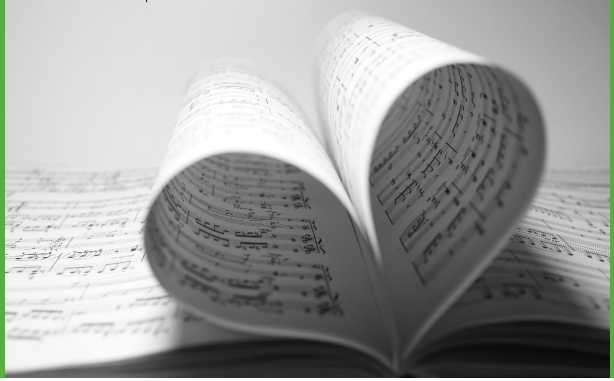
Quaderni italiani di musicoterapia
APIM - www.musicaterapia.it



musica&terapia

40

in questo numero

- Crescere con la musica
- Musicoterapia in Hospice
- La "magia" di Corte Margonara
- Musica ed emozioni: ricerche ed esperienze
- La ripetizione musicale nella società contemporanea
- Musicoterapia e intersoggettività, possibili risonanze
- Giocare per l'inclusione

anno 19 • n. 40 luglio 2019

musica&terapia

numero

40

direttore editoriale
Gerardo Manarolo

comitato di redazione
Claudio Bonanomi
Massimo Borghesi
Ferruccio Demaestri
Bruno Foti
Alfredo Raglio
Andrea Ricciotti

segreteria di redazione
Ferruccio Demaestri

comitato scientifico
Rolando O. Benenzon
Università San Salvador, Buenos Aires, Argentina

Michele Biasutti
Università di Padova

Leslie Bunt
Università di Bristol, Gran Bretagna

Giovanni Del Puente
Università di Genova

Edith Lecourt
Università Parigi V, Sorbonne, Francia

Luisa Lopez
Fondazione Mariani, Milano

Giandomenico Montinari
Psichiatra, Psicoterapeuta, Genova

Pier Luigi Postacchini
Psichiatra, Neuropsichiatra Infantile,
Psicoterapeuta, Bologna

Oskar Schindler
Università di Torino

Frauke Schwaiblmair
Istituto di Pediatria Sociale e Medicina Infantile,
Università di Monaco, Germania

segreteria di redazione
Ferruccio Demaestri
Corso Don Orione 7
15052 Casalnoceto (AL)
tel. 347 8423620

indice

numero **40**

Editoriale 1

Crescere con la musica
Riccardo Damasio 2

Il Sé sopravvissuto del paziente.
L'esperienza di musicoterapia
presso l'Hospice di Lanzo Torinese
Stefania Bozzalla Gros, Carla Gai 8

La "magia" di Corte Margonara
Egidio Freddi 18

Musica ed emozioni:
ricerche ed esperienze
Claudia Facchini, Federico Rankin,
Silvia Volpato 23

Appunti per un significato
della ripetizione musicale nella società
contemporanea
Niccolò Galliano 38

Musicoterapia e intersoggettività,
possibili risonanze
Gerardo Manarolo 48

Giocare per l'inclusione
Lorenzo Tamagnone,
Maria-Eleonora Terrizzi 52

Recensioni 58

Articoli pubblicati
sui numeri precedenti 60

Grafica e impaginazione
Monica Bertacin e Viviana Ribezzo - Torino

editoriale

Il numero 40 di "Musica et Terapia" ospita in apertura il contributo di **Riccardo Damasio** dedicato alle potenzialità formative offerte dal fare e studiare musica. Nel suo articolo presenta diverse competenze attivate e potenziate dall'interazione con la dimensione musicale (la creatività, il pensiero, l'autodisciplina ecc...) e suggerisce alcune strategie educative "per sviluppare ciò che la musica propone" (ascoltare, cercare, produrre musica, usare la musica).

A seguire l'articolo di **Stefania Bozzalla Gros** e **Carla Gai** descrive un'esperienza applicativa svolta presso l'Hospice di Lanzo (To). Questo lavoro integra la dimensione strettamente clinica con una raccolta dati finalizzata a documentare le caratteristiche del processo musicoterapico e le sue ricadute sul benessere dei pazienti.

Il successivo scritto di **Egidio Freddi** introduce la prospettiva ecologica declinando al suo interno un originale progetto musicoterapico. L'occasione viene offerta dall'apertura di una nuova struttura residenziale, rivolta a soggetti disabili, inserita in un contesto naturale che permette di porre attenzione, rivalutare e recuperare le qualità offerte dal paesaggio sonoro. Diviene così possibile "raccordare la terapia con il mondo esterno mediato dal contesto naturalistico, sonoro-musicale e relazionale".

Claudia Facchini, **Federico Rankin** e **Silvia Volpato** (gruppo studi di musicoterapia Apim) sono i curatori di una ricerca bibliografica dedicata al rapporto musica-emozioni. I lavori scientifici presentati sono suddivisi in due sottogruppi, il primo analizza ricerche di matrice neuropsicologica, mentre il secondo studi strettamente musicoterapici.

Niccolò Galliano introduce una dimensione musicologia affrontando il tema della ripetizione e sottolineando come essa connoti la musica del novecento e quella del nuovo millennio. La filia per la ripetizione pare essere in rapporto con i processi ripetitivi che caratterizzano la società contemporanea ma, altresì, con il suo potenziale regressogeno.

Gerardo Manarolo nel contributo successivo si interroga sulle possibili risonanze fra intersoggettività e musicoterapia, ravvisando diversi punti di contatto in grado di offrirci occasioni di confronto e di approfondimento.

In chiusura **Lorenzo Tamagnone** e **Maria Eleonora Terrizzi** descrivono la loro esperienza di terapisti espressivi, attivi in ambito scolastico all'interno dei laboratori per l'inclusione. Il loro intervento cerca di facilitare "una reale interazione tra il bambino diverso e un gruppo di coetanei che vede e frequenta quotidianamente ma da cui può trovarsi per vari motivi isolato".

Gerardo Manarolo

CRESCERE CON LA MUSICA

Riccardo Damasio, Musicista, Formatore, esperto in processi educativi, Genova.

The article describes the educational potential offered by making and studying music. Various skills are activated and enhanced by means of the interaction with the musical dimension: creativity, thinking, self-discipline. Some educational strategies are also presented to develop what music can suggest: listening, searching, music making, and the strategical use of music.

Si può vivere senza musica,
senza gioia, senza amore e senza filosofia.
Ma mica tanto bene.
V. Jankélévitch

L'educazione è il momento che decide se noi
amiamo abbastanza il mondo da assumercene
la responsabilità e salvarlo così dalla rovina,
che è inevitabile senza il rinnovamento,
senza l'arrivo di esseri nuovi, di giovani.
H. Arendt

Incrocio in questo intervento due passioni, o forse addirittura due ossessioni, che accompagnano la mia vita da sempre: la musica e la pedagogia.
Musica e pedagogia si rincorrono, si parlano, spesso si contrappongono nella nostra tradizione culturale, in un continuo e sempre rinnovato dialogo che appare oggi ai miei occhi ancora e, forse, sempre più significativo per le generazioni future.
Nel panorama di straordinaria velocità di cambiamento di cui siamo contemporanei e che non sempre riusciamo a vedere né a capire, mi pare che la musica ci permetta di intravvedere spiragli di senso e direzioni di percorso particolarmente utili e interessanti.
Mai come oggi la musica ha rivestito un ruolo così straordinariamente pertinente nel descrivere la propria epoca nella sua essenza profonda, né così pervasivo e universale nella sua diffusione.
Non c'è ambiente, spazio, pubblico o privato, istituzionale o informale, specificamente dedicato o casualmente destinato, in cui la musica non compaia con un ruolo da protagonista e riempia l'ambiente costruendone il senso e la prospettiva. Non si tratta solo delle sale da concerto o dei teatri, ma di spazi che vanno dai grandi stadi alle spiagge, dalle camerette degli adolescenti alle aule scolastiche, dagli studi dentistici ai supermercati: ovunque è la musica a offrire prospettive di rilassamento o attivazione, di aggressività o dolcezza, di felicità o disperazione.
La nostra vita non è la stessa senza la colonna sonora che l'accompagna: di questa, spesso, ci rendiamo conto solo quando ci viene per qualche momento a mancare e allora pare mancarci l'aria, come se la musica fosse, per tutti noi, in modi diversi, elemento di vita e nutrimento. Non sto pensando solo a chi della musica ha fatto un lavoro, chi la ascolta o la pratica per esigenze professionali, chi la studia e ne conosce gli elementi linguistici; penso a una generale e capillare presenza della musica nella vita di tutti, più o meno consapevolmente.
La frase di Jankélévitch, che apre questo scritto, appare già datata e appartiene a un'epoca in cui la musica compariva a intermittenza nella vita, come una "parentesi incantata" nel tempo ordinario, che restituiva allo scorrere della vita un senso nuovo, un'illuminazione improvvisa.
Non so se oggi è ancora così.
Credo sia necessario interrogarsi con radicalità su quanto sta accadendo perché rivelatore del futuro che attende non solo noi, ma le generazioni future.
Ecco allora che questa interrogazione non può che riguardare un atteggiamento nuovo di fronte alla sfida pedagogica che ci attende.
La pedagogia è ovunque ma, inconsapevolmente, ne agiamo alcuni aspetti senza affrontarne i presupposti e gli esiti con adeguata profondità.
La domanda chiave per chi si occupa di pedagogia è infatti: per quale futuro sto lavorando?
L'atteggiamento pedagogico non è solo rivolto a indicare metodi e strumenti per la crescita dei bambini, ma indirizzi e prospettive di senso per il futuro delle prossime generazioni.
Occuparsi di pedagogia significa investire energie sul futuro, aprirsi a una dimensione di senso che va oltre il qui ed ora.
La straordinaria scommessa è quella di promuovere il cambiamento, di dare spazio al nuovo all'interno di una profonda fede nella continuità delle generazioni.
Questo significa la frase di H. Arendt (2017) che ho voluto inserire in apertura: l'apertura al cambiamento è ciò che garantisce la continuità e solo nella fiducia nella continuità generazionale si dà spazio alla necessaria rigenerazione di cui la vita ha bisogno.
Si tratta di sfide epocali, oggi più urgenti che mai. Cosa può dire la musica alla pedagogia? In che senso i due campi si parlano e si intrecciano? Cosa possia-

mo capire dalla musica che possa irrorare le pratiche pedagogiche? Perché dobbiamo occuparci di pedagogia in un mondo che sembra, come la musica, perdersi in un eterno presente?

Provo a proporre alcuni punti, in forma di tesi, che, senza pretesa di essere esaustivi, possono offrire elementi di riflessione e alimentare nuove e vecchie pratiche.

1) La musica aiuta a vivere il tempo in una dimensione più ampia

La musica inserisce chi la fa in una dimensione che va molto oltre il qui ed ora. Fare musica implica la capacità di entrare in una dimensione del tempo di più ampia durata, che si dilata in un orizzonte in cui non tutto si consuma nell'istante. Per fare musica è necessario saper accettare la sfida dell'attesa, della progressiva costruzione di un oggetto sonoro che si sviluppa lentamente e non si brucia nell'istante. Il tempo musicale non si può comprimere e prevede l'attivazione della fondamentale funzione della memoria, senza la quale non saremmo in grado di ricostruire il senso dello scorrere del tempo, né di prefigurare il futuro che stiamo costruendo.

> **Con la musica si formano persone capaci di progettare, di aspettare il momento giusto, di prefigurare il futuro e trattenere il passato nella memoria**

Ogni musica si nutre di tutte le musiche che l'hanno preceduta e nutre quelle che la seguiranno.
Praticare la musica è un esercizio di collegamento tra passato e futuro. È in questo collegamento che si sviluppa la continuità tra le generazioni, ma anche la possibilità di rotture e innovazioni. Senza lo sviluppo della memoria non sapremmo chi siamo, né potremmo individuare dove andare. Questo è ciò che le nuove generazioni meritano di praticare, per garantirsi una continuità della propria identità e la possibilità di inventare futuri innovativi, ancora inesplorati.
Con la musica si formano persone capaci di progettare, di aspettare il momento giusto, di prefigurare il futuro e trattenere il passato nella memoria.

2) La musica allena a pensare velocemente

Solo apparentemente in contraddizione con la tesi precedente, il tempo nella musica si contrae nell'istante del fare. Fare musica significa, infatti, essere completamente aderenti a ciò che si sta producendo nel qui ed ora dell'esecuzione.
Quando si fa musica non ci si può fermare a pensare, a riflettere su ciò che si sta facendo, a concettualizzare il proprio percorso: qualsiasi esitazione è fatale e chi pensa arriva in ritardo, perde il momento giusto.
Chi ha praticato la musica sa a cosa mi voglio riferire, conosce la sofferenza, ma anche l'esaltazione dell'adesione completa al decorso musicale.
La musica, come la vita, non si svolge nel tempo, è piuttosto essa stessa tempo, che prende vita.
Il senso di ciò che stiamo facendo lo si può cogliere solo a posteriori, trattenendo nella memoria ciò che è stato, perdendone tuttavia inevitabilmente la scintilla che lo portava.
Ogni fatto musicale accade sempre come una continua "prima volta".
Per quanto l'esperienza ci faccia crescere e cambiare, ogni volta che siamo di fronte a un fatto musicale esso si presenta come un accadimento totalizzante e separato dagli altri. La vita è fatta di momenti totalizzanti e la musica ci insegna ad aderire al tempo con tutto il nostro essere.
Con la musica si formano persone capaci di costruire innovazione, di reagire all'imprevisto, a comporre la realtà mentre la vivono.

3) La musica forma all'autodisciplina

La musica è uno straordinario esercizio di solitudine. Solo con una lunga permanenza con se stessi, con le proprie debolezze e le proprie risorse, talvolta nascoste, ma da coltivare, si può arrivare a ottenere qualche risultato significativo. Non si possono bruciare le tappe, non ci sono scorciatoie.
Si dirà, lo ammetto, che oggi la tecnologia permette un approccio alla musica più facile, più diretto, che si possono ottenere risultati musicali significativi in modo molto più immediato di una volta. È vero che molta tecnologia ha reso più semplici molti nostri gesti quotidiani, tuttavia rimane a mio parere imprescindibile quello scavo interno, quella centratura sul suono che la musica richiede e che non ammette percorsi facilitati, ma solo strumenti diversi.
Perché con la musica non si può bluffare e quando suoni sei completamente esposto. Se sei falso, se non sei completamente padrone del suono che produci, questo si sente immediatamente, non puoi nasconderti. Questo lavoro implica disciplina, lavoro di conoscenza e perfezionamento dei propri strumenti, e questo per tutta la vita, perché, se si molla, tutto il lavoro fatto va ricominciato.
Autodisciplina significa insomma cura di sé, cura del proprio divenire, amore del proprio perfezionamento, capacità di leggersi unitari nello sviluppo.
Autodisciplina non è solo sacrificio, è sviluppo della propria persona. In questo la musica ci dà una straordinaria lezione pedagogica.

> **Non demordere, tieni duro, pensa all'obiettivo finale, esercitati, riprova, goditi tutto ciò che riesci a ottenere e cerca sempre di migliorare: ecco il percorso di chi studia musica**

4) La musica allena alla perseveranza e alla tenacia

Autodisciplina, allora, non è solo resistenza alla frustrazione, ma capacità di stare nel tempo lungo richiesto dalla formazione e dal perfezionamento.
Ci sono momenti di sconforto, come nella vita, in cui tutto sembra impossibile, non si trova il bandolo della matassa di ciò che vorremmo riuscisse facilmente. La frustrazione creativa incontra, spesso, questi momenti, in cui solo un grande esercizio di perseveranza porta a superare gli ostacoli che si pongono sul nostro percorso.
Non demordere, tieni duro, pensa all'obiettivo finale, esercitati, riprova, goditi tutto ciò che riesci a ottenere e cerca sempre di migliorare: ecco il percorso di chi studia musica.
Non è forse un messaggio di straordinaria importanza per chi si occupa di pedagogia?
Perseverare significa avere fiducia nel futuro e nelle ricompense che ci riserverà. Significa scoprire la bellezza al termine del viaggio, significa saper aspettare la soddisfazione e non fermarsi a chiedere subito piccole ricompense, solo apparentemente gratificanti, ma in realtà ancor più deludenti, perché subito smentite.
La tenacia e la fiducia sono sentimenti positivi verso il futuro di cui si sente un grande bisogno in questa epoca di "passioni tristi" [1], che sembrano prevalere soprattutto fra i giovani.

5) Fare musica è un'esperienza di creatività

Non sembri ovvio il rimando all'esercizio della creatività. Finora ho parlato solo di disciplina, rigore, perseveranza. Tutto ciò ha senso proprio perché la musica è un'esperienza liberatoria, una palestra di creatività. La creatività musicale opera su un materiale la cui evanescenza rende l'esperienza straordinariamente libera, perché svincolata dall'obbligo del senso, della direzione precostituita.
La musica ha senso per se stessa e apre mondi nuovi ogni volta da esplorare da capo. È questa scoperta creativa di nuovi mondi attraverso il suono che riempie di senso quella disciplina di cui abbiamo parlato poco fa. È per questo che il musicista si sottopone volentieri, liberamente, a quel lavoro di incessante ricerca del "suono giusto", perché sa che sta aprendo nuovi mondi per sé e per gli altri.
Senza disciplina la creatività non avrebbe gli strumenti, senza questo orizzonte di libertà la disciplina sarebbe una cieca obbedienza.

