà della lingua né il ritorno a una casa natale. In ogni movenza del discorso di Celan si insinua tuttavia qualche cosa di definitivo, di lapidario, ma come di lapide che sia metafora tanto di una eternità mancata quanto di una morte che resta pur sempre "inquieta", inulta. Non ci sono più né nascite né ritorni veramente salvifici, né c'è *Heimat* per quanto anelata [...] Quello di Celan si può dire allora in ogni suo momento un dramma-azione coattamente sacro (soprattutto nel senso di *sacer* latino) in cui la maledizione permea la benedizione di ogni *in-ventum* poetico e umano» (ZANZOTTO 1990, pp. 1333-1334).

<sup>42</sup> Sulla vicenda del verbo essere cfr. MORO 2010.

che del dono, il gesto che presenta un dono-da-dare. Il silenzio è la condizione in cui la musica può esistere, ed è la condizione che segue al dono che la musica ci offre, è la condizione della nascita.

A chi appartiene la sofferenza di chi soffre? Farsi carico di una mancanza, questo è il dono-da-dare che offre la terapia, far luogo all'espressione, permettere che qualcuno possa essere messo nella condizione di esprimersi senza che questa particella sia passivante, ma principio di riconoscimento di una soggettività. Uscire dalla condizione di minorità vuol dire, inoltre, che l'espressione è anche la proposta di un orientamento nella vita e un prendere posizione nel mondo. In qualche modo, questo esprimere è un atto poetico, e dunque eminentemente creativo, perché, come ci ricorda Joë Bousquet, l'atto poetico è «tradotto dal silenzio». <sup>43</sup> E in quanto unione di musica e parola, tessuto di musica e parola, l'atto poetico crea il luogo in cui ci troviamo, la parola che nomina il mondo è anche la parola che è in grado di coglierne l'armonia tanto segreta quanto manifesta.

Chiediamoci ancora una volta: a chi appartiene perciò la sofferenza di chi soffre? Non è forse plausibile che la sofferenza non sia semplicemente ciò che va figurato e rimosso, quanto piuttosto l'occasione nella quale viene messa in gioco la nostra precarietà di esseri viventi, <sup>44</sup> e che la terapia (parola che deriva

---

<sup>43</sup> Cfr. BOUSQUET 1939.

<sup>44</sup> «La vita è mortale non anche se è vita, bensì perché è vita. In base alla sua costituzione più originaria, in quanto il rapporto fra forma e materia sul quale essa si fonda è proprio di tipo revocabile e incerto. La sua realtà, paradossale e in costante contraddizione rispetto alla natura meccanica, è in fondo una crisi continuata, il cui superamento non è mai sicuro ed è tutte le volte solo la sua continuazione (come crisi). Affidata a se stessa e rimessa totalmente alla propria prestazione, per fornire la quale dipende però da condizioni che non controlla e che possono quindi negarsi; dipendente quindi dal favore e dallo sfavore della realtà esterna; esposta al mondo, contro il quale e, al contempo, attraverso il quale deve affermarsi; emancipata dalla causalità di questo e tuttavia a essa soggetta; uscita dall'identità con la materia, però bisognosa di essa; libera, ma dipendente; isolata, ma in necessario contatto; in cerca di

## Introduzione

da *therápōn*, il servo, colui che coadiuva) collabori alla risoluzione della precarietà attraverso l'espressione? È la parola che crea, che salva, che porta verso un percorso di guarigione. Ed è di questo dono che bisogna parlare, del fatto che noi stessi siamo «dati», 'donati', 'nati dal dono'.<sup>45</sup> Dunque la terapia è un dono-da-dare, è un atto che solo nell'essere accettato può esistere come movimento verso l'espressione, verso l'uscita dallo stato di sofferenza.

Certo, immediatamente, la sofferenza appartiene a chi soffre, ed è in questo senso in parte anche incomunicabile.<sup>46</sup> Ma il compito della terapia non è forse proprio quello di cercare una via espressiva che permetta la comunicazione del dolore? La terapia non offre proprio questo dono? Non è forse vero che l'impossibilità di dire coincide in modo tremendo con la natura stessa dell'inferno? Il conte Ugolino lo racconta tragicamente: «lo dí e l'altro stemmo tutti muti; / ahi dura terra, perché non t'apristi?» (*Inf.* 33.65-66).

Verbale e non verbale non sono quindi il registro della partita doppia del terapeuta: sono due connettori esistenziali, sono le due scale (musicali e non) che permettono il movimento *nel* linguaggio e *del* linguaggio.