6) La musica educa alla socialità

La musica si fa insieme. Anche quando si fa musica da soli, si è sempre in attesa di qualche ascoltatore, si sogna in silenzio l'ascolto dell'altro. La musica unisce e provoca una compenetrazione di corpi e anime, se ancora si possono usare questi termini, attraverso la sua concreta capacità di "muovere insie-

me", commuovere. La commozione non va nascosta, rappresenta l'aspetto di più straordinaria consonanza tra essere umani. È la musica che crea questa consonanza come nessun altro linguaggio.
Imparare a con-suonare è imparare l'arte della condivisione, del legame che ci fa esseri umani, esseri incapaci di svilupparsi senza gli altri.

7) La musica allevia la fatica e allena alla durata

Fare musica, per questa sua capacità incantatoria, ci trasporta in un mondo non immediatamente regolato dallo scorrere del tempo ordinario.
La durata che ci sembra interminabile nella vita ordinaria diventa "incantata" [2] nel fare musica.
Il rischio sempre in agguato è l'uso della musica in funzione ipnotica, narcotizzante, per la sua capacità di indurre stati di sospensione della coscienza critica.
Qui si vuole, invece, porre in luce l'esperienza musicale di "estasi", di uscita da se stessi, dai propri limiti, di esplorazione di potenzialità che le situazioni ordinarie non ci consentono. La musica apre così a una dimensione di trascendenza, che nel suo significato più pieno ci offre proprio la possibilità di andare oltre il contingente, di cogliere aspetti di alterità per loro natura ineffabili, perché continuamente evanescenti.
Sono esperienze di cui intuiamo l'esistenza e che, tuttavia, fatichiamo a concettualizzare, perché sentiamo il linguaggio che le descrive come una gabbia che ne falsifica la profondità.
Questa trascendenza, questa tensione all'alterità non è forse ciò che le giovani generazioni cercano più spasmodicamente? Non significa, forse, ancora una volta, proiettarsi verso un futuro di passione e di novità? Non ci insegna così la musica che la vita si riempie di senso se va oltre il noto, se riesce a riempirsi di passione.
La fatica della vita in questi casi svanisce, ci sentiamo in espansione, rivolti verso il futuro e verso gli altri.

8) La musica rende felici e appassiona

Ecco perché la musica è esperienza di felicità.
La musica accompagna la festa, così come il dolore. La musica accompagna l'amore e la morte.
La felicità che qui intendo non è il momento effimero della soddisfazione di un bisogno, la felicità è un'emozione associata alla sensazione di pienezza di sé che ci accompagna in momenti chiave della nostra vita. La musica è questa pienezza, o forse, meglio, ne accompagna, ne crea le condizioni, ne punteggia l'andamento. Questa felicità è rara e sempre evanescente, perché legata allo scorrere del tempo, eppure ognuno di noi sa che la può trovare, e che in qualche momento della sua vita l'ha provata.
La musica riscalda, appassiona, fa battere il cuore.

> **...la felicità è un'emozione associata alla sensazione di pienezza di sé che ci accompagna in momenti chiave della nostra vita**

È il linguaggio dell'amore e della vita. Fare musica aiuta a sviluppare la propria capacità di esternare i propri sentimenti. Scoprire la propria passione è ciò che ci spinge avanti, molto più di qualunque vantaggio materiale.
Educare alla passione è ciò che più di tutto si chiede a un maestro.

A questo punto che fare? Quali pratiche pedagogiche mettere in campo per sviluppare ciò che la musica promette? Non ho molto da aggiungere su questo, ma solo ripetere alcune semplici indicazioni, ricordando sempre che la semplicità non è mai banale ma, anzi, richiede una raffinata capacità di arrivare all'asciutta essenza delle cose.
Propongo quattro azioni, quattro atteggiamenti che rimandano l'uno all'altro e, forse, possono sintetizzare la disposizione generale di una pedagogia musicale, come ho provato a delinearla fino a qui.

Innanzitutto ascoltare.
Proporre un atteggiamento di ascolto, di curiosità, di apertura per il mondo musicale e per i suoni del mondo. Lo stupore del bambino per i suoni va curato e salvaguardato. Da subito cogliere insieme ai bambini come i suoni vadano protetti, come siano fragili, bisognosi di cure, destinati a soccombere se aggrediti. Ascoltare è un gesto iniziale. L'ascolto è una pratica attiva, di continua restituzione di senso.
Non è un atteggiamento passivo. Insegnare ai bambini ad ascoltare, non solo proporre ascolti. Per fare questo bisogna, innanzitutto, mettersi in ascolto come educatori.

Un secondo atteggiamento è quello del cercare.
Aprire i bambini alla curiosità, a una positiva disposizione verso la ricerca.
Dov'è la musica? In quali occasioni posso intercettarla? Che musiche ho intorno? Che persone ci sono nelle musiche che ho intorno? Cosa ci dice la musica delle persone che la fanno?
Cercare la musica è un atteggiamento di ascolto, ascoltare veramente è fare ricerca. I due aspetti si richiamano e si legano a vicenda.

Una terza azione è quella di produrre musica.
La musica si fa, non solo si ascolta. Abbiamo visto come l'ascolto sia un'attività, ma presuppone una produzione che ha reso la musica vivente.
Fare musica è un gesto primario, che tutti i bambini devono poter provare. Si fa musica in molti modi: anche non convenzionali, ma sempre reinventati.
Per i bambini è importante cantare, sempre, il più possibile, fin da piccolissimi. Rendere musicale la parola, masticarne il suono, saperne cogliere i toni e le sfumature che rendono il senso infinitamente più ricco. Suonare. Sempre. Sentire che il proprio gesto diventa suono. Inventare suoni nuovi, anche con gli strumenti più inusuali. Anche con lo smartphone.

La quarta azione, infine, ma non meno importante.
Usare la musica, non aver paura di maneggiarla, giocare con la musica. La musica è gioco, un gioco da bambini direbbe Delalande. È un gioco così serio e pervasivo da riuscire a cambiare il corso del tempo. Non mi soffermo qui su nessuna teoria del gioco, ma voglio solo sottolineare un aspetto decisivo del gioco e di come la musica ne rappresenti la più alta espressione: la gratuità. Se la musica non è gratis, diventa una pratica opportunistica, inutile e spenta. Non intendo naturalmente dire che il professionista musicale debba lavorare gratis, ma che la musica, come il gioco, contiene in sé un elemento imprescindibile di libertà, perché la musica non ha alcuna utilità, ma riempie la vita di senso. Allora facciamo giocare i bambini con la musica e non smettiamo di giocare mai, anche da adulti.

Note

[1] Naturalmente il rimando inevitabile è al noto testo di M. Benasayag, C. Schmidt, "L'epoca delle passioni tristi" (Feltrinelli, 2004) che ha segnato una pietra miliare nell'analisi dell'attuale deriva della cultura occidentale.
[2] Su questa idea di "incantamento", di "grazia", si sviluppa molta riflessione di V. Jankélévitch, che più di molti altri filosofi ha saputo cogliere l'elemento liberatorio del fatto musicale.

Bibliografia

- **Arendt H.**
  Tra passato e futuro, Garzanti, Milano, 2017.
- **Benasayag M., Schmidt C.**
  L'epoca delle passioni tristi, Feltrinelli, Milano, 2004.
- **Jankélévitch V.**
  Trattato delle virtù, Garzanti, Milano, 1987.
- **Jankélévitch V.**
  La musica e l'ineffabile, Bompiani, Milano, 2001.
- **Jankélévitch V., Berlowitz B.**
  Da qualche parte nell'incompiuto, Einaudi, Torino, 2012.

IL SÉ SOPRAVVISSUTO DEL PAZIENTE

L'ESPERIENZA DI MUSICOTERAPIA PRESSO L'HOSPICE DI LANZO TORINESE

Stefania Bozzalla Gros, Musicoterapeuta [1]
Carla Gai, Psicologa, Hospice Lanzo torinese [2]

The article deals with the experience of music therapy at the hospice of Lanzo Torinese and underlines the importance, through the music therapy, of the attention paid not to the disease but to the individual as a whole, preferring the Healthy part.
At the end of life there is a cognitive, organic deterioration, but until the last moment there is an emotional, social and spiritual development: the "survived self", a wealth of healthy aspects in every sick being at the end of life.

01 settembre 2017

Carla: "Stefania, se dovessi descrivere il tuo tirocinio in hospice con un'immagine, come lo rappresenteresti?"
Stefania: "Immagino un cammino… una strada, qualche curva, incontri, alcune volte deserto, altre bosco molto fitto, in alcuni tratti ricco di molti fiori che spuntano qua e là, spesso inaspettatamente…"

"Sul cammino, la cosa migliore è perdersi.
Quando ci si smarrisce,
i progetti lasciano il posto alle sorprese
ed è allora, ma allora solamente,
che il viaggio ha inizio".
Nicolas Bouvier

L'HOSPICE ASL TO4 DI LANZO TORINESE

L'Hospice di Lanzo è il primo hospice piemontese, nato nel 1999, ed è parte integrante dell'Unità Operativa di Cure Palliative che opera, anche a domicilio, con un Servizio di Cure Palliative domiciliari e ambulatoriali ed offre consulenze di cure palliative a pazienti ricoverati nei reparti ospedalieri, organizzando le dimissioni protette a domicilio in tempi brevissimi, dal momento che il paziente viene giudicato dimissibile o offrendo il ricovero in hospice.
L'UOCP ha creato un Centro di Liason Ospedale Territorio (CLOT) che permette di accompagnare il paziente oncologico nella fase terminale di malattia attraverso opportunità assistenziali diverse (ospedale-domicilio-hospice), in base ai suoi bisogni ed ai bisogni della sua famiglia. Presso l'hospice è attivo da alcuni anni anche il "Progetto di Protezione Famiglie Fragili" (PPFF) della Rete Oncologica del Piemonte e Valle d'Aosta, che offre una rete di sostegno psicosociale per pazienti oncologici con nucleo familiare ad alto rischio di destabilizzazione (ove sia presente una fragilità come, ad esempio, la presenza di minori, giovani adulti, disabili etc.).
Ad oggi la Fondazione Faro onlus offre: operatori sanitari (medici, infermieri, psicologhe) sia nell'ambito delle cure domiciliari che nell'hospice, in regime di convenzione con l'ASL; volontari che offrono compagnia e supporto ai pazienti ricoverati; volontari che portano con tempestività a domicilio gli ausili sanitari della Faro e che collaborano con PPFF.
L'hospice si trova al terzo piano dell'ex ospedale Mauriziano di Lanzo Torinese, conta otto stanze singole; le camere sono colorate con bagni singoli e poltrone che diventano letti per ospitare familiari che desiderano passare la notte accanto ai propri congiunti. Sulle pareti colorate dei corridoi ci sono una serie di tele dipinte che donano un aspetto accogliente e domestico. Al centro del reparto c'è una sorta di salotto con televisione, stereo, una libreria e accanto c'è la sala delle riunioni che è anche adibita a feste di compleanno dei pazienti, merende, ricorrenze varie (sono stati celebrati matrimoni e battesimi) e da qualche mese a questa parte ospita un momento di animazione musicale settimanale. Dal lunedì al sabato sono presenti in hospice dei validissimi volontari che aiutano i pazienti e i familiari, è presente la dog therapy e la clownterapia.

OBIETTIVI DEL PROGETTO

Ho presentato un progetto di musicoterapia presso l'hospice di Lanzo a settembre 2017.
Prima d'iniziare mi sono chiesta che cosa la musicoterapia potesse offrire al malato in fase terminale, partendo dal presupposto che il suo universo sensoriale, temporale e psicologico è completamente diverso da quello comune.
Dal punto di vista sensoriale, la disfunzione di alcuni organi genera una percezione di stimoli esterni e interni nuova che può far sentire il paziente "scollegato da sé". La musica, per via delle sue qualità emotive e simboliche può essere uno strumento importante per riconnettere la persona con se stesso e con il suo passato, non gravato dalla malattia e dal suo presente, in cui conserva il suo essere persona.
Dal punto di vista temporale credo che la musica possa trasformare il tempo tramite l'immaginazione, l'espressione di sentimenti e il contatto con i ricordi.
Dal punto di vista psicologico la musica, attraverso le sue proprietà evocative può facilitare un'apertura al mondo interno della persona, riuscendo a scoprire quei

bisogni che in alcuni casi sono stati repressi. L'obiettivo primario della musicoterapia in cure palliative è quello di promuovere il benessere, inteso in senso olistico, in relazione alla percezione del dolore, alla gestione dell'ansia e al miglioramento della capacità comunicativa, riducendo il distress legato alla malattia.
L'impostazione teorica e metodologica utilizzata fa riferimento primariamente alla psicologia psicodinamica, intendendo per musicoterapia una terapia espressiva che utilizza l'elemento sonoro-musicale come mediatore relazionale; inoltre il suono e la musica possono facilitare processi di integrazione psicocorporea (espressione emotiva e regolazione delle emozioni). [3]
Ho perseguito i seguenti obiettivi: favorire un rilassamento muscolare e un miglioramento della quantità e qualità del riposo; innalzare il tono dell'umore e contenere l'ansia; recuperare e valorizzare i vissuti e le esperienze personali, la condivisione di tematiche relative alle emozioni (come preoccupazione, paura, rabbia, tristezza); sostenere la costruzione della propria autobiografia e rilettura in chiave positiva della propria vita, utilizzando i ricordi suscitati dall'esperienza musicale; sviluppare la creatività attraverso l'utilizzo della fruizione estetica della musica; aprire nuovi canali di comunicazione mediante il sonoro-musicale, rafforzando legami affettivi significativi.
Per la musicoterapia **attiva** ho utilizzato uno strumentario composto da membranofoni, idiofoni e cordofoni (tamburo a cornice, djembe, darbuka, conga, bastone della pioggia, ocean drum, campana tibetana, sonagli, legnetti, maracas, xilofono, metallofono, chitarra, cetra, tastiera, sansula, koshi, hang drum).
Per la musicoterapia **recettiva** ho utilizzato musica appartenente a generi diversi (musica antica, polifonica, barocca, musica contemporanea, jazz, musica rock-pop, musica popolare, etnica e musica evergreen) con l'utilizzo di un tablet e cassa amplificata.

LA REALIZZAZIONE DEL PROGETTO

Ho svolto il tirocinio nell'hospice oncologico di Lanzo torinese, dall'ottobre del 2017 al settembre 2018, con 45 incontri settimanali e 170 sedute totali, partecipando alla riunione di équipe settimanale.
Nella riunione erano presenti i medici, la coordinatrice infermieristica, le infermiere in turno, le due psicologhe, la referente dei volontari e il diacono.
Durante l'incontro ho spesso condiviso alcune informazioni relative alle sedute di musicoterapia. Gli operatori mi restituivano un feedback rispetto alle sedute precedenti, alcune indicazioni circa le condizioni cliniche e psicologiche dei pazienti e insieme valutavamo la possibilità, o meno, di attuare il trattamento musicoterapico.
Nella realizzazione del progetto sono stata affiancata dalla psicologa dell'hospice Carla Gai, con la quale ho costruito percorsi integrati sui singoli pazienti. Inizialmente entrando nelle stanze mi presentavo qualificandomi come "musicoterapeuta", ma mi sono resa conto che spesso la parola "terapia" incuteva timore, soprattutto nei pazienti che avevano già vissuto lunghi periodi di trattamenti e ospedalizzazione sottoponendosi a "terapie" di vario tipo.

Seguendo le indicazioni di alcuni docenti incontrati al Master di Musicoterapia in oncologia e cure palliative, ho iniziato, quindi, a dire con semplicità che "mi occupo di musica" e ho spiegato, sempre in modo molto semplice, che "possiamo conoscere insieme diversi strumenti musicali, ascoltare suoni un po' particolari o... insomma ascoltare della musica". Ho constatato che questa presentazione è stata molto più efficace per interagire inizialmente con i pazienti. Ho imparato, quindi, a formulare un contratto di seduta "soft", "informale", che mi ha consentito di proseguire con la raccolta dell'anamnesi, inerente il ruolo della musica nella vita del paziente.
Propongo poi, solitamente, l'esplorazione dei contenuti emersi attraverso il suono e la musica. L'osservazione delle modificazioni fisiche ed emotive in una dimensione di accoglienza e ascolto non giudicante mi guida nella scelta delle tecniche da proporre.
La durata delle sedute è stata variabile in base alla disponibilità e alla reale possibilità di diversi pazienti, da un minimo di 5 minuti ad un massimo di un'ora, con una media di circa 30/40 minuti per paziente. Sono stati incontri autentici, intensi a livello emotivo, in cui l'elemento musicale ha predominato con momenti in cui anche il canale comunicativo verbale si è fatto ricco di "musicalità e metafore".
Nelle sedute ho impiegato il metodo recettivo, il dialogo sonoro e le tecniche di vocalizzazione.
L'ascolto delle musiche familiari è stato utilizzato per buona parte delle sedute, spesso è servito a richiamare ricordi e vissuti positivi, a ricostruire con la memoria la propria storia, attraverso **un recupero del proprio passato** e della **propria identità**. (Una paziente di origine campana per undici incontri ha avuto come unica richiesta l'ascolto di musica "napoletana", che la faceva "stare bene" e ripensare a quel "bel periodo della vita in cui era libera e poteva ascoltare tutta la musica che amava").
In alcune situazioni ho utilizzato l'improvvisazione musicale: è stato un momento di contatto empatico intenso che, spesso, ha facilitato il malato nella comunicazione profonda del proprio stato d'animo. (Una giovane paziente durante l'improvvisazione in coppia con la kalimba twice mi ha raccontato le tappe principali della sua vita, un racconto musicale ricco di significati che si è concluso con il ringraziamento da parte sua per l'opportunità di sintonizzazione e di distrazione. Un'altra paziente, molto consapevole della malattia e dell'imminenza della morte, dopo un primo momento di esplorazione degli strumenti musicali, ha voluto un video da lasciare "in ricordo" alle nipoti durante il momento dell'improvvisazione).
Spesso ho utilizzato la musica e il suono per creare un momento di **rilassamento**: alcune volte è stato il respiro del paziente, il silenzio condiviso, altre volte un suono, più suoni, una voce sussurrata, un canto. È stato importante, nel contatto con i pazienti, "affidarmi al sentire", alla capacità di comprendere e di accompagnare senza imporre, creando un contesto di fiducia, accettazione e alleanza. È stato importante anche imparare a "stare con il paziente", saper creare qualcosa di speciale, magico ed accettare che il decorso della malattia impedisse la prosecuzione dell'attività.
Con un'unica paziente, dopo otto incontri abbiamo iniziato un lavoro per scrivere il testo di una canzone, raccogliendo parole e frasi delle sue canzoni preferite, attività che abbiamo dovuto interrompere per l'infausta evoluzione della malattia. L'utilizzo della voce è stato ricorrente in quasi tutte le sedute, anche perché rappresenta il mio principale ed abituale strumento.

ANALISI DEI DATI

Propongo ora un'analisi del lavoro svolto durante l'anno di tirocinio con la premessa e la consapevolezza che il numero di casi che costituiscono il campione di riferimento non è sufficiente per una adeguata valutazione quantitativa della ricerca.
Il benessere complessivo e l'efficacia dei miei interventi sono da considerare sempre in integrazione con il progetto clinico assistenziale attuato in modo multidisciplinare dall'èquipe dell'hospice.

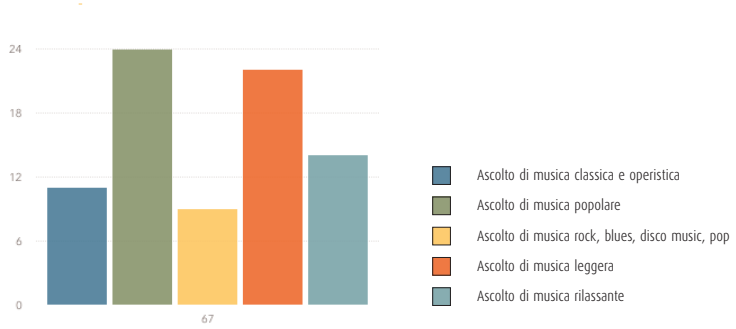
Campione

Il campione considerato è composto da 67 pazienti, di cui 35 di sesso maschile e 32 di sesso femminile. L'80% dei pazienti ha un'età compresa tra i 71 e i 95 anni; tutti i pazienti sono stati ricoverati per malattia oncologica tranne un ragazzino di 16 anni con encefalopatia epilettogenea, tetraparesi spastica, e un paziente di 47 anni con malattia epatica.
Con il 43% dei pazienti ho svolto un'unica seduta, con il 36% due/tre sedute, con il 13% dalle quattro alle otto sedute ed infine con il 7% dei pazienti dalle nove alle dodici sedute. Tre pazienti sono ritornati a casa, di questi uno è stato poi ricoverato nuovamente in hospice ed è deceduto durante il secondo ricovero. Con 9 pazienti ho avuto un unico incontro di presentazione e due fra loro non hanno più proseguito l'attività per un aggravamento clinico. Due pazienti, invece, dopo una prima seduta di musicoterapia, hanno rifiutato gli incontri successivi, in assenza di un peggioramento significativo delle condizioni cliniche, per cui ho ritenuto non esserci interesse a continuare l'esperienza.

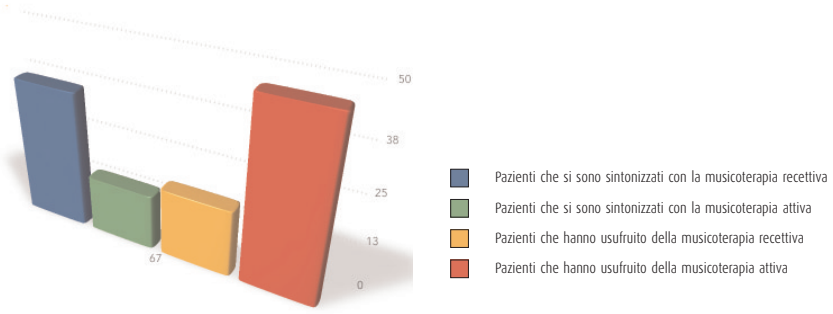
Metodologia

Per quanto riguarda la metodologia, con 6 pazienti ho utilizzato esclusivamente gli strumenti musicali, con

61 sia gli strumenti che l'ascolto. Dal grafico qui riportato si può vedere come gli ascolti musicali abbiano privilegiato nel 58% dei casi musica popolare e musica leggera, nel 16% musica rilassante, nel 14% musica classica e operistica, nell'11% musica rock, blues, disco music e pop.

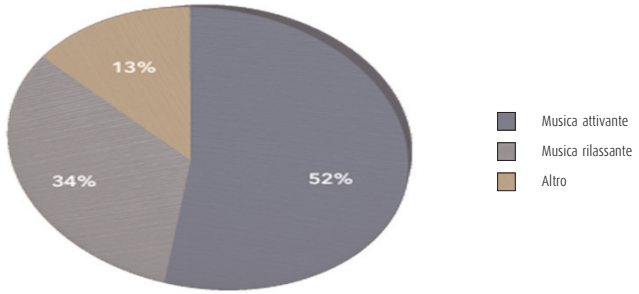


Dai dati emersi si può constatare che su 47 pazienti che hanno beneficiato del trattamento di musicoterapia recettiva, il 78% si è sintonizzato attraverso un coinvolgimento del corpo o della voce; su 18 pazienti che hanno utilizzato un approccio attivo, il 72% ha instaurato un dialogo sonoro-musicale attuando un processo di sintonizzazione.

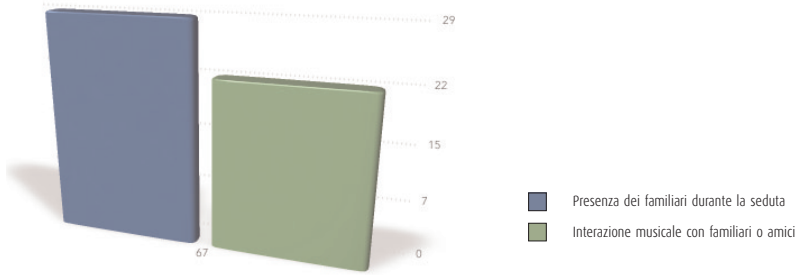


Con il 52% dei pazienti ho utilizzato una **musica attivante**, con il 34% **musica rilassante**, con il 21% dei pazienti sia musica rilassante che attivante. Anche con l'utilizzo della musicoterapia recettiva ho cercato di stimolare una dimensione creativa che può servire per non ripiegarsi sul passato, per concentrarsi sul "qui ed ora", dando espressione e regolazione ai vissuti emotivi e per contribuire alla ricerca di senso anche nel vissuto doloroso della malattia. Nei casi in cui il paziente delegava a me la scelta dell'ascolto musicale ho ritenuto protettivo

proporre brani o canzoni poco conosciute per ridurre le probabilità che potessero rievocare involontariamente eventi del passato ed attivare la dimensione nostalgica di "qualcosa di bello non più raggiungibile".
In questi casi ho utilizzato brani che potessero essere utili per facilitare il rilassamento, stimolare la visualizzazione di immagini positive e che aiutassero a concentrarsi sul momento presente. (Ricordo con piacere una paziente che alla domanda **"che cosa ha voglia di fare oggi?"** mi ha risposto **"mi piacerebbe andare in un posto tranquillo a riposare"**. Le ho proposto allora una fantasia guidata con una musica rilassante, in cui ho cantato e parlato. Il rimando della paziente è stato di un benefico rilassamento).

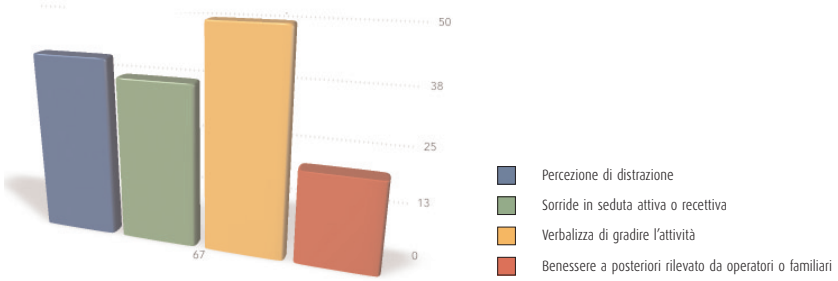


Nel 43% delle sedute vi è stata la presenza di uno o più familiari e nel 75% di queste sedute vi è stata l'interazione musicale con i familiari e rarissime volte con gli amici presenti. In tutti i casi i familiari sono stati partecipi, hanno saputo coinvolgere il paziente con entusiasmo, condividendo spesso l'esperienza musicale proposta.



Con 30 pazienti ho rilevato un rilassamento generale. 26 pazienti hanno beneficiato di **musica rilassante** e 17 del rilassamento guidato durante la seduta. In alcuni casi ho sperimentato quella che viene definita "oasi sonora", ovvero una calma emotiva associata ad un rilassamento corporeo [4]. Ho riconosciuto questa condizione spe-

cifica in quelle sedute in cui la musica e il suono incontravano la disponibilità del paziente a raggiungere tale obiettivo. In questi casi ho cercato di sintonizzarmi sul respiro emettendo dei vocalizzi che accompagnassero la respirazione, ho proposto al paziente la concentrazione sul respiro e sulla consapevolezza di ogni singola parte del corpo e della totalità di esso. Ho riscontrato una correlazione tra scelta del tipo di musica e lo stato di rilassamento indotto. In alcuni casi l'ho constatato direttamente dal paziente durante la seduta, in altri dal feedback di operatori, volontari o familiari.
Mi sono posta come finalità di ogni intervento la promozione del benessere dell'individuo nei termini di una maggiore integrazione e del miglioramento delle condotte emotive della persona, al fine di recuperare un'accettabile condizione di benessere. Ho cercato, quindi, di osservare alcuni indicatori di tipo qualitativo che potevano emergere dalle sedute: la soddisfazione del paziente, la disponibilità a proseguire le sedute, la presenza di atteggiamenti di apertura e/o chiusura verso l'altro e la modificazione del tono dell'umore. In alcuni casi ho constatato, oltre ad una riduzione del disagio, anche un rafforzamento delle strategie di coping, intese come l'insieme dei meccanismi psicologici di adattamento, la ricerca dentro di sé di risorse vitali messe in atto per fronteggiare i problemi personali ed interpersonali con lo scopo di ridurre lo stress.



Il 75% dei pazienti ha verbalizzato un **gradimento** della seduta, con il 31% dei pazienti ho rilevato un benessere comunicato a posteriori dagli operatori e dai familiari, con il 61% dei pazienti ho rilevato una percezione di distrazione [5] e il 55% dei pazienti ha sorriso durante la produzione del suono o l'ascolto della musica.
Ho rilevato una riduzione del dolore nel 9% dei pazienti. Tuttavia le condizioni cliniche degli stessi sono state tali per cui è risultato molto difficile stabilire delle relazioni causali precise tra la variazione di determinati parametri e la fruizione della musicoterapia in concomitanza con altre terapie farmacologiche e l'inevitabile precipitare del quadro clinico.

L'esperienza con il signor A.[6]

Vorrei ora fare alcune riflessioni in merito al caso clinico di A., ritengo che la musicoterapia abbia contribuito a migliorare il suo benessere. Ho conosciuto A. ad aprile del 2018. Presentava una situazione clinica molto compromessa, con tumore alla laringe, diabete mellito, vasculopatia sistemica, era tracheotomizzato, si alimentava per via parenterale ed era sottoposto a dialisi ogni due giorni. Prima della manifestazione della malattia era un eccellente cuoco e istruttore sub. A. faticava ad emettere la voce anche se, attraverso la sua mimica facciale e parlando sottovoce, riusciva ad esprimersi. Durante il percorso condiviso con A., ho perseguito finalità variabili di seduta in seduta, in risposta all'analisi dei bisogni rilevati. Ad esempio in alcune occasioni ho favorito il rilassamento, con l'intento di agire positivamente sulla componente psicologica della percezione del dolore, delle difficoltà respiratorie o del fastidio provocato dalla presenza della cannula in trachea.
In altri incontri ho perseguito obiettivi diversi, accogliendo il bisogno di sicurezza e di appartenenza, anche nei rapporti con i familiari, il bisogno di riconoscimento e di valorizzazione dell'autostima, sostenendo il paziente nella ricerca di un senso da dare alla propria vita.

Avevo come l'impressione che ogni volta A. si spostasse in un luogo della Terra differente e si immergesse nella cultura culinaria e musicale di quel paese

Con il signor A. ho condiviso 12 sedute di musicoterapia, in ogni seduta il paziente mi proponeva musiche differenti conosciute nei luoghi in cui aveva lavorato.
Spesso A. ha suonato lo jambé, i bongos, il cembalo, altre volte ha cantato canzoni in lingua straniera (mimando le parole), con un'espressione facciale sorprendente ed eloquente. Avevo come l'impressione che ogni volta A. si spostasse in un luogo della Terra diverso e si immergesse nella cultura culinaria e musicale di quel paese.
Nelle due sedute che abbiamo vissuto con la presenza della moglie e del figlio, A. è stato davvero sorpreso dalla loro volontà di interagire con lui.
Il figlio di A. si è sintonizzato sulle musiche del papà, ha suonato con una profonda capacità di ascolto e di sintonizzazione musicale e verbale. Anche la moglie, nonostante avesse verbalizzato il fatto di non essere capace a suonare, si è sintonizzata sui suoni di A. Al termine della seconda seduta con i familiari, A. ha detto "è la prima volta che facciamo un'esperienza di questo tipo tutti quanti insieme".
A. mi ha insegnato davvero tanto: ha confermato le mie ipotesi rispetto al valore della musicoterapia e mi ha donato alcune indimenticabili lezioni di vita che mi hanno fatto conoscere la "ricchezza del Sé" presente nella "parte sana" del malato nella fase terminale della malattia. Dal punto di vista medico la situazione di A. era compromessa da tutti i punti di vista. Credo che lui fosse uno dei pazienti clinicamente più complicati che i medici avessero conosciuto in ambito hospice, ma nonostante ciò la sua "parte sana" era davvero ricca, viva e vitale, "sopravvissuta alla malattia" e, attraverso la musica, credo proprio che A. abbia ritrovato una fonte di gratificazione capace di dare senso alle sue giornate.

"Quando immagino ad occhi aperti vedo delle cose che tu non puoi vedere"; "Il suono, la musica, il silenzio sono come la vita"; "Grazie perché attraverso la musica avete portato la luce"; "L'improvvisazione in musica è come l'improvvisazione e la creatività che si mettono quando si cucina un piatto": Queste sono alcune delle frasi dette da A. al termine delle sedute di musicoterpia, dono prezioso che ha scelto di condividere.

CONSIDERAZIONI FINALI

Questa esperienza è stata per me molto preziosa, ricca di valore e mi ha permesso spesso di vivere un rapporto empatico con il paziente. Con l'utilizzo della musicoterapia recettiva il paziente ha spesso verbalizzato emozioni e ricordi suscitati dalla musica.
In altri casi ho constatato che il paziente si è sentito supportato nell'angoscia provata, recuperando i tratti sani relativi a momenti felici e sereni o a sentimenti positivi della propria vita. In alcune sedute coinvolgendo il paziente, familiari e amici, sono stati improvvisati dialoghi sonori con gli strumenti e con la voce. Altre volte sono anche riuscita a ricostruire una biografia affettiva della persona malata, legata a sentimenti, amori e passioni.
In quasi ogni seduta i pazienti hanno potuto beneficiare dell'esperienza sonora e musicoterapica a vari livelli: da quello delle semplici percezioni sensoriali

a quello delle più profonde risonanze affettive ed emotive. Posso affermare che in generale la musicoterapia ha permesso il miglioramento del benessere ed è stata un'efficace strumento di evasione e distrazione per la maggior parte dei pazienti.
I risultati qualitativi più significativi che ho rilevato durante lo svolgimento dell'attività riguardano il miglioramento del tono dell'umore, la percezione soggettiva di benessere, la capacità di rilassamento, la riduzione della tensione, una maggiore interazione con i famigliari e in alcuni casi la capacità di verbalizzare le emozioni, la diminuzione del livello di tristezza e in alcuni casi anche dell'ansia.
Dall'analisi dei dati emerge una correlazione significativa tra la riduzione dell'ansia e il miglioramento del tono dell'umore, mancano, invece, dati attendibili dell'eventuale incidenza sul dolore. La maggior parte dei pazienti che ho incontrato non conosceva i benefici della musica e non aveva contemplato la possibilità che la musica potesse aiutare a rilassarsi, pochi erano consapevoli che potesse essere un ottimo strumento per distrarsi.