L'italiano non possiede quella sinonimia stupefacente che invece possiedono il francese *jouer*, l'inglese *to play* e il tedesco *spielen*: giocare, recitare, suonare vengono espressi con la stessa

---

contatto, ma distruttibile attraverso di esso; non meno minacciata d'altro canto dalla sua mancanza; messa in pericolo dunque da entrambi i lati, da invadenza e indifferenza del mondo, sul filo del rasoio fra l'una e l'altra; turbabile nel suo processo che non può cessare; vulnerabile nella distribuzione organizzata di funzioni, che è efficace solo come totalità; colpibile mortalmente nel suo centro; nella sua temporalità terminabile in ogni attimo: così la forma vivente conduce la sua temeraria esistenza isolata nella materia, paradossale, labile, insicura, in pericolo, finita e intimamente unita alla morte. L'audacia di questa esistenza, piena d'angoscia di morte, colloca in una luce accecante l'avventura originaria della libertà, intrapresa dalla sostanza nel divenire organica» (JONAS 1994, p. 12, *Sulla tematica di una filosofia della vita*).

<sup>45</sup> ESPOSITO 1998, p. XXI.

<sup>46</sup> Cfr. come titoli esemplari NATOLI 1986; DE MARTINO 1958.

predicazione. Forse la nostra tradizione culturale ha imparato precocemente a separare ambiti e pratiche che invece in quelle culture sono sentite come unitarie, come espressioni di una comune radice. Eppure quello che si può fare in un laboratorio è tutte queste cose insieme, è coltivare la capacità di articolare emozioni e creatività con una sempre maggiore confidenza.

La musica rappresenta in questo contesto la scoperta dell'*incanto* del ritmo, la percezione di una struttura armonica che regola le cose e che è anche possibile produrre nel momento in cui desideriamo e impariamo ad appropriarci consapevolmente degli strumenti adatti. Gli strumenti non sono dunque soltanto strumentali né oggetti passivi. La pratica diventa, lo si ricordava all'inizio, il fatto veramente centrale e decisivo della terapia. La terapia, in qualche modo, assume l'aspetto di una possibilità di speranza.

Contro questa speranza non mancano certamente motivi di sconcerto e preoccupazione. Oggi l'estetica della perfezione è diventata la principale (ed erronea) categoria di giudizio applicata ai nostri simili. Solo ciò che è perfetto e compiuto merita spazio. Ciò di cui si potrebbe provare vergogna va o messo, allontanato, tacitato. Michel Foucault ha dimostrato che da questo atteggiamento sono nate le prigioni, i manicomi, gli ospedali.<sup>47</sup> Ebbene, questo spasmo verso la compiutezza come idea di perfezione forse non è causa, ma è certamente uno strumento di segregazione di chi soffre, di chi, per diverse ragioni, intrattiene rapporti difficili con il mondo e con gli altri. Ed è altrettanto degno di considerazione che la lingua e le arti vengano maltrattate come in epoche remote, quando l'aggettivo "barbaro" identificava a un tempo estraneità violenza e incomprendibilità di costumi e linguaggi.

Il lavoro che Fabrizio Alessandrini e Francesca Malatesta hanno svolto con competenza e passione è stato proprio quello di creare un argine contro il pregiudizio, di aver cercato con ogni mezzo necessario di eliminare la discriminazione, di coinvolgere i bambini, gli attori di questa esperienza in modo autentico e rispettoso non pensando a loro come pazienti ma

---

<sup>47</sup> Cfr. FOUCAULT 1963; FOUCAULT 1975.

## Introduzione

come persone, e quindi leggendo in ogni loro gesto o silenzio o parola il portato assolutamente unico della loro individualità, che poi bisognava tentare di armonizzare in un'apertura di dialogo con gli altri.

I bambini e le insegnanti che hanno preso parte a questo progetto hanno avuto il vantaggio di scoprire, contrariamente a quanto accade sovente nelle nostre scuole, la bellezza della musica, che consiste nel farla, nell'ascoltarla e nel condividerla – com'è giusto che sia per questa come per le altre forme di espressione artistica che conosciamo. Diventare attori sulla scena della propria vita significa accettare il rischio dell'errore, la plausibilità dell'insuccesso, di risultati confortanti come di difficoltà altrettanto certe. Per questo se la musica potesse parlare avrebbe senz'altro la voce di Orfeo: «con la sua voce infatti egli condusse ogni cosa nella gioia» (Eschilo, *Agamemnone*, 1630).