La difficoltà più grande che ho avuto in questo percorso riguarda la capacità di concludere le sedute, per il mio bisogno di "riempire... arricchire... provare ad abbellire", anche se sono consapevole che la musicoterapia non è questo, per lo più è occasione di incontro e relazione attraverso un canale di espressione diverso da quello verbale. L'essere consapevole e il vivere ogni seduta come fosse l'unica e spesso l'ultima non è stato, però, un aiuto efficace per superare questo mio limite. La riflessione sul tempo e il pensiero che i "confini" appartengono alla vita (suggeritomi dalla psicologa) sono stati utili per lavorare sul tema del "limite": ogni volta che mi sono concentrata maggiormente sulla dimensione di ascolto profondo ed empatico, sono entrata in seduta limitando al massimo le mie aspettative, riducendo il superfluo e concentrandomi sul presente. Alla luce della mia esperienza posso, pertanto, ribadire l'importanza, per chi si occupa di relazione d'aiuto nel fine vita, d'intraprendere un percorso di consapevolezza personale sul tema della morte e del proprio rapporto con il "vuoto".
Le riflessioni sul limite hanno fatto spesso da cornice a riflessioni sul significato del **silenzio**. Credo, infatti, che sia importante accompagnare la persona malata anche solo con la propria presenza, dimostrando di essere disponibili ad una condivisione, a volte nel silenzio, esperienza carica di significati per il paziente in quel momento così delicato.

L'ascolto del terapeuta empatico e attento è il modo migliore di accogliere pienamente il paziente e di rendere "presente il presente".

Così come la musica, credo che anche i silenzi possano essere la colonna sonora della vita. Credo che la capacità di ascoltare il silenzio sia un vero e proprio strumento che ha a disposizione il musicoterapeuta. L'ascolto del terapeuta empatico e attento è il modo migliore di accogliere pienamente il paziente e di rendere "presente il presente".
Mi sono resa conto che la percezione, l'emozione e la memoria musicale possono sopravvivere anche quando altre forme di memoria sono scomparse da molto tempo. In alcuni casi ho avuto la sensazione che alcuni pazienti abbiano lasciato emergere un mondo musicale ricco ed emotivamente intenso, verbalizzando il fatto che la seduta di musicoterapia abbia rappresentato per loro un momento significativo.
Per me è stato interessante e stimolante poter spostare l'attenzione, attraverso l'esperienza della musicoterapia, non sulla malattia ma sull'individuo nella sua totalità, privilegiando la parte sana.
Ho avuto la conferma che nel fine vita possiamo avere un deterioramento cognitivo, organico, ma fino all'ultimo istante permane una parte emotiva, sociale e spirituale: il "Sé sopravvissuto del paziente", una ricchezza di parti sane presenti in ogni essere umano e tanto più in ogni essere malato e questa per me è stata una delle esperienze più belle e meravigliose che ho vissuto.

Note

[1] Musicoterapeuta, Diplomata Corso triennale Musicoterapia Torino, Master di Musicoterapia in Oncologia e cure Palliative.

[2] Psicologa, Psicoterapeuta (Analisi Trasazionale, Gestalt terapia).

[3] Manarolo G., "Manuale di Musicoterapia. Teoria, Metodo e Applicazioni della Musicoterapia", Ed. Cosmopolis, Torino, 2011.

[4] Malfatti A., Ferrari D., Ferrandes G., "Musicoterapia in oncologia: studio quanti-qualitativo in ambito ospedaliero", in Musica&Terapia, n. 26, Ed. Cosmopolis, Torino, 2012.

[5] Distrazione cognitiva e dislocazione emotiva dell'esperienza di malattia.

[6] L'iniziale del nome è casuale.

Bibliografia

Bagnus P.
Prima che venga notte. La musicoterapia con pazienti oncologici in fase avanzata di malattia, Gianni Iuculano Editore, Pavia, 2002.

Baroni M.G.
Musicoterapia in hospice. Comunicare quando non ci sono parole, editrice La Rivista Italiana di cure Palliative, n. 1, 2009.

Borasio G., Fonzo D., Scalabrino A., Torta R.
La qualità della vita e la patient satisfaction, in "PsicOncologia. Il modello biopsicosociale", Centro scientifico Editore, Torino, 2007.

Bouvier N.
La polvere del Mondo, Diabasis, Parma, 2009.

Cerlati P, Crivelli F.
(a cura di) *Musicoterapia in oncologia e nelle cure palliative. Prendersi cura dell'altro con uno sguardo sistemico-complesso,* Franco Angeli, Milano, 2015.

Équipe dell'hospice di Lanzo torinese
C'era una volta un corvo, Effatà editrice, Cantalupa (TO), 2005.

Ferrari D.
Musicoterapia in Oncologia, in "Musicoterapia in oncologia e cure palliative", a cura di Cerlati P., Crivelli F., Franco Angeli, Milano, 2015.

Malfatti A. Ferrari D, Ferrandes G.
Musicoterapia in oncologia: studio quanti-qualitativo in ambiti ospedalieri, Musica&Terapia n. 26, Ed. Cosmopolis, Torino, 2012.

Manarolo G.
Manuale di Musicoterapia. Teoria, Metodo e Applicazioni della Musicoterapia, Ed. Cosmopolis, Torino, 2011.

LA "MAGIA" DI CORTE MARGONARA

Egidio Freddi PhD, Musicoterapista, Mantova.

Corte Margonara is a big old fully restored farm House in the countryside near Mantova. CSA, a Social Cooperative offers there personal services for disabled people. Its amazing natural beauty and particular sound landscape have made it possible to connect nature sounds with music-therapy in a magic mix of ancient voices and natural rumors, with the aim of balancing the inner rhythm of the self with music.

COORDINATE DI VIAGGIO

Esiste un indubbio rapporto fra l'individuo e il Paesaggio Sonoro che lo circonda e lo avvolge. Tale rapporto assume una prospettiva ecologica nel momento in cui, nella prassi musicoterapica, ci poniamo come obiettivo il benessere del soggetto nella sua complessità psico-biologica. In questo senso il legame tra essere vivente e ambiente risulta alla base delle relazioni che un individuo intesse nella dimensione, prima soggettiva e poi intersoggettiva. L'ascolto e la produzione o riproduzione dei suoni ambientali nella pratica musicale e riabilitativo-terapeutica diventano quindi, in senso olistico, una modalità privilegiata di equilibratura e rimappatura del rapporto uomo-ambiente, ma in un'ottica musicoterapica. Il paesaggio sonoro, o soundscape, costituisce un setting ideale e privilegiato per ricostruire, in un ambiente naturale ed ecologico, le coordinate di integrazione e di inclusione della persona con il suo mondo interno e con il mondo esterno della intersoggettività. Nel progetto "Corte Margonara" della CSA (Cooperativa Sociale di Servizi all'Impresa), nella campagna Mantovana, la natura viene rivissuta e riscoperta attraverso il mondo dei suoni, in una dimensione terapeutica, per creare format di relazione interpersonale, carichi di dati emotivi.
La riscoperta inoltre del linguaggio non-verbale del mondo animale, con forte connotazione sonora, integra il percorso relazionale della musicoterapia, nell'ottica del potenziamento delle capacità attentive, mnemoniche, emotive e sociali. Il rinnovato contatto con il mondo naturale e il contesto agreste, con i lavori dell'orto sociale e con il quotidiano rapporto con gli animali, permette di recuperare modi, tempi e relazioni improntati all'integrazione e all'inclusività di persone, adulte o minori, con disturbi della sfera fisica, neuro e psicomotoria, cognitiva, emotiva e relazionale.

LL RAPPORTO SUONO-INDIVIDUO-PAESAGGIO

La percezione acustica del Paesaggio Sonoro ci accompagna nella memoria sonoro-musicale e senso-motoria durante il percorso di vita, è una sedimentazione di suoni, che è permeabile, idiosincratica, mutevole, che si modifica a seguito di ogni nuovo apporto sonoromusicale e si deposita nella nostra enciclopedia sonora. Schafer li definiva eventi acustici. In un illuminante saggio di Paolo Scarnecchia (2002) sul paesaggio sonoro viene ribadita l'importanza del rapporto figura-sfondo in relazione alla spazialità, definita sia "come capacità di abitare il mondo", sia come modello antropologico di comportamento rispetto al suono.
Secondo lo studio il nostro modo di vivere renderebbe opaca la componente emotiva legata al suono e la sua capacità di veicolare valenze emozionali e simboliche dello spazio che ci circonda. Si tratterebbe di un'opacizzazione del rapporto figura-sfondo.

> il mondo moderno pone in primo piano suoni monotoni, elaborati da fonti ad alto volume, suoni dai quali ci si difende attraverso un atteggiamento di insensibilità all'acustico, che alla lunga impoverisce l'immaginario.

Il concetto di figura-sfondo appare estremamente fondante in musicoterapia nel lavoro con il paziente, dove la definizione del suono e dello spazio avvengono attraverso la discriminazione del rapporto.
L'obiettivo è quello di un recupero qualitativo del suono come valore dell'esperienza umana. Noi viviamo l'esperienza sonora all'interno di un ambiente. Viene coniato un termine felice **soundscape**, mutuato dalla parola inglese **landscape**, ad indicare il paesaggio sonoro che ci circonda. Secondo Schafer i suoni si ascoltano con gli occhi chiusi, cercando di "vedere" con le orecchie le "ombre acustiche " dei suoni. Ma non è sufficiente il dato percettivo, è anche necessario riconoscere, discriminare, lavorare con il materiale sonoro, scoprendo suoni continui, ripetitivi, o che si manifestano una volta sola, suoni umani, naturali, animali, tecnologici, suoni forti o deboli, piacevoli o disturbanti. In questo senso la musicoterapia si propone come col-

lettore di esperienze acustiche e le colloca nella dimensione operativa e nella prassi. Ma il dato operativo, manipolativo della sostanza sonora, si rivela particolarmente felice nel setting musicale.
Anche il concetto di rumore subisce una trasformazione nel XX secolo nel tentativo di conferirgli una dignità pari a quella del suono.
Particolarmente suggestivo è il contributo del futurista Luigi Russolo (1916), che nella sua "Arte dei Rumori" parla del frastuono cittadino:

> «Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi, e goderemo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, il borbottio dei motori che fiatano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle seghe meccaniche, i balzi del tram sulle rotaie, lo schioccar delle fruste, il garrire delle tende e delle barriere. Ci divertiremo ad orchestrar idealmente il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpiccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee».

Il concetto, quindi, di Universo Sonoro Musicale si arricchisce di suoni e rumori che, con eguale dignità, concorrono alla sedimentazione della colonna sonora di ognuno di noi e del gruppo socio-culturale di appartenenza.
Il nostro ISO, per citare Rolando Benenzon (1984), la nostra Identità Sonoro Musicale, è il frutto del nostro essere nel mondo da un punto di vista acustico e musicale, inizialmente nell'avventura gestazionale sonora nel ventre della madre e in seguito come cittadini del mondo. Il rumore nella prassi musicoterapica conserva tutta la sua carica semantica ed emotiva in relazione al qui e ora del rapporto paziente-musicoterapista e assume significato all'interno del contesto comunicativo della relazione intersoggettiva e delle sintonizzazioni attese, veicolate dalla pratica dell'ascolto e della produzione musicale.

LA NOSTRA IDENTITÀ TERRITORIALE SONORO-MUSICALE

La storia dello sviluppo tecnologico del nostro paese riflette i severi cambiamenti del paesaggio sonoro con un progressivo allontanamento e offuscamento dei suoni della natura. Il paesaggio urbano moderno ha portato ad una sovrapposizione di suoni di natura ambientale che hanno perso la loro carica simbolica e emotiva. Nelle campagne mantovane fino agli anni 70 i suoni richiamavano alla scansione della vita quotidiana: il rintocco delle campane indicava i momenti salienti della giornata, l'ora del pranzo, la fine del lavoro, la chiamata dei fedeli alla messa, alle celebrazioni funebri, alle segnalazioni di pericolo. Le voci si potevano percepire e discriminare a distanza notevole, fra una corte e l'altra percependo le azioni, le presenze, il tipo di attività che veniva svolta. Questo "allenamento" acustico permetteva di affinare le abilità di ascolto e di interpretazione del dato sonoro fin da bambini. Il movimento dei carri sanciva il riconoscimento delle attività agricole, così come i rumori legati alla semina, alla raccolta, fatto corale e sociale durante le stagioni. Con l'avvento della linea ferroviaria il passaggio dei treni costituiva, oltre alla lettura dell'ora solare, orologio naturale, l'indicazione dei vari momenti della giornata. A seconda della qualità e del timbro del rumore del treno era inoltre possibile inferire informazioni sui cambiamenti metereologici, oltre alla sapiente lettura del cielo. Ai bambini veniva insegnato calcolare, a seconda dell'intensità del tuono, quanto il temporale fosse prossimo. Schafer (1998) scrive:

> «Io ritengo che migliorare il paesaggio sonoro del mondo sia assai semplice. Dobbiamo imparare ad ascoltare. È un'abitudine che sembriamo avere perduto, dobbiamo rendere l'orecchio sensibile al meraviglioso mondo di suoni che ci circonda.»

Questi suoni ritualizzati e ripetitivi a precise ore del giorno e della notte rappresentavano un contenitore sonoro, ma anche psichico rassicurante, avvolgente e tranquillizzante per la persona che riconosceva le segnalazioni acustiche e sonore come familiari. Anche da un punto di vista ritmico, del tempo e dei timbri l'esperienza era la discriminazione di rumori e suoni noti, previsti e attesi, Questa percezione assicurava equilibrio, ma soprattutto spazi e tempi sufficienti per adattarsi con un processo di assimilazione e accomodamento a eventi nuovi o imprevisti. L'attuale sovrapposizione e stratificazione sonora del mondo tecnologico del "sempre connessi" con un soundscape invasivo, ossessivo e senza pause o silenzi risulta particolarmente problematico per persone con fragilità sociale, emotiva o psichica rinforzando o innescando fenomeni eclatanti che possono sfociare in varie forme di rifiuto patologico dell'esame di realtà.
Compito quindi del musicista e soprattutto del musicoterapista è riportare un ordine, un tempo interno al paziente compatibile con la sua qualità di vita e di relazione. Attraverso il concorso del suono, concepito in senso antropologico e del dato naturale, ecologico, della vita nell'ambiente agreste, sono possibili percorsi di riconfigurazione e ristrutturazione del sé orientati a progetti identitari e di recupero della socialità.

"CORTE MARGONARA"

Corte Margonara è una classica corte agricola Padana incastonata in uno splendido contesto naturale ai margini del fiume Mincio, situata nel Parco Naturale del Mincio, nel Comune di Bagnolo S. Vito nella campagna mantovana. È stata acquisita dalla CSA-COOP di Mantova e destinata all'accoglienza di utenti disabili attraverso la Terapia Assistita con gli animali, ad un'offerta finalizzata al "Dopo di Noi" e al Servizio di Inserimento lavorativo mediante SFA (Servizio di Formazione all'Autonomia) e progetti di Agricoltura Sociale. È anche dotata di appartamenti per l'Housing Sociale e alloggi temporanei per i parenti degli utenti. Finalità principe della struttura è quella di favorire l'inclusione della persona mediante il rafforzamento e il potenziamento delle autonomie personali. Il progetto è scaturito da un'intuizione felice della CSA e seguito dalla referente Dott.ssa Elena Sora, dal Coordinatore Dott. Andrea Ascari e dagli operatori e terapisti della struttura.

MUSICOTERAPIA UMANISTICO-ECOLOGICA A CORTE MARGONARA

Il progetto di musicoterapia nasce dall'esigenza di incorporare le potenzialità acustico-sonore del soundscape del territorio nel progetto riabilitativo, attraverso il suono. Il paesaggio naturale e il corrispondente paesaggio sonoro offrono elementi spendili nel setting e nell'extra-setting, al fine di raccordare la terapia con il mondo esterno mediato dal contesto naturalistico, sonoro-musicale e relazionale. Si tratta quindi di passare dal setting definito della sala musicoterapica ad un'espansione fisica, psicologica e mentale della stessa, nella realtà esterna, protetta e ideata e concepita come modificativa e trasformativa per i bisogni dell'utenza. Questa dimensione interno-esterno richiama alle attività agricole e al rapporto con il mondo naturale e animale che si sono succedute nei secoli scorsi, con la finalità di salvaguardare queste routines archetipiche, attività legate alla manipolazione dei prodotti agricoli, al lavoro nel frutteto, alla cura degli animali, in un bagno sonoro rigenerante e riequilibrativo. La dimensione di vita quindi assume una connotazione umanistico-ecologica che riporta il paziente ad aspetti parametrali musicali: tempi, spazi, ritmi compatibili con il progetto di vita orientato a una maggiore autonomia espressiva, relazionale e interpersonale.

LA RIVALUTAZIONE DEL RUMORE

Il termine rumore, che abbiamo citato precedentemente, indica un fenomeno acustico che si può presentare in modo ambivalente: fastidioso, come uno stridio di freni, oppure malinconico e nostalgico come il ticchettio della pioggia sui tetti, la valutazione del dato dipende dalla sua intensità, prevedibilità, dalla familiarità dello stesso. Un rumore improvviso di notte innesca meccanismi di allerta e protezione, la porta di casa che si apre può significare anche l'arrivo di una persona cara. Le Breton (2007) definisce il rumore negativo nel modo seguente:

> Il suono è pacificazione, richiamo rassicurante del ronzio continuo, della vita intorno a sé; il rumore irrita,

> mobilita una vigilanza, uno stato di allerta faticoso. Forma insistente di uno stress, il rumore suscita disagio, fastidio, impedisce di godere pienamente dello spazio. Il rumore isola, accentua l'aggressività e moralmente dispensa dall'attenzione nei confronti degli altri.

Nel setting di Musicoterapia il rumore diventa risorsa perché assume una connotazione naturalistica, integrativa e inclusiva, per così dire ecologicamente terapeutica. È funzionale al lavoro con la sostanza sonora che ingloba il rumore fisiologico e familiare, ricco di carica affettiva, nel fare musica con il paziente. I suoni-rumori, depurati della loro carica patologica, diventano complementari al lavoro dell'ascolto e della produzione del suono, nella relazione con il musicoterapista. Sempre Le Breton (2007) specifica:

> In natura non esistono rumori, ma soltanto suoni, scrive Jacques Brosse. Nessuna discordanza, nessuna anarchia. Persino il rombo del tuono, il fracasso di una valanga o lo schianto di un albero nella foresta seguono leggi acustiche, non le trasgrediscono.

Il recupero della sostanza sonora del rumore, rappresenta il plus-valore dell'attività di musicoterapia a Corte Margonara, dove elementi presenti nel paesaggio naturale e sonoro, ancora preservati, costituiscono un materiale vivo e dinamico da "manipolare" nel lavoro con il musicale, che diventa fare e vivere la musica attraverso l'ISO del luogo di terapia, ricco di spunti, sfumature e valori recuperabili ai fini del percorso terapeutico.

TRA MUSICA E CULTURA

La terapia musicale in questo contesto assume a sé, per incorporazione, gli aspetti socio-culturali e tradizionali del territorio che ospita la struttura, rivalutandoli e attualizzandoli, non in una forma di nostalgico "come eravamo"ma come sostanza viva, funzionale al cammino di crescita dell'identità e dell'autonomia della persona fragile, attraverso la creazione di prodotti estetici, mediati dal suono.

La storia e il sapiente recupero, in senso sociale, di Corte Margonara fa rivivere in modo simbolico un mondo e una storia culturale i cui ritmi, suoni, odori, costituiscono costrutti utili e fecondi alla terapia relazionale, attraverso la musica, ma anche attraverso il contatto con gli animali, la terra, la natura e con il formidabile paesaggio sonoro che li anima.

Bibliografia

- **Benenzon R.**
Manuale di musicoterapia, Borla, Roma, 1984.
- **Le Breton D.**
Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi, Cortina, Milano, 2007.
- **Russolo L.**
L'arte dei rumori, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1916.
- **Scarnecchia P.**
Incontri, a cura di Ismez Onlus Editore, Roma, 2002.
- **Schafer R.M.**
Educazione al suono - 100 esercizi per ascoltare e produrre il suono, Ricordi, Milano, 1998. Traduzione di Claudio Lagomarsini, titolo originale: "A Sound Education – 100 Exercises in Listening and Sound-Making", (1992).
- **Young J.Z.**
(1971), in Magrini T., Universi Sonori, *Introduzione all'Etnomusicologia,* Einaudi, Torino, 2002.

MUSICA ED EMOZIONI: RICERCHE ED ESPERIENZE

Claudia Facchini, Federico Rankin, Silvia Volpato
Gruppo studi di musicoterapia, APIM, Torino.

How does Music interact with our Brain? What kind of neural circuits does it activate? What is the link between Music and Emotion Encoding?
In order to answer these questions, we have selected 7 different studies variously investigating the neurological correlatives of Music and Emotions, how they are linked and how these links can be outlined and used in Music Therapy interventions.

INTRODUZIONE

La musica può essere descritta come una forma di comunicazione emotiva (Juslin, 1997), poiché permette di evocare e comunicare emozioni complesse senza l'utilizzo del linguaggio. Questo potenziale la rende uno strumento importante per studiare i collegamenti neurali delle emozioni (Daly et al., 2019), motivo per cui, negli ultimi anni, le neuroscienze hanno mostrato un enorme interesse in questo campo. In particolare i neuroscienziati e gli psicologi hanno investito molte risorse per comprendere perché gli esseri umani ascoltino la musica e come essa possa influenzare l'attività cerebrale (Salimpoor et al., 2011).
La letteratura è ricca di lavori che indagano la relazione tra musica ed emozioni sotto innumerevoli punti di vista (Salimpoor et al., 2013; Magdalena et al., 2019; Tik-Sze et al., 2017; Yu Ling Tay & Chin Ng, 2019; Baltazar & Saarikallio, 2017; Baltazar & Saarikallio, 2015; Sakka & Juslin, 2018). È molto difficile pertanto fare un'analisi sintetica che sia al contempo ampia ed esauriente.
Le evidenze scientifiche supportano la stretta relazione che esiste tra musica ed emozioni.
Gli esami di laboratorio e la diagnostica per immagini confermano che il nostro cervello risponde alla ricezione della musica in modo inequivocabile e complesso. Le recenti acquisizioni in ambito neuroscientifico potrebbero avere importanti ripercussioni sull'uti-

lizzo della musica a fini terapeutici, confermando e spiegando gli effetti della musica su pazienti, ma anche sulla popolazione sana.
I lavori qui presentati sono stati suddivisi in due sottogruppi: il primo analizza alcuni articoli di carattere neuropsicologico in cui non si parla specificamente di trattamenti musicoterapici e in cui le indagini vengono effettuate su di una popolazione sana per valutare l'impatto della musica sulle emozioni e sul cervello; il secondo, di carattere più musicoterapico, indaga l'effetto della musicoterapia sulla modulazione delle emozioni in pazienti affetti da depressione e pazienti nel fine vita.

INDAGARE LA CODIFICA NEURALE DELL'EMOZIONE UTILIZZANDO LA MUSICA

Titolo	"Investigating the Neural Encoding of Emotion with Music"
Autori	S. Koelsch
Rivista	Neuron
Anno Pubblicazione	2018
Tipologia	Articolo

Correlati neurali: la "Teoria del Quartetto delle Emozioni Umane"

Recenti ricerche (Koelsch et al., 2015) hanno individuato un "quartetto" di aree cerebrali (Tronco Encefalico, Diencefalo, Ippocampo, Corteccia Orbitofrontale) deputate alla codifica di differenti Classi di Emozioni:
- attivazione/deattivazione
- dolore/piacere
- emozioni correlate all'attaccamento
- emozioni morali

Queste strutture sono, a loro volta, coordinate da strutture Limbiche e Paralimbiche (Amigdala, Gangli della Base, Corpo Striato, Insula, Corteccia Cingolata).
Analisi di Neuroimaging funzionale hanno dimostrato come la musica sia in grado di indurre cambiamenti nell'attività di tutte queste aree cerebrali (Koelsch, 2014; Brattico et al., 2016).

Il ruolo della corteccia uditiva nell'elaborazione delle emozioni

Contrariamente a quanto teorizzato in passato, la corteccia uditiva non svolge esclusivamente funzioni percettive. Essa, infatti, risulta variamente connessa alle aree facenti parte del "Quartetto delle Emozioni Umane" e, conseguentemente coinvolta nell'induzione e modulazione dei processi emozionali collegati all'ascolto musicale (gioia, paura) (Koelsch et al., 2018).
La funzione di queste connessioni risulta tanto significativa da determinare, in alcuni soggetti nei quali queste connessioni sono ridotte, una condizione di "insensibilità emotiva" allo stimolo musicale definita Anedonia Musicale Specifica (Satoh et al., 2011).

La musica come strumento per investigare le emozioni: conclusioni e prospettive future

La scoperta di strutture e sistemi neurali specificamente deputati all'elaborazione delle emozioni, l'attività delle quali è direttamente ed ampiamente influenzata dalla musica, apre nuove prospettive sull'utilizzo della musica quale strumento per analizzare la natura e la genesi delle emozioni e ci regala nuove consapevolezze sulla natura evolutivo-funzionale della musica stessa:

- La presenza di connessioni tra la corteccia uditiva e l'ippocampo anteriore, coinvolto nell'elaborazione emozionale collegata ai processi di attaccamento (Koelsch & Skouras, 2014), conferma come la musica possa essere un potente facilitatore delle relazioni umane (Tarr et al., 2014), rendendola contemporaneamente un utile strumento per investigare tutte quelle emozioni connesse alla dimensione relazionale.

- Avere a disposizione una "Mappa Neurale" dei centri generatori delle emozioni permette inoltre di utilizzare la musica come strumento terapeutico nel trattamento di disturbi psichiatrici e neurologici (Aalbers et al., 2017; Fusar-Poli et al., 2017) associati ad una disfunzione di uno o più di questi sistemi.

LA DOPAMINA MODULA LE ESPERIENZE DI RICOMPENSA SUSCITATE DALLA MUSICA

Titolo	"Dopamine modulates the reward experiences elicited by music"
Autori	Ferreria et al.
Rivista	PNAS
Anno Pubblicazione	2018
Tipologia	Studio Randomizzato. Doppio cieco

Obiettivo dello Studio

Studiare il ruolo della dopamina sul piacere evocato dalla musica, oltre che il suo ruolo sui processi motivazionali.

Impianto Metodologico

27 partecipanti, 18 donne, età media = 23 ± 4.48, sono stati arruolati nello studio. La sperimentazione ha avuto una durata di tre sessioni di ascolto musicale con cadenza minima settimanale. Ai partecipanti sono stati somministrati oralmente, a seconda della sessione:
1. Un precursore dopaminergico con un inibitore del metabolismo periferico della dopamina (levodopa 100mg + carbidopa 25 mg)
2. Un antagonista della dopamina (risperidone 2 mg)
3. Un placebo (lattosio)

Durante l'ascolto ai partecipanti è stato chiesto di indicare in tempo reale il grado di piacere sperimentato durante l'ascolto, schiacciando uno di quattro bottoni disponibili sulla tastiera (1 = nessun piacere, 2 = basso piacere, 3 = alto piacere, 4 = brividi di piacere) (Saalimpoor et al., 2011; Martinez-Molina et al., 2016; Mas-Heerero et al., 2014; Mas-Herrero et all., 2018; Salimpoor et al., 2007).
Dopo ciascun brano è stato richiesto un giudizio soggettivo su:
- piacevolezza generale (da 1 = nessuna piacevolezza complessiva a 5 = intensa piacevolezza complessiva)
- arousal (da 1 = molto rilassato a 5 = molto attivato)
- valenza emotiva (da 1 = molto triste a 5 = molto allegro)

Per misurare il "wanting" (interesse e livello di coinvolgimento suscitato dall'ascolto) è stato chiesto ai partecipanti quanto fossero disposti a spendere per ascoltare il brano altre volte (Salimpoor et al., 2013; Taruffi et al., 2017; Zentner et al., 2008).

Risultati

La levodopa e il risperidone hanno avuto effetti opposti sui livelli di piacere e di motivazione musico-mediati: mentre la levodopa (precursore della dopamina), in confronto al placebo, ha aumentato l'esperienza edonistica e la risposta motivazionale correlata alla musica, il risperidone, ha determinato una riduzione di entrambe. Questo studio dimostra un ruolo causa-effetto della dopamina nel piacere indotto dalla musica e indica che la trasmissione dopaminergica potrebbe giocare ruoli diversi e additivi rispetto a quelli supposti nell'elaborazione delle emozioni, in particolare nelle attività cognitive astratte. Così come è stato nel caso delle risposte al piacere, la risposta alla ricompensa motivazionale (offrire denaro) aumenta sotto l'effetto della levodopa e diminuisce sotto l'inibizione dopaminergica indotta dal risperidone. I due farmaci non hanno prodotto effetti diversi nei due sessi.

Conclusioni

Le presenti scoperte mostrano un ruolo causa-effetto della dopamina nel piacere musicale e fanno luce sul ruolo del sistema dopaminergico umano nella ricompensa astratta. Più ampiamente, questi risultati indicano che la trasmissione dopaminergica può giocare ruoli differenti ed additivi rispetto a quelli postulati nell'elaborazione delle emozioni, in particolare nelle attività cognitive astratte.

Osservazioni sullo Studio

Questo studio, pur essendo stato effettuato su un campione ridotto di partecipanti, getta nuova luce su alcuni dei meccanismi neurologici che potrebbero essere alla base dell'interpretazione emotiva dello stimolo sonoro-musicale, nonché del suo potenziale evocativo. La conoscenza di questi meccanismi potrebbe rivelarsi molto utile non solo per ciò che riguarda la ricerca, ma anche in ambito clinico e musicoterapico.

LA MUSICA EROICA INDUCE PENSIERI MOTIVANTI DURANTE IL "MIND WANDERING"

Titolo	"Heroic music stimulates empowering thoughts during mind wandering"
Autori	Koelsch et al.
Rivista	Nature
Anno Pubblicazione	2019
Tipologia	Studio Randomizzato

Obiettivo dello Studio

Nel presente studio sono stati indagati gli effetti suscitati dall'ascolto di brani di musica eroica o "musica potenziativa" e brani di musica "triste" sul Mind Wandering, pensiero per libere associazioni non condizionate da processi consci, verificando in quale misura ed in che modo questi differenti tipi di musica influenzino valenza e contenuto del pensiero (Taruffi et al., 2017; Zentner et al., 2008).

Impianto Metodologico

62 partecipanti (37 femmine, 26 maschi) (nessun musicista professionista; 38% senza alcuna competenza musicale; il 49% presenta competenze musicali di base; il 13% ha suonato uno strumento per almeno 5 anni).
I partecipanti sono stati rimborsati con una gift card da 80 corone norvegesi, circa 10 USD.
Tre coppie di brani musicali (3 eroici + 3 tristi) sono state proposte ai partecipanti in ordine casuale durante 6 differenti sessioni. Per evitare che diversi risultati potessero essere imputati al tempo e non al carattere emotivo del brano, le coppie di brani sono state assortite in modo che i brani fossero caratterizzati dal medesimo Tempo:

- una coppia avente Tempo Lento (64BPM)
- una coppia avente Tempo Medio (95 BPM)
- una coppia avente Tempo Veloce (115 BPM)

Ogni brano, avente una durata di due minuti, è stato selezionato in modo da avere un'espressione emotiva stabile (stesso volume, assenza di variazioni di Tempo) per tutta la sua durata. Nessun brano conteneva parole, tutti i brani erano orchestrali.
I partecipanti hanno ascoltato i brani proposti attraverso l'utilizzo di cuffie, seduti su una sedia confortevole, ad occhi chiusi. Durante la sessione sperimentale, ai partecipanti sono stati somministrati alcuni questionari (Peirce, 2007) per valutare la percezione soggettiva e la natura dei pensieri suscitati dalle diverse tipologie di ascolti proposti. Per misurare il livello di variazione dei parametri fisiologici, ciascun partecipante è stato sottoposto ad ECG (Elettrocardiogramma). I questionari sono stati, inoltre, riproposti dopo ogni singolo ascolto. La durata complessiva dell'esperimento è stata di circa 45 minuti.

Risultati

I dati ottenuti dimostrano che la musica ha un largo effetto sulla valenza del pensiero durante il Mind Wandering: la musica eroica evoca pensieri più positivi, eccitanti, costruttivi, motivanti, mentre la musica triste evoca calma o pensieri demotivanti. Tali effetti cognitivi sono stati osservati accanto agli effetti sull'umore dei partecipanti.

La musica eroica:
1. ha suscitato emozioni più positive (o meno negative)
2. ha reso i partecipanti più ispirati
3. ha reso i partecipanti meno impauriti

La musica triste:
1. ha ridotto il tono dell'umore
2. ha diminuito la sensazione di sicurezza
3. ha ridotto l'attività.

Conclusioni

I risultati mostrano come sia la musica "eroica" che quella "triste" hanno un potenziale effetto modulante sul Mind Wandering, effetto che, se ulteriormente approfondito e delineato, potrebbe divenire in futuro un importante strumento terapeutico sia nella pratica clinica con pazienti psichiatrici che nelle attività di supporto emotivo in generale.

Osservazioni sullo Studio

Per quanto non esista una definizione univoca di "Mind Wandering", alcuni items analizzati lasciano intendere che non si tratta di un semplice divagare della mente ma che possa essere presente una qualche forma di pensiero logico. Gli autori delineano con questo studio prospettive interessanti per ciò che riguarda la Musicoterapia, legittimando ulteriormente alcuni approcci terapeutici e individuando nuove coordinate per poterli adeguatamente adattare alle diverse tipologie di pazienti.

DIFFERENZE CULTURALI NELL'INTERPRETAZIONE EMOTIVA DI BRANI MUSICALI

Titolo	"Cultural differences in the use of acoustic cues for Musical Emotion Experience"
Autori	Midya et al.
Rivista	PLOS ONE
Anno Pubblicazione	2019
Tipologia	Studio Sperimentale

Obiettivo dello Studio

Lo studio si propone di verificare se le emozioni suscitate dall'ascolto di un brano musicale possano essere comuni e condivisibili, a prescindere dalla cultura di appartenenza dell'ascoltatore.

Impianto Metodologico

Lo Studio è stato effettuato online nel corso di circa due anni. Ai 255 partecipanti (143 appartenenti alla "cultura di riferimento" dei brani proposti; 112 appartenenti ad altre "culture di riferimento") sono stati proposti per l'ascolto 12 esecuzioni strumentali di Raga Industani della durata di tre minuti ciascuno. Durante l'ascolto, ai partecipanti è stato chiesto di valutare l'esperienza emotiva legata ai brani proposti per otto tipologie di stati d'animo (felice, romantico, rilassato, arrabbiato, desideroso, teso, triste, ispirato) in una scala da 0 (assolutamente no) a 4 (totalmente).
I Raga proposti per l'ascolto comprendevano tutti una parte introduttiva (Alaap) caratterizzata da assenza di accompagnamento ritmico (percussioni), seguita da una seconda parte (Gat) caratterizzata da componenti sia ritmiche (percussioni) che melodiche (sarod) (Jairazbhoy, 1995). L'ordine di presentazione delle diverse parti è stato randomizzato tra i partecipanti, con lo specifico obiettivo di evidenziarne le differenti potenzialità evocative sfruttando, quali principali parametri, Ritmo e Tonalità (Valla et al., 2017).