Francesco Giardinazzo

**Francesco Giardinazzo** (1964) è docente di Antropologia dei processi comunicativi presso la Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori dell'Università di Bologna (sede di Forlì) e di Forme e stili della lingua poetica nella canzone italiana contemporanea (Università di Bologna). Ha pubblicato: *Lirici greci* (Guaraldi/Nuova Compagnia Editrice 1992); *D'Annunzio 1895. Un viaggio in Grecia* (Aletheia 1996; Nardini 2005<sup>2</sup>); *Cercare il volume. Saggi danteschi* (Guaraldi 1998); *La voce e il vento. Variazioni su L'infinito di Leopardi* (Aletheia 2001); *La trama e l'arazzo. Maestri della cultura europea fra presente e passato* (Fondazione Cassa di Risparmio di Cento 2003); *Il gesto di Hermes. L'ermeneutica, i classici, la modernità letteraria (Hölderlin, Flaubert, Broch, Pound)* (Gedit 2007); *La culla di Dioniso. Storie musicali del passato prossimo* (Marietti 2009); *Cinque poeti facili. Ungaretti Zanzotto Pasolini Williams Heaney* (Almayer, 2010). Sempre per Almayer ha pubblicato in formato elettronico: *Aurora viaggi dimore. Due capitoli propedeutici all'ermeneutica del testo*, (2007), <<http://www.almayer.it/?q=node/29>>; *Archilocus Fragmenta* (2009), <<http://www.almayer.it/?q=node/45>>. Collabora col Centro studi teatrali «Diego Fabbri» di Forlì, col Centro di poesia contemporanea dell'Università di Bologna e col Centro internazionale della canzone di Bologna.

## Bibliografia dell'Introduzione

- AGAWU 2002 • Victor Kofi Agawu, *Il ritmo*, IN *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez. Vol. II. *Il sapere musicale*. Torino: Einaudi, 2002, pp. 45-71.
- AUSTER 2002 • Paul Auster, *L'arte della fame. Incontri, letture scoperte. Saggi di poesia e letteratura*, trad. M. Bocchiola. Torino: Einaudi, 2002 (*The Art of Hunger*, 1997-2002).
- BATESON 1972 • Gregory Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, trad. G. Longo e G. Tratteur. Milano: Adelphi, 1976, 2007 (*Steps to an ecology of mind*, 1972).
- BENVENISTE 1966 • Émile Benveniste, *La nozione di «ritmo» nella sua espressione linguistica*, IN *Problemi di linguistica generale*, trad. M.V. Giuliani. Milano: Il Saggiatore, 1971, 1994, pp. 390-400 (*Problèmes de linguistique générale*, 1966).
- BETTINI – FRANCO 2010 • Maurizio Bettini – Cristiana Franco, *Il mito di Circe: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*. Torino: Einaudi, 2010.
- BIASIUTTI 1999 • Michele Biasiutti, *Educazione ambientale al suono*. Milano: La Nuova Italia Editrice – Rcs Libri, 1999.
- BLACKING 1973 • John Blacking, *Come è musicale l'uomo?*, trad. D. Cacciapaglia. Roma-Lucca: BMG Ricordi-LIM, 1986 (*How musical is man?*, 1973).
- BOCCADORO 2002 • Brenno Boccadoro, *Musica, medicina e temperamenti*, IN *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez. Vol. II. *Il sapere musicale*. Torino: Einaudi, 2002, pp. 361-386.
- BOUSQUET 1939 • Jöe Bousquet, *Tradotto dal silenzio*, trad. Adriano Marchetti. Genova: Marietti, 1987 (*Traduit du silence*, 1939).