Risultati

I dati ottenuti hanno dimostrato che le interpretazioni emotive dei brani proposti sono estremamente simili e tendenzialmente non condizionate dalla "cultura di appartenenza" dei soggetti coinvolti nello studio:

- Il 90% delle valutazioni emotive sono risultate statisticamente indistinguibili tra i due gruppi di partecipanti.
- La maggior parte delle differenze significative (meno del 10% sul totale delle valutazioni analizzate) è stata riscontrata in relazione all'ascolto dei Gat.
- La Tonalità dei brani è emersa come determinante nelle valutazioni emotive per i partecipanti Indiani.
- Il Ritmo dei brani è invece risultato determinante nelle valutazioni emotive dei partecipanti appartenenti ad altre Culture.

Conclusioni

I risultati dello studio mostrano similarità nelle interpretazioni emotive, sia positive che negative, dei partecipanti, indipendentemente dalla Cultura di riferimento degli stessi, non solo per ciò che riguarda l'intensità delle emozioni suscitate dall'ascolto, ma anche per ciò che riguarda la definizione delle emozioni stesse. Risulta, inoltre, estremamente interessante che entrambi i gruppi di partecipanti abbiano interpretato in maniera estremamente simile i brani proposti, pur prendendo come riferimento parametri differenti (Ritmo; Tonalità) (Giannantonio et al., 2015). Queste acquisizioni dimostrano come la musica sia in grado di evocare emozioni dai connotati pressoché universali, non influenzati da differenze culturali.

Osservazioni sullo Studio

Questo studio risulta estremamente interessante sia per l'elevato numero di partecipanti coinvolti, sia per i risultati ottenuti.
Sebbene la natura Universale della Musica sia tuttora argomento di discussione, lo studio individua nel Ritmo e nella Tonalità, più che nella natura "estetica" di un brano musicale, due importanti parametri di interpretazione emotiva, aprendo la strada a successivi studi che potrebbero confermare o smentire queste acquisizioni.

EFFETTI DELLA MUSICOTERAPIA SUL DISTURBO DEPRESSIVO MAGGIORE: UNO STUDIO DELLE FUNZIONI EMODINAMICHE PREFRONTALI MEDIANTE FNIRS

Titolo	"Effects of music therapy on major depressive disorder: A study of prefrontal hemodynamic functions using fNIRS"
Autori	Feng et al.
Rivista	Psychiatry Research
Anno Pubblicazione	2019
Tipologia	Studio clinico controllato non randomizzato

Obiettivo dello Studio

Utilizzo della spettroscopia del vicino infrarosso (NIRS) (Ferrari & Quaresima, 2012) per studiare gli effetti della musicoterapia sull'attività cerebrale in pazienti con disturbo depressivo maggiore (MDD) e illustrare come agisce la musicoterapia sul cervello.

Impianto Metodologico

15 pazienti MDD: reclutati nel Dipartimento di Psichiatria dell'ospedale Yuquan di Pechino. Non trattati alla prima insorgenza di depressione e che soddisfacessero i criteri di MDD in base al DSM-V (Browne et al., 2011).
15 HC (controllo): persone sane e comparabili ai pazienti MDD per età, livello di istruzione e stato familiare.
Tutti destrorsi.
Una seduta di Musicoterapia (MT) al giorno della durata di 60 minuti per un totale di 10 sedute in giorni consecutivi.
Tutti i partecipanti sono stati sottoposti a valutazioni neuropsicologiche e misurazioni NIRS (Hori et al., 2008) prima e dopo i 10 giorni di trattamento. Prima della prima sessione di intervento è stata effettuata un'indagine per identificare strumenti e generi musicali preferiti da ogni partecipante allo studio.

Tipo di Intervento Musicoterapico

Seduta di MT recettiva della durata di 60 minuti divisa in diversi passaggi, ascolto attraverso auricolare, sdraiati, con gli occhi coperti.
È stata utilizzata una nuova tecnica di MT recettiva: la sequenza "S" (disegnato da Bruce Copen Laboratories in Germany). Sono 7 passaggi in cui si hanno modulazioni di velocità, frequenza e volume per raggiungere prima uno stato di rilassamento e successivamente di riattivazione.
- Step1: Musica sintonizzata con lo stato emotivo
- Step 2-3: Il tempo viene gradualmente rallentato, abbassato il volume e ridotto il numero degli strumenti
- Step 4: il paziente arriva in uno stato di rilassamento profondo
- Step 5: le linee melodiche aumentano gradualmente verso l'alto
- Step 6: elementi musicali incrementati, nuova sincronizzazione di corpo ed emozioni con la musica
- Step 7: stimolazione delle emozioni positive

Risultati

In entrambi i gruppi sono stati evidenziati incrementi significativi dei valori dell'oxy-Hb dei canali 19, 21, 23 e 41 dopo i 10 giorni di sedute di MT, questo indica che la MT può cambiare l'emodinamica di dlPFC (Corteccia Dorsolaterale: consapevolezza, memoria, pianificazione), vmPFC (Corteccia Ventromediale: emozioni e percezione) e OFC (Corteccia Orbitofrontale: coportamento sociale e processi decisionali) (Miller & Cohen, 2002; Rolls & Grabenhorst, 2008; Zald et al., 2002).

L'effetto di interazione tra i gruppi MDD e HC mostra che non ci sono differenze tra MDD-post e HC-post nei canali 23 e 41, questo indica che i pazienti MDD hanno avuto recuperi significativi nella vmPFC e nella dlPFC.

Conclusioni

10 giorni continui di MT con tecnica della sequenza "S" potrebbe migliorare la capacità dei pazienti con Disturbo Depressivo Maggiore nella regolazione delle emozioni e nel prendere decisioni attraverso l'attivazione della vmPFC, della dlPFC e della OFC.

Osservazioni sullo Studio

È la prima volta che si utilizza la spettroscopia NIRS per studiare gli effetti della musicoterapia sul funzionamento della corteccia cerebrale.
Le limitazioni sono dovute al fatto che il NIRS può analizzare solo concentrazioni relative di oxyemoglobina e non può fornire risultati quantitativi assoluti. Inoltre la tecnica della sequenza S sviluppata in Germania è coperta da copyright.

ANALISI BASATA SU ELETTROENCEFALOGRAFIA (EEG) DELL'EFFETTO EMOTIVO DELLA MUSICOTERAPIA SU PAZIENTI ONCOLOGICI SOTTOPOSTI A CURE PALLIATIVE

Titolo	"EEG-Based Analysis of the Emotional Effect of Music Therapy on Palliative Care Cancer Patients"
Autori	Ramirez et al.
Rivista	Frontiers in Psychology
Anno Pubblicazione	2018
Tipologia	Studio clinico controllato randomizzato

Obiettivo dello Studio

Questo è il primo studio clinico randomizzato controllato a livello mondiale che esamina gli effetti emotivi della MT nelle cure palliative utilizzando le informazioni sull'attività cerebrale (Schmidt & Trainor, 2001; Ramirez & Vamvakousis, 2012; Ramirez et al., 2015).
Gli indicatori emotivi sono stati analizzati al fine di quantificare:
- l'effetto emotivo complessivo della MT sui pazienti rispetto ai controlli
- l'effetto relativo delle diverse tecniche di MT applicate durante ciascuna sessione.

Impianto Metodologico

Studio clinico randomizzato controllato
40 pazienti (13 donne e 27 uomini) dell'Unità di Cure Palliative, servizio di oncologia, Parc de Salut Mar di Barcelona, sono stati assegnati casualmente a due gruppi di 20 pazienti ciascuno: un gruppo sperimentale (EG) che ha partecipato a sessioni di musicoterapia, un gruppo di controllo (CG) che ha ricevuto sessioni di compagnia.
Criteri di inclusione:
- Ammesso alle cure palliative.
- Cancro avanzato.
- Comprensione di spagnolo o catalano

Criteri di esclusione:
- Fase di agonia (nessuna risposta)
- Deterioramento cognitivo
- Sordità
- Irrequietezza e agitazione

I pazienti appartenenti al gruppo sperimentale hanno partecipato ad una sessione individuale di musicoterapia (MT) della durata di 30 minuti.
I partecipanti del gruppo di controllo sono stati in compagnia degli stessi musicoterapisti per circa 30 minuti in cui hanno conversato di musica e delle loro preferenze musicali.
Tutti i partecipanti stavano ricevendo livelli simili di farmaci al momento dello studio.
Durante la seduta è stato registrato l'elettroencefalogramma (EEG) di tutti i pazienti attraverso il sistema EEG Emotiv EPOC (Emotiy System Inc 2014).
Oltre ai dati EEG, i partecipanti hanno auto-valutato diverse variabili qualitative prima e dopo le sessioni, completando il pre e post Edmonton Symptom Assessment System (ESAS). ESAS è stato progettato

per aiutare nella valutazione di nove sintomi comuni nei pazienti con cancro. (Bruera et al., 1991; Bruera et al., 1993; Chang et al., 2000).
I nove sintomi considerati in ESAS sono: dolore, stanchezza, nausea, depressione, ansia, sonnolenza, appetito, benessere e mancanza di respiro. I dati sono stati analizzati applicando un test sulle differenze dei valori pre e post seduta.
Durante lo studio è stata presa in considerazione l'ipotesi che lo stato emotivo dei partecipanti alla fine della seduta fosse legato al loro stato emotivo all'inizio della seduta. Per indagare su questo problema sono state applicate tecniche di apprendimento automatiche per ottenere un modello computazionale per prevedere lo stato emotivo dei partecipanti alla fine della sessione dato il loro stato emotivo iniziale.

Tipo di Intervento Musicoterapico

Prima della sessione di MT, i partecipanti all'EG erano stati intervistati sulle loro preferenze musicali al fine di identificare i brani da includere nella seduta di MT. La seduta di MT consisteva in una canzone ricettiva, una canzone attiva e un intervento ricettivo/immaginativo di rilassamento. I dati EEG sono stati registrati prima, durante e al termine della sessione.
Durante ogni seduta di MT sono state considerate 5 condizioni:

- I: stato iniziale del paziente prima dell'inizio della MT
- C1: ascolto passivo
- C2: ascolto attivo
- R: rilassamento
- F: stato del paziente al termine della seduta di MT.

Risultati

Tra i sintomi valutati con ESAS, stanchezza, ansia, difficoltà respiratoria e benessere generale hanno mostrato differenze statisticamente significative (ossia un miglioramento) tra i valori pre e post seduta nell'EG. Non sono invece state trovate differenze statisticamente significative nei valori degli indicatori qualitativi nel CG. I dati ottenuti dall'EEG hanno mostrato nel gruppo EG differenze statisticamente significative sia tra i valori di arousal che tra i valori di valenza all'inizio e alla fine delle sessioni MT. Nessuna differenza significativa è stata trovata nel CG. Questi risultati possono essere interpretati come miglioramento dell'umore o diminuzione dell'umore depresso al termine della seduta di MT.

Conclusioni

In questo studio, è stato dimostrato che è possibile prevedere con un certo grado di precisione lo stato emotivo finale di un paziente dopo la sessione di MT in base al suo stato emotivo iniziale.
I risultati ottenuti sembrano indicare che le tecniche di MT (sia attive che ricettive) possono essere strumenti utili per modulare lo stato emotivo dei pazienti terminali. Aiutare tali pazienti a modulare le proprie emozioni può migliorare la loro qualità di vita aiutandoli a far fronte agli effetti emotivi inerenti alla loro condizione. La precisione dei modelli ottenuti indica che esiste una relazione moderata/forte tra gli stati iniziali e finali di eccitazione/valenza dei partecipanti all'EG, mentre non esiste alcuna relazione del genere nel CG.

Osservazioni sullo Studio

Sebbene il presente studio abbia una portata limitata a causa dell'uso di una sola sessione di MT per partecipante, fornisce un'evidenza dell'efficacia della musicoterapia nelle cure palliative basata su metodi che coinvolgono i dati dell'attività cerebrale (EEG). Inoltre, i risultati ottenuti aprono la possibilità di interventi di MT personalizzati basati sullo stato emotivo dei pazienti prima della seduta.

"SONG OF LIFE" PROTOCOLLO DI STUDIO: UNO STUDIO MULTICENTRICO RANDOMIZZATO SUGLI EFFETTI EMOZIONALI, SPIRITUALI E PSICOBIOLOGICI DELLA MUSICOTERAPIA NELLE CURE PALLIATIVE

Obiettivo dello Studio

L'obiettivo di questo studio è valutare l'efficacia di una tecnica musicoterapica chiamata SOL in pazienti terminali relativamente a qualità di vita, condizioni

Titolo	"Song of Life (SOL)" study protocol: a multicenter, randomized trial on the emotional, spiritual, and psychobiological effects of music therapy in palliative care"
Autori	Warth et al.
Rivista	BMC
Anno Pubblicazione	2019
Tipologia	Protocollo per uno Studio di Fattibilità

spirituali e psicologiche, rispetto al gruppo di controllo (esercizi di rilassamento).
Obiettivo primario:

- miglioramento della qualità di vita a livello psicologico

Obiettivi secondari:

- benessere spirituale
- l'integrità dell'io
- la qualità della vita in generale
- lo stress

Impianto Metodologico

Studio multicentrico
104 pazienti dell'unità di cure palliative assegnati in maniera randomizzata a tre sessioni di SOL (gruppo sperimentale) o di esercizi di rilassamento (gruppo di controllo).
I criteri di inclusione:
1. necessità di cure palliative
2. aspettative di vita <12 mesi
3. maggiore età
4. capacità di dare il consenso informato
5. sufficiente comprensione della lingua tedesca
6. stima clinica dell'aspettativa di vita >1 settimana
7. nessun difetto cognitivo o uditivo.
8. Nessun sintomo psichiatrico

T0: compilazione di un questionario sulla qualità della vita.
Tre sessioni per ogni paziente, sia per la musicoterapia che per il rilassamento. Idealmente in tre pomeriggi consecutivi.
Valutazione del distress (angoscia) pre e post ad ogni sessione.
La seconda sessione comprende anche una valutazione psicobiologica intra-sessione (per entrambe i gruppi). La valutazione T1 viene effettuata dopo la terza sessione. Ogni sessione durerà circa 45 minuti.

Tipo di Intervento Musicoterapico

Per quanto riguarda l'intervento musicoterapico l'elemento cardine del SOL (Warth et al., 2018) è una canzone significativa nella biografia del paziente.

1) La prima sessione comprende un'intervista che include domande per lo più biografiche con un focus sul background musicale della persona. L'ultima parte dell'intervista mira specificamente a identificare la "SOL" del paziente, ossia una canzone che ha un'alta rilevanza biografica e il potenziale di far nascere forti reazioni emotive (Loewy, 2005; Loewy et al., 2013). La prima sessione termina con la proposta di un esercizio di rilassamento con la musica, attraverso un'improvvisazione vocale accompagnata da uno strumento monocordo.
2) La seconda sessione verrà effettuata il pomeriggio successivo per dare al terapista il tempo di preparare la canzone. Il terapista usa la chitarra o il piano e la sua voce e prima inizia un breve rilassamento accompagnato da un suono delicato nella stessa tonalità della canzone che seguirà. Se possibile, il tempo musicale dovrebbe accordarsi con la frequenza del respiro del paziente e ridurla piano piano se troppo veloce (Kim et al., 2018). Dall'esercizio di rilassamento si passa alla performance della "canzone del cuore" in forma di ninnananna. (il terapista avrà tradotto la versione originale della canzone in un brano con ritmo in 3/4 o 6/8). La canzone termina delicatamente con un decrescendo vocale e strumentale.
3) La performance dal vivo della seconda sessione sarà stata registrata dal terapista o da un assistente e consegnata al paziente durante la terza sessione. Terapista e paziente possono completare l'intervento ascoltando insieme la registrazione e riflettendo sui messaggi della canzone. Dopo questa prima fase di libera conversazione, il tera-

pista guiderà il colloquio seguendo le linee di una intervista qualitativa semi strutturata volta a precisare le percezioni del paziente, le sue attitudini e i suoi pensieri riguardo i punti di forza e di debolezza dell'intervento SOL. Al termine il terapista offrirà di nuovo una breve terapia musicale di rilassamento con l'utilizzo del monocordo.

L'intervento nel gruppo di controllo consiste in tre sessioni di esercizi di rilassamento proposti dal musicoterapista coinvolto nello studio ma senza l'utilizzo della musica. Un mindfulness trainer professionista ha creato tre esercizi standardizzati consecutivi, in posizione supina, ai fini di questo studio. Ogni esercizio ha una durata di circa 20 minuti.

Gli elementi di queste sessioni sono il rilassamento guidato, la focalizzazione sul respiro e la mindfulness. Le tecniche non contengono musica né temi spirituali o biografici.