## Introduzione

- CATERINA – BUNT 2002 • Roberto Caterina – Leslie Bunt, *Musicoterapia*, IN *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez. Vol. II. *Il sapere musicale*. Torino: Einaudi, 2002, pp. 419-442.
- CAVARERO 1997 • Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli, 1997, 2007.
- CAVARERO 2005 • —, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli, 2005.
- Paul CELAN, *Die Niemandrose* (1963), IN *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Hrsg. v. B. Allemann und S. Reichert unter Mitwirkung v. R. Bücher. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000, I, p. 225.
- DALMONTE 2002 • Rossana Dalmonte, *Musica e parole*, IN *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez. Vol. II. *Il sapere musicale*. Torino: Einaudi, 2002, pp. 185-205.
- DAMASIO 1994 • Antonio R. Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, trad. F. Macaluso. Milano: Adelphi, 1995, 2003 (*Descartes' error. Emotion, reason and the human brain*, 1994).
- DAMASIO 1999 • —, *Emozione e coscienza*, trad. S. Frediani. Milano: Adelphi, 2000, 2005 (*The feeling of what happens. Body and emotion in the making of consciousness*, 1999).
- DAMASIO 2003 • —, *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, trad. I. Blum. Milano: Adelphi, 2003 (*Looking for Spinoza. Joy, sorrow and the feeling brain*, 2003).
- DE MARTINO 1958 • Enrico De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino: Bollati Boringhieri, 1975 (1<sup>a</sup> ed. *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*. Torino: Edizioni Scientifiche Einaudi, 1958).
- DELFRATI 1998 • C. Delfrati, *Prefazione* a FERRI 1998.
- DUNSBY 2002 • Jonathan Dunsby, *La tessitura*, IN *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez. Vol. II. *Il sapere musicale*. Torino: Einaudi, 2002, pp. 171-184.
- ESPOSITO 1998 • Roberto Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi, 1998.
- FERRI 1998 • Rita Ferri, *Il suono ritrovato. Viaggio alla scoperta della musicalità*. Scandicci: La Nuova Italia, 1998.
- FOUCAULT 1963 • Michel Foucault, *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, trad. A. Fontana. Torino: Einaudi, 1969, 1998 (*Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, 1963).

## Musica, maestro!

- FOUCAULT 1965 • —, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. A. Tarchetti, Torino: Einaudi, 1976 (*Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 1975).
- GIANNATTASIO 2003 • Francesco Giannattasio, *Il concetto di musica in una prospettiva culturale*, IN *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez. Vol. III. *Musica e culture*. Torino: Einaudi, 2003, pp. 978-1004.
- GIARDINAZZO 2009 • Francesco Giardinazzo, *La culla di Dioniso. Demetrio Stratos e l'odissea della voce*, IN *La culla di Dioniso. Storie musicali del passato prossimo*. Genova-Milano: Marietti, 2009, pp. 57-96.
- GLISSANT 1996 • Édouard Glissant, *Poetica del diverso*, trad. F. Neri. Roma: Meltemi, 1998, 2004 (*Introduction à une poétique du divers*, 1996).
- IMBERTY 2002 • Michel Imberty, *La musica e il bambino*, IN *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez. Vol. II. *Il sapere musicale*. Torino: Einaudi, 2002, pp. 477-495.
- JAKOBSON 1944 • Roman Jakobson, *Linguaggio infantile e afasia*, trad. L. Lonzi e L. Gaeta. Torino: Einaudi, 2006 (1ª ed. *Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia*, trad. L. Lonzi. Torino: Einaudi, 1971) (*Kindersprache und aphasie*, 1944).
- JONAS 1994 • Hans Jonas, *Organismo e libertà. Verso una biologia filosofica*, trad. A. Patrucco Becchi. Torino: Einaudi, 1999 (*Das Prinzip Leben. Ansätze zu einer philosophischen Biologie*, 1994).
- LEVITIN 2008 • Daniel J. Levitin, *Il mondo in sei canzoni. Come il cervello musicale ha creato la natura umana*, trad. D. Fassio e S. Orrao. Torino: Codice, 2009 (*The world in six songs. How the musical brain created human nature*, 2008).
- MCCLELLAN 1991 • Randall McClellan, *Musica per guarire. Storia, teoria e pratica degli usi terapeutici del suono e della musica*, trad. G. Albio e G. Bonetta. Roma: Muzzio, 1993 (*The healing forces of music*, 1991).
- MININNO 2010 • Rosa Mininno, *La biblioterapia*, «Social News», VII, 6, (2010), pp. 21-22.
- MITHEN 2005 • Steven Mithen, *Il canto degli antenati. Le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo*, trad. E. Faravelli e C. Minozzi. Torino: Codice, 2007 (*The singing Neanderthals. The origins of music, language, mind and body*, 2005).
- MORELLI 2002 • Giovanni Morelli, *Musica e malattia*, IN *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez. Vol. II. *Il sapere musicale*. Torino: Einaudi, 2002, pp. 347-418.



## Introduzione

- MORO 2010 • Andrea Moro, *Breve storia del verbo essere. Viaggio al centro della frase*. Milano: Adelphi, 2010.
- MURRAY SCHAFER 1977 • Raymond Murray Schafer, *Il paesaggio sonoro*, trad. N. Ala. Milano-Lucca: Ricordi-Lim, 1985 (*The tuning of the world*, 1977).
- NATOLI 1986 • Salvatore Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*. Milano: Feltrinelli, 1986.
- PAPADOPOULOU-BELMEHDI 1994 • Ionna Papadopoulou-Belmehdi, *Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssee*. Paris: Belin, 1994.
- POSTACCHINI – RICCIOTTI – BORGHESI 1997 • Pier Luigi Postacchini – Andrea Ricciotti – Massimo Borghesi, *Lineamenti di musicoterapia*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1997.
- PUCCI 1995 • Pietro Pucci, *Odysseus Polutropos: intertextual readings in the Odyssey and the Iliad*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1995.
- PUCCI 1996 • —, *Enigma segreto oracolo*. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1996.
- PUCCI 1998 • —, *The song of the sirens: essays on Homer*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1998.
- RESTANI 2003 • Donatella Restani, *I miti della musica nella Grecia antica*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez. Vol. III. *Musica e culture*. Torino: Einaudi, 2003, pp. 148-166.
- RIGOTTI 2002 • Francesca Rigotti, *Il filo del pensiero. Tessere, scrivere, pensare*. Bologna: Il Mulino, 2002.
- SACKS 2007 • Oliver Sacks, *Musicofilia. Racconti sulla musica e il cervello*, trad. I. Blum. Milano: Adelphi, 2008 (*Musicophilia. Tales of music and brain*, 2007).
- SEPPILLI 1962 • Anita Seppilli, *Poesia e magia*. Torino: Einaudi, 1962, 1971.
- SINI 1993 • Carlo Sini, *L'incanto del ritmo*. Milano: Tranchida, 1993.
- SPARTI 2005 • Davide Sparti, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*. Bologna: Il Mulino, 2005.
- SPARTI 2007 • —, *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*. Bologna: Il Mulino, 2007.
- SPARTI 2010 • —, *L'identità incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*. Bologna: Il Mulino, 2010.
- STANFORD 1964 • William Bedell Stanford, *The Ulysses theme. A study in the adaptability of a traditional hero*. New York: Barnes & Noble, 1964<sup>2</sup>.

*Musica, maestro!*

- STEFANI – FERRARI 1985 • *La psicologia della musica in Europa e in Italia. Atti del primo Colloquio* (Bologna, 27-28 aprile 1985), a cura di Gino Stefani e Franca Ferrari. Bologna: CLUEB, 1985.
- STEINER 1958 • George Steiner, *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, trad. R. Bianchi. Milano: Garzanti, 2001 (*Language and silence*, 1958).
- STEINER 1989 • —, *Presenze*, IN *Vere presenze*, trad. C. Béguin. Milano: Garzanti, 1992 (*Real presences*, 1989).
- STEINER 2001 • —, *Grammatiche della creazione*, trad. F. Restine. Milano: Garzanti, 2003 (*Grammars of creation*, 2001).
- TOMATIS 1972 • Alfred A. Tomatis, *Dalla comunicazione intrauterina al linguaggio umano. La liberazione di Edipo*, trad. L. Merletti. Como-Pavia: Ibis, 1993, 2003 (*De la communication intra-utérine au langage humain. La libération d'Edipe*, 1972-1991).
- TOMATIS 1974 • —, *Come nasce e si sviluppa l'ascolto umano*, trad. G. Cimino. Como: Red, 2001 (*Vers l'écoute humaine*, 1974, 2 voll. 1. *Qu'est-ce que l'écoute humaine?*, 2. *Qu'est-ce que l'oreille humaine?*).
- TOMATIS 1977 • —, *L'orecchio e la vita*, trad. C. Mussolini. Milano: Baldini & Castoldi, 1992 (*L'oreille et la vie*, 1977, 1990).
- TOMATIS 1991 • —, *Perché Mozart?*, trad. L. Merletti. Como-Pavia: Ibis, 1996 (*Pourquoi Mozart?*, 1991).
- WEINRICH 1964 • Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni del tempo nel testo*, nuova trad. M.P. La Valva e P. Rubini. Bologna: Il Mulino, 2004 (1ª ed. 1978) (*Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, 1964, 6ª ed. 2001).
- WOLF 2007 • Maryanne Wolf, *Proust e il calamaro. Storia e scienza del cervello che legge*, trad. S. Galli. Milano: Vita e Pensiero, 2009 (*Proust and the squid. The story and science of the reading brain*, 2007).
- ZANZOTTO 1990 • Andrea Zanzotto, *Per Paul Celan*, IN *Le poesie e le prose scelte*. Milano: Mondadori, 1999, pp. 1332-1337 (1990).