Osservazioni sullo Studio

Esistono potenziali trappole metodologiche. Il disegno di un intervento appropriato per il gruppo di controllo è cruciale nell'interpretazione degli effetti. La maggior parte degli studi su interventi psicosociali nelle cure palliative comparano il trattamento reale con le cure standard. Il confronto diretto con un trattamento di controllo attivo diminuirà l'ampiezza degli effetti osservati perché ci aspettiamo che gli esercizi di rilassamento porteranno comunque ad un miglioramento sostanziale. La forza di questo studio pensiamo sia l'intervento specificamente progettato per far fronte ai bisogni dei pazienti vicini al fine vita e l'ampio piano di valutazione comprendente obiettivi biologici, emozionali e spirituali. Inoltre il paragone con un trattamento di controllo attivo è unico in uno studio di musicoterapia in cure palliative e potrà significativamente ridurre i potenziali errori di attenzione e aspettativa.

CONCLUSIONI GENERALI

Le pubblicazioni analizzate in questo articolo rappresentano solo una piccola parte degli studi (tuttora in corso o già editi) improntati sul rapporto tra Musica ed Emozioni in ambito neuroscientifico, neuropsicologico o musicoterapico.

Nonostante, per necessità di sintesi, il nostro lavoro analizzi un campione ridotto di queste ricerche, appare evidente come le recenti acquisizioni sul tema in ambito neuroscientifico abbiano permesso di progettare in maniera mirata anche interventi in ambito applicativo.

Indagare i circuiti neurali coinvolti nella codifica di emozioni suscitate dalla musica, individuare i "nuclei emotivi della musica" ha permesso e permetterà in futuro a noi musicoterapisti di pianificare interventi sempre più personalizzati ed efficaci.

Progettare uno studio in ambito musicoterapico tenendo conto dei substrati e circuiti neurali sui quali agisce la Musica, porterà a risultati maggiormente oggettivabili e, quindi, condivisibili.

Per anni il dibattito sull'efficacia degli interventi musicoterapici ha sofferto della mancanza di dati neuroscientifici. Oggi, la scoperta dell'effettiva esistenza di "nuclei emotivi della musica", le indagini sul loro funzionamento, sui neurotrasmettitori coinvolti e sul livello di attivazione di questi nuclei in risposta a diversi tipi di stimoli sonoro-musicali, conferisce nuova dignità alla nostra disciplina ed apre nuove prospettive applicative per la ricerca musicoterapica.

Verrebbe da chiedersi, alla luce di queste nuove acquisizioni cosa possa distinguere, per natura ed efficacia, un intervento musicoterapico dal semplice ascolto od esecuzione autodiretti di brani musicali. Ora che le molteplici potenzialità terapeutiche della Musica sono state oggettivamente dimostrate, ha senso considerarla alla stregua di un farmaco?

La risposta a questi interrogativi è in realtà più semplice di quanto possa sembrare e viene fornita dalle neuroscienze stesse: la musica, per sua natura, è in grado di agire, tra gli altri, sui circuiti neurali deputati all'elaborazione di comportamenti che favoriscono la socializzazione e l'aggregazione. A prescindere dalla tipologia di intervento, la musicoterapia ha come centro nevralgico la relazione tra musicoterapista e paziente, una relazione complessa costruita nel tempo attraverso la dimensione non verbale, attraverso l'elemento sonoro-musicale. È proprio l'instaurarsi di una relazione a costituire il nucleo terapeutico dell'intervento musicoterapico e a differenziarlo da ciò che è un mezzo con innumerevoli potenzialità ma non ha un'autonoma valenza curativa.

Bibliografia

Aalbers S., Fusar-Poli L., Freeman R.E., Spreen M., Ket J.C., Vink A.C., Maratos A., Crawford M., Chen X.J., Gold C.
Music therapy for depression, Cochrane Database Syst. Rev. 11, CD004517, 2017.

Baltazar M., Saarikallio S.
Affect self-regulation through music: Which concepts do we use and how? Proceedings of the Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music, Manchester, UK, 2015.

Baltazar M., Saarikallio S.
Strategies and Mechanisms in Musical Affect Self-Regulation: A New Model, Musicae Scientiae (advance online publication), 2017.

Brattico E., Bogert B., Alluri V., Tervaniemi M., Eerola T., Jacobsen T.
It's sad but I like it: the neural dissociation between musical emotions and liking in experts and laypersons, Front. Hum. Neurosci, 9, 2016.

Browne M.O., Mora M.E.M., Alonso J., Levinson D., Iwata N., Andrade L.H., Posada-Villa J., Kostyuchenko S., Hwang I., Demyttenaere K., Lépine J.-P., Bromet E., Kaur J., Williams D.R., Viana M.C., Karam A.N., deGirolamo G., Matschinger H., de Graaf R., Sampson N.A., Kessler R.C., Hu C.
Cross-national epidemiology of DSM-IV major depressive episode, BMC Med. 9, 2011.
https://doi.org/10.1186/1741-7015-9-90

Bruera E., Kuehn N., Miller M.J., Selmser P., Macmillan K.
The edmonton symptom assessment system (ESAS): a simple method of the assessment of palliative care patients, J. Palliat. Care 7, 1991.

Bruera E., Macdonald S.
Audit methods: the edmonton symptom assessment, in "Clinical Audit in Palliative Care", ed. I. Higginson (Oxford: Radcliffe Medical Press), 1993.

Chang V.T., Hwang S.S., Feuerrman M.
Validation of the Edmonton symptom assessment scale, Cancer 88, 2000.
doi: 10.1002/(SICI)1097-0142(20000501)88:9<2164::AID-CNCR24>3.0.CO;2-5

Chec M., Ligocka M., Janik I., Samochowiec J., Samochowiec A.
Intermediary role of mood in the way music affects emotional reception of visual stimuli in adolescents, Psychiatr. Pol., 53(2), 2019.

Daly I., Williams D., Hwang F., Kirke A., Miranda E.R. & Nasuto S.J.
Electroencephalography reflects the activity of sub-cortical brain regions during approachwithdrawal behaviour while listening to music, Nature, Scientific Report, 9:9415, 2019.

Emotiv Systems Inc.
Researchers, 2014.
Available at: http://www.emotiv.com

segue

segue Bibliografia

Ferrari M., Quaresima V.
A brief review on the history of human functional near-infrared spectroscopy (fNIRS) development and fields of application, Neuroimage 63, 2012.

Ferreri L., Mas-Herrero E., Zatorre R.J., Ripollés P., Gomez-Andres A., Alicart H., Olivé G., Marco-Pallarés J., Antonijoan R.M., Valle M., Riba J., Rodriguez-Fornells A.
Dopamine modulates the reward experiences elicited by music, PNAS, vol. 116, no. 9, 2019.
https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2012.03.049.

Fusar-Poli L., Bieleninik Q., Brondino N., Chen X.-J., Gold C.
The effect of music therapy on cognitive functions in patients with dementia: a systematic review and meta-analysis, Aging Ment. Health, 2017.
https://doi.org/10.1080/13607863. 2017.1348474.

Giannantonio S., Polonenko M.J., Papsin B.C., Paludetti G., Gordon K.A.
Experience Changes How Emotion in Music Is Judged: Evidence from Children Listening with Bilateral Cochlear Implants, Bimodal Devices, and Normal Hearing, PLoS One, Public Library of Science, 10: e0136685, 2015.
Available:
https://doi.org/10.1371/journal.pone.0136685
PMID: 26317976

Hori H., Ozeki Y., Terada S., Kunugi H.
Functional near-infrared spectroscopy reveals altered hemispheric laterality in relation to schizotypy during verbal fluency task, Prog. Neuro-Psychopharmacology, Biol. Psychiatry 32, 2008.
https://doi.org/10.1016/j.pnpbp.2008.09.019.

Jairazbhoy N.A.
The rāgs of North Indian music: their structure and evolution, Popular Prakashan, 1995.

Juslin P.N.
Emotional Communication in Music Performance: A Functionalist Perspective and Some Data, Music Percept, An Interdiscip. J. 14(4), 1997.

Kim S., Gäbel C., Aguilar-Raab C., Hillecke T.K., Warth M.
Affective and autonomic response to dynamic rhythmic entrainment: mechanisms of a specific music therapy factor, Arts Psychother, 2018.

Koelsch S.
Brain correlates of musicevoked emotions, Nat. Rev. Neurosci, 15, 2014.

Koelsch S., Skouras S.
Functional centrality of amygdala, striatum and hypothalamus in a "small-world" network underlying joy: an fMRI study with music, Hum. Brain Mapp. 35, 2014.

Koelsch S., Jacobs A.M., Menninghaus W., Liebal K., Klann-Delius G., von Scheve C., Gebauer G.
The quartet theory of human emotions: an integrative and neurofunctional model, Phys. Life Rev. 13, 2015.

Koelsch S., Skouras S., Lohmann G.
The auditory cortex hosts network nodes influential for emotion processing: An fMRI study on musicevoked fear and joy, PLoS ONE 13, e0190057, 2018.

Koelsch S.
Investigating the Neural Encoding of Emotion with Music, Neuron. 2018 Jun 27, 98(6), 2019.
doi: 10.1016/j.neuron.2018.04.029.

Koelsch S., Bashevkin T., Kristensen J., Tvedt J., Jentschke S.
Heroic music stimulates empowering thoughts during mind wandering, Nature, Scientific RepoRts, 9:10317, 2019.

Kun F., Chen-Yu S., Xiang-Yun M., Gui-Fang C., Ming-Lu Z., Bo X.,

segue Bibliografia

Xiao-Min L., Jing-Jing S., Xiao-Qian Z., Po-Zi L., Ya J.
Effects of Music Therapy on Major Depressive Disorder: A Study of Prefrontal Hemodynamic Functions Using fNIRS, Psychiatry Research, 2019.
doi: https://doi.org/10.1016/j.psychres.2019.03.015

Loewy J., Stewart K., Dassler A.M., Telsey A., Homel P.
The effects of music therapy on vital signs, feeding, and sleep in premature infants, Pediatrics, 131 (5): 902-18, 2013.

Loewy J.
NICU music therapy: song of kin as critical lullaby in research and practice, Ann NY Acad Sci, 1337:178-85, 2015.

Martínez-Molina N., Mas-Herrero E., Rodríguez-Fornells A., Zatorre R.J., Marco-Pallarés J.
Neural correlates of specific musical anhedonia, Proc Natl Acad Sci, USA, 113:E7337-E7345, 2016.

Mas-Herrero E., Zatorre R.J., Rodriguez-Fornells A., Marco-Pallarés J.
Dissociation between musical and monetary reward responses in specific musical anhedonia, Curr Biol 24, 2014.

Mas-Herrero E., Dagher A., Zatorre R.J.
Modulating musical reward sensitivity up and down with transcranial magnetic stimulation, Nat Hum Behav 2, 2018.

Midya V., Valla J., Balasubramanian H., Mathur A., Singh N.C.
Cultural differences in the use of acoustic cues for musical emotion experience, PLoS ONE, 14(9): e0222380, 2019.
https://doi.org/10.1371/journal.pone.0222380

Miller E.K., Cohen J.D.
An Integrative Theory of Prefrontal Cortex Function, Annu. Rev. Neurosci. 24, 2002.
https://doi.org/10.1146/annurev.neuro.24.1.167.

Peirce J.W.
Psychopy - psychophysics software in python, J. Neurosci, Methods 162, 2007.
https://doi.org/10.1016/j.jneumeth.2006.11.017

Postacchini P.L., Ricciotti A., Borghesi M.
Musicoterapia, Carocci, Roma, 1997.

Raglio A., Manarolo G., Villani D.
Musicoterapia e Malattia di Alzheimer: proposte applicative e ipotesi di ricerca, Cosmopolis, Torino, 2001.

Raglio A., Traficante D., Oasi O.
A coding scheme for the evaluation of the relationship in music therapy sessions, Psychological Reports, (99), 2006.

Raglio A., Traficante D., Oasi O.
Comparison of the music therapy coding scheme with the music therapy checklist, Psychological Reports, (101), 2007.

Raglio A.
Musicoterapia e scientificità: dalla clinica alla ricerca, FrancoAngeli, Milano, 2008.

Raglio A., Traficante D., Oasi O.
The evaluation of music therapy process in the intersubjective perspective: the music therapy rating scale, A pilot study, Pragmatic and Observational Research, (2), 2011.

Raglio A.
(a cura di) *Musicoterapia. Teorie, applicazione, ricerca, formazione e professione,* Aracne, Roma, 2013.

Raglio A. et al.
The Music Therapy Session Assessment Scale (MTSAS): Validation of a new tool for music therapy process evaluation, Clinical Psychology & Psychotherapy, 2017.

segue Bibliografia

Ramirez R., Vamvakousis Z.
Detecting emotion from EEG signals using the emotive Epoc device, in "Proceedings of the 2012 International Conference on Brain Informatics", LNCS 7670, Macau: Springer, 2012.
doi: 10.1007/978-3-642-35139-6_17

Ramirez R., Palencia-Lefler M., Giraldo S., Vamvakousis Z.
Musical neurofeedback for treating depression in elderly people, Front. Neurosci. 9, 2015.
doi: 10.3389/fnins.2015.00354.

Ramirez R., Planas J., Escude N., Mercade J., Farriols C.
EEG-Based Analysis of the Emotional Effect of Music Therapy on Palliative Care Cancer Patients, Front. Psychol., 2018.
https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00254

Rolls E.T., Grabenhorst F.
The orbitofrontal cortex and beyond: From affect to decision-making, Prog. Neurobiol. 86, 2008.
https://doi.org/10.1016/j.pneurobio.2008.09.001.

Rosabel Yu Ling Tay, Bee Chin Ng
Effects of affective priming through music on the use of emotion words, PLoS ONE, 14(4):e0214482, 2019.

Sakka Laura S., Juslin Patrik N.
Emotion regulation with music in depressed and non-depressed individuals: Goals, strategies, and mechanisms, Music & Science, Volume 1, 2018.

Salimpoor V.N., Benovoy M., Longo G., Cooperstock J.R., Zatorre R.J.
The rewarding aspects of music listening are related to degree of emotional arousal, PLoS One, 4:e7487, 2009.

Salimpoor V.N., Benovoy M., Larcher K., Dagher A., Zatorre R.J.
Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music, Nat Neurosci, 14, 2011.

Salimpoor V.N. et al.
Interactions between the nucleus accumbens and auditory cortices predict music reward value, Science 340, 2013.

Satoh M., Nakase T., Nagata K., Tomimoto H.
Musical anhedonia: selective loss of emotional experience in listening to music, Neurocase 17, 2011.

Schmidt L.A., Trainor L.J.
Frontal brain electrical activity (EEG) distinguishes valence and intensity of musical emotions, Cogn. Emot. 15, 2001.
doi: 10.1080/02699930126048.

Stern Daniel N.
(1985), *Il mondo interpersonale del bambino,* Bollati Boringhieri, Torino, 1987.

Stern Daniel N.
(2004), *Il momento presente,* Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005.

Tarr B., Launay J., Dunbar R.I.
Music and social bonding: "self-other" merging and neurohormonal mechanisms, Front. Psychol. 5, 2014.

Taruffi L., Pehrs C., Skouras S., Koelsch S.
Effects of sad and happy music on mind-wandering and the default mode network, Sci. Reports 7, 2017.

Tik-Sze Carrey S., Him C.
Infants' sensitivity to emotion in music and emotion-action understanding, PLoS ONE, 12(2): e0171023, 2017.

Valla J.M., Alappatt J.A., Mathur A., Singh N.C.
Music and Emotion-A Case for North Indian Classical Music, Front Psychol., Frontiers Media SA., 8:2115, 2017.
https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.02115
PMID: 29312024

segue Bibliografia

Vigorelli P.
L'approccio capacitante, Franco Angeli, Milano, 2011.

Vigorelli P.
Alzheimer. Come favorire la comunicazione nella vita quotidiana, Franco Angeli, Milano, 2015.

Vizzano G.
Il setting musicoterapeutico nelle demenze, in Raglio A. (a cura di) "Musicoterapia e demenze: riflessioni teoriche e applicative", Le Château Edizioni, Aosta, 2007.

Vizzano G.
L'intervento musicoterapeutico nei centri diurni e nelle comunità residenziali per persone diversamente abili, in Manarolo G. (a cura di) "Le cure musicali. Applicazioni musicoterapiche in ambito psichiatrico", Ed. Cosmopolis, Torino, 2012.

Vizzano G.
Musicoterapia e demenze: l'esperienza presso strutture residenziali e diurne Alzheimer, Musica & Terapia Quaderni Italiani di Musicoterapia, XII (29), Ed. Cosmopolis, Torino, 2014.

Vizzano G.
Suoni, voci e parole delle persone con demenza. La musicoterapia al Rifugio Re Carlo Alberto, Musica & Terapia Quaderni Italiani di Musicoterapia, XVI (34), Ed. Cosmopolis, Torino, 2016.

Vizzano G.
Il gruppo in musicoterapia: facilitatore o barriera? Undici anni di esperienze nelle comunità per persone con disabilità intellettiva, Musica & Terapia Quaderni Italiani di Musicoterapia, XVIII (38), Ed. Cosmopolis, Torino, 2018.

Warth M., Kessler J., van Kampen J., Ditzen B., Bardenheuer H.J.
"Song of Life": music therapy in terminally ill patients with cancer, BMJ Support Palliat Care, 8(2):167-70, 2018.

Warth M., Kessler J., van Kampen J., Ditzen B., Bardenheuer H.J.
"Song of Life (SOL)" study protocol: a multicenter, randomized trial on the emotional, spiritual, and psychobiological effects of music therapy in palliative care, BMC Palliative Care, 2019.
https://doi.org/10.1186/s12904-019-0397-6

Zald D.H., Mattson D.L., Pardo J.V.
Brain activity in ventromedial prefrontal cortex correlates with individual differences in negative affect, Proc. Natl. Acad. Sci. 99, 2002.
https://doi.org/10.1073/pnas.042457199.

Zentner M., Grandjean D., Scherer K.R.
Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement, Emot. 8, 2008.

APPUNTI PER UN SIGNIFICATO DELLA RIPETIZIONE MUSICALE NELLA SOCIETÀ CONTEMPORANEA

Niccolò Galliano*, Musicista, Torino.

The purpose of this article is to analyze the role of musical repetition within the context of contemporary society, focusing especially on repertoires in between popular and art music. We will address the major topics about repetition referring to the work of musicians, musicologists, philosophers and cultural theorists who were involved with it during the XX century. Repetition has always been an important part of music making in every musical culture; however, during the last century we have witnessed an increased use of repetition within the context of western music who never valued much repetitive structures. We must then question ourselves about the meaning of socalled repetitive music: why are we attracted by it despite the fact that we usually tend to consider repetitive things boring, monotonous and unoriginal?

Sul significato della ripetizione in musica ci si è interrogato molto, soprattutto all'interno della riflessione musicologica ed estetica novecentesche. Che si consideri la ripetizione in modo negativo o positivo, è interessante notare come tutti gli studiosi interessatisi all'argomento l'abbiano trattato come un problema dell'attuale epoca musicale: la ripetizione è problematica poiché non si riesce a spiegare in modo esaustivo, ma la tendenza alla ripetitività si percepisce essere una delle caratteristiche principali di molta musica contemporanea (colta e popular).

Uno degli assunti più comuni è che tale tendenza debba essere collegata all'avvento dei processi ripetitivi insiti nella società dei consumi (legati agli ambiti della radio, della televisione, della pubblicità ecc.); osserveremo, dunque, alcune delle modalità con cui le musiche cosiddette "ripetitive" s'inseriscono in tali processi e quali rapporti instaurano con gli individui appartenenti alla società di massa.

Un uso più o meno ampio della ripetizione è comune a tutte le musiche di ambito occidentale e non (e andarne a indagare l'origine vorrebbe dire interrogarsi sul suo significato a livello cognitivo); tuttavia, nella moderna musica occidentale, si è assistito a un progressivo sdoganamento del linguaggio ripetitivo, che ha assunto spesso un ruolo di primo piano nei metodi compositivi, nella costruzione formale e come elemento costitutivo legato a particolari estetiche e immaginari.

Il focus del presente articolo sarà principalmente rivolto a quelle musiche poste, soprattutto, nelle intersezioni tra musica d'arte e popular music, che vengono (o che sono state) percepite come "ripetitive": questo termine è usato nella doppia accezione di uno stile musicale in cui si fa un largo uso della ripetizione a livello compositivo (nell'utilizzo di pattern ricorrenti, ritmi ciclici, progressioni armoniche costanti ecc.) e che per tali caratteristiche viene considerato monotono e/o alienante. Il significato che assegniamo alla ripetizione in ambito musicale, quindi, può essere utile per interrogarsi sul ruolo che essa ha assunto nelle nostre vite e su come tendiamo a darne un'accezione negativa nonostante siamo soggetti (consciamente o non) a forme di ripetitività che percepiamo come naturali o caratteristici della società in cui viviamo [1].

Tradizionalmente, la riflessione occidentale sulla ripetizione nella musica moderna è fatta risalire al saggio **On the Fallacy of the Repetition of Parts in the Classical Form** (1882), in cui il compositore Ferdinand Praeger taccia l'eccessivo utilizzo di ripetizioni di infantilità ("Un poeta penserebbe mai di ripetere metà di una sua poesia, un drammaturgo un intero atto, un romanziere un capitolo?"). Nonostante questo tipo di convinzione fosse comune per l'epoca, la ripetizione è stata impiegata in modo sempre più vario e frequente nella musica d'arte (a partire da Debussy e Satie fino ad arrivare ai minimalisti) ed ha assunto un ruolo preponderante nella popular music, suscitando di volta in volta la contrarietà dei commentatori più conservatori.

Secondo Richard Middleton, l'avversione verso la ripetitività si genera dal fatto che gli ascoltatori hanno precise aspettative riguardo a quanto sia "accettabile" il rapporto tra ripetizione e non ripetizione nella musica che ascoltano (Middleton, 1983).

In base al tipo di musica che si ascolta e al diverso grado di ripetizione interna, si stabilisce, dunque, un limite per cui la quantità di ripetizione presente nella musica è o non è conforme alle proprie abitudini d'ascolto. Da cosa nasce, quindi, la tendenza della nostra società verso la ripetizione (musicale e non)? Perché siamo attratti da musiche cicliche che teoricamente saremmo portati a considerare noiose, monotone e - per l'appunto - ripetitive?

LA RIPETIZIONE COME REGRESSIONE

Tra i primi studiosi che si sono occupati esplicitamente del significato della ripetizione e della reiterazione nella musica del Novecento va senz'altro ricordato Theodor W. Adorno. Il sociologo e filosofo della musica trattò inizialmente questo problema in relazione alla musica di Igor Stravinskij.

Secondo Adorno la musica è un'arte temporale legata alla forma ed è dunque irreversibile nel tempo: essa, per sua stessa natura, deve per forza procedere, svilupparsi e diventare costantemente altro rispetto a

quanto era stata in precedenza. La musica di Stravinskij, basata su una ciclicità ritmica primordiale e "tribale" (si pensi alla Sacre du Printemps), è al contrario una giustapposizione di elementi che continuano a ripetersi invariati e per questo costituisce una forma di regressione rispetto agli obiettivi che dovrebbe porsi naturalmente (Adorno, 2004a).

Le musiche cicliche e ripetitive (secondo Adorno tipiche della società capitalista, di cui imitano i processi di reificazione sociale) negano la loro stessa natura temporale soffocando il proprio contenuto in una serie di ripetizioni ritmiche e motiviche; così facendo di fatto limitano la completa riuscita del proprio sviluppo formale e compositivo (Adorno, 2004a).

La musica, non più diretta all'espressione della propria variazione nel tempo, degenera e regredisce fino a riaffermare costantemente quanto già detto.

L'idea della ripetizione come forma di regressione - e quindi come fenomeno infantile e immaturo - porta Adorno a considerare il fatto musicale come allegoria dello sviluppo personale dell'individuo: in questo senso, come ha ben sintetizzato Susan McClary, la ripetizione appare come il rifiuto di mantenere costante lo sforzo di crescita richiesta per un'efficace realizzazione del sé (McClary, 2004). Questa visione sembra essere particolarmente influenzata dall'interpretazione di Sigmund Freud del comportamento ripetitivo a livello psicologico. La ripetizione gioca un ruolo fondamentale nei processi di apprendimento della prima infanzia, durante la quale i bambini ripetono sia le azioni piacevoli sia quelle non piacevoli per ottenere un controllo maggiore di quanto avverrebbe attraverso un'esperienza passiva (Freud, 1989).

In età adulta si abbandona il principio di ripetizione e si è naturalmente portati a ricercare nella novità l'esperienza del piacere e dell'auto-affermazione. La ripetizione può tuttavia ritornare sotto la forma della cosiddetta coazione a ripetere, per cui alcuni individui - specialmente coloro i quali soffrono di nevrosi traumatiche - tendono a ripetere instancabilmente e inconsciamente talune esperienze del proprio passato.

Freud definisce questa patologia come la tendenza innata di un organismo vivente a ristabilire una condizione precedente, assegnandole una dimensione essenzialmente regressiva (Freud, 1989).

La ripetizione non è però un semplice sintomo della natura regressiva della musica contemporanea (e della società di massa). Adorno riconosce in essa il mezzo utilizzato dalla cosiddetta industria culturale per rinchiudere la musica all'interno di dinamiche commerciali capitaliste, assoggettando l'ascoltatore e trasformandolo in un semplice consumatore.

Nella moderna popular music, sviluppatasi in questo preciso contesto, viene riprodotto solo ciò che funziona commercialmente, con la conseguenza che tutti gli oggetti culturali nati in questo ambito inevitabilmente si somigliano. Questo processo, definito di standardizzazione, agisce su tutti i livelli di questa musica, non soltanto sulle modalità di riproduzione, e va ad influenzare anche la forma e i dettagli della canzone popular (Adorno, 2004b).

In età adulta si abbandona il principio di ripetizione e si è naturalmente portati a ricercare nella novità l'esperienza del piacere e dell'auto-affermazione

Riguardo a tale questione si era già interrogato Walter Benjamin nel saggio **L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica** [1966 (1936)], in cui afferma come l'aura di autenticità di un'opera venga distrutta a causa dei processi di riproduzione tecnica. La produzione in serie di un lavoro artistico ne elimina l'unicità, qualità che gli conferiva lo status di opera d'arte.

Benjamin contempla, però, la possibilità della ricostituzione dell'aura artistica proprio nella presa di coscienza (da parte di artisti e fruitori) dell'infinito processo ripetitivo insito nella riproduzione tecnica: la riproducibilità può essere ripensata criticamente e in modo artistico (come faranno gli esponenti della pop art e della minimal art) piuttosto che subirla passivamente in quanto fenomeno alienante tipico della società di massa [2].

Lo studio della popular music, presa come fenomeno artistico nato precisamente sotto la cultura della riproducibilità tecnica, porta però Adorno a trarne una connotazione profondamente negativa proprio a causa del suo linguaggio intrinsecamente ripetitivo.

Secondo Adorno, l'industria culturale utilizza la ripetizione musicale per creare un sentimento di "già sentito" che tranquillizza l'ascoltatore e lo soddisfa, facendogli accettare ciò che altrimenti rifiuterebbe (Adorno, 2004b).

Questo è particolarmente evidente nel musical dell'era di Tin Pan Alley (1900, cfr. Middleton, 1983): le canzoni di quel periodo sono, infatti, basate sulla ripetizione di refrain di trentadue battute, spesso e volentieri organizzati con una forma AABA (dove B rappresenta una sezione contrastante rispetto al tema principale) in cui ogni sezione è lunga otto battute; l'immediata ripetizione del tema di A servirebbe quindi a catturare l'attenzione del pubblico, riproponendogli costantemente elementi conosciuti verso cui vorrà più facilmente ritornare. Ciò viene sfruttato per fornire un contenuto musicale facilmente comprensibile e riconoscibile e rendere la musica particolarmente ballabile.

L'obiettivo dei minimalisti, mai totalmente esplicitato, era quello di riavvicinare alla musica d'arte il pubblico intimorito dal radicalismo dell'avanguardia novecentesca europea

Adorno riconosce così, nell'elemento ripetitivo, la forza della standardizzazione della popular music. La presenza di una ritmica serrata nella maggior parte dei brani di Tin Pan Alley stimola il movimento e il ballo in chi ascolta, intensificando l'assoggettamento alla musica attraverso la stabilità della pulsazione (Adorno, 2004b).

I fruitori di questo genere musicale sono così "sottomessi" al ritmo musicale: la ripetizione fa convergere tutta l'attenzione del fruitore sull'elemento ritmico, in cui la centralità della pulsazione è insindacabile; ciò elimina le differenze individuali tra gli ascoltatori che ballano abbandonandosi al ritmo, costretti a dare tutti la medesima interpretazione della musica che fruiscono.

Come nel ritmo di marcia delle parate militari, il pubblico della popular music diventa parte inerme di una massa desoggettivata e meccanizzata.

LA RIPETIZIONE COME PIACERE

L'interpretazione data da Adorno della popular music può apparire eccessivamente caustica e lapidaria, visti anche i variegati sviluppi e le declinazioni che ha avuto negli ultimi settant'anni. Tuttavia la riflessione adorniana ha il pregio di porre al centro del discorso la ripetizione in quanto elemento costitutivo di questa musica, caratteristica che è andata sempre più intensificandosi con lo sviluppo dei generi popular da ballo. Con la nascita della disco music negli anni Settanta (capostipite di tutta la moderna dance music), la natura intrinsecamente ripetitiva di queste musiche fu totalmente esplicitata in forme musicali cicliche con strutture ritmiche costantemente ripetute che accompagnavano i movimenti dei ballerini.

Lungi dall'essere esclusiva della musica popular, un simile linguaggio ripetitivo (senza però i connotati funzionali della musica da ballo) era stato già sviluppato nel decennio precedente nell'ambito della musica d'arte sperimentale, soprattutto dai musicisti appartenenti alla corrente del minimalismo "classico".

Il compositore e musicologo Michael Nyman mette a fuoco come elementi chiave del minimalismo la concentrazione specifica su aspetti percepiti quali marginali fino ad allora nella musica colta - per l'appunto, il ritmo e la ripetizione (Nyman, 2000).

Nella musica di Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley e La Monte Young il materiale musicale è soggetto a una serie di procedure altamente disciplinate, spesso identificate in particolare dall'uso di meccanismi di natura ripetitiva. Il risultato è una musica in cui la componente ciclica e ripetitiva è in primo piano (Mertens, 1988).

L'obiettivo dei minimalisti, mai totalmente esplicitato, era quello di riavvicinare alla musica d'arte il pubblico intimorito dal radicalismo dell'avanguardia no-

vecentesca europea. Quest'ultima era responsabile di una musica astratta e incomprensibile che lo stesso Philip Glass non tardò a definire «folle e mostruosa» (Ross, 2007). Il metodo che risultò vincente per il raggiungimento di questo fine fu l'utilizzo di un linguaggio abbandonato nella musica colta già da diversi decenni ma ampiamente utilizzato dalla contemporanea popular music: un linguaggio essenzialmente tonale e/o modale e basato sulla ripetizione. Già diversi commentatori di orientamento conservatore avevano notato le somiglianze tra la musica minimalista e diversi generi popular: il pianista Samuel Lipman, ad esempio, definì la musica di Reich e Glass come mera musica pop per intellettuali e dall'ascolto facile (Lipman, 1984).

Ciò che spinse i critici a tracciare una linea di collegamento tra la popular music e il minimalismo fu la possibilità di "decodificare" l'apporto di quest'ultimo alla contemporanea musica da ballo, grazie al loro comune utilizzo del ritmo e della ripetizione. Così le tecniche compositive utilizzate negli anni Sessanta da Philip Glass vengono riconosciute su Rolling Stone non solo come comuni a quelle della nuova disco music, ma come una vera e propria prefigurazione di esse (McKenna, 1979).

Come afferma Robert Fink, l'interesse rinnovato alla fine degli anni Settanta verso la musica minimalista non era focalizzato solamente sulla semplicità del suo materiale musicale ma, soprattutto, sul suo sistematico uso del beat che la faceva figurare come "the higher disco" ("la disco più alta", cfr. Fink, 2005). Ciò ha portato Fink a considerare entrambi questi generi musicali come due facce di un'unica tendenza culturale, che sarebbe a sua volta specchio del ruolo fondamentale che ricopre la ripetizione nel mondo contemporaneo (Fink, 2005). Le musiche ripetitive riflettono quindi l'organizzazione ripetitiva della società in cui viviamo, ma possono anche assumere una funzione critica nei suoi confronti. Quest'ultima consiste nel riprodurre l'impianto libidinale del consumismo moderno, in cui il desiderio di possedere è costantemente riaffermato attraverso dinamiche di creazione dell'aspettativa per l'oggetto desiderato, sovvertendone però i principi costitutivi. Ciò sarebbe ottenuto grazie all'uso di cicli ripetitivi che non sono direzionati verso una conclusione dell'atto musicale (Alfieri, 2016).

Wim Mertens vede nell'uso della ripetizione una modalità di costruzione non-narrativa in cui c'è un continuo riferimento a ciò che è già successo, piuttosto che un costante avanzare verso la conclusione.

Nella musica minimalista avviene un'evoluzione non-direzionata in cui l'ascoltatore non è più soggetto al vincolo di dover seguire l'andamento musicale in senso unidirezionale (Mertens, 1988). Ciò conferirebbe alla musica ripetitiva un profondo significato anti-teleologico per cui il fatto musicale non viene organizzato in vista di un conclusivo punto culminante (come avviene, invece, nella tradizionale musica "classica") [3]. Diversi studiosi, tra cui lo stesso Mertens, riconoscono quindi nella percezione ipnotica della musica ripetitiva, un'esperienza mascherata e mimetizzata di una costante tensione erotica. Questa tipologia di musica, in cui sono compresi il minimalismo, la disco music e gli altri generi di musiche ripetitive popular, esalta l'intensità del singolo momento e la possibilità di un desiderio illimitato e potenzialmente infinito [4] (Mertens, 1988). Si riflette così in ambito musicale l'opposizione lacaniana tra piacere (plaisir) e godimento (jouissance), cioè tra il dilazionare la soddisfazione del desiderio e il suo raggiungimento.

Da una parte abbiamo la musica narrativa e direzionata del plaisir, mentre dall'altra la musica della jouissance contraddistinta dalla ripetizione infinita e dal prolungamento del piacere erotico (Fink, 2005). In questo senso possiamo riferirci alla jouissance come categoria critica, secondo la concezione di Roland Barthes, il quale ne **Il piacere del testo** la definisce come la conseguenza di una particolare estetica, propria della letteratura d'avanguardia. In essa la ricerca da parte del lettore di una narratività e di una linearità testuale viene costantemente elusa; il testo diventa così impenetrabile e resistente alla sintassi discorsiva (Barthes, 1975).

Secondo Renata Salecl, infine, la particolarità del principio di jouissance consiste proprio nella sua pulsione ripetitiva: il godimento è inserito all'interno di un percorso circolare che evita deliberatamente un arrivo, facendoci tornare costantemente sui nostri passi. Questo principio ha, però, una dimensione paradossale dal momento che, per la sua stessa natura ripetitiva, non può essere dimenticato ma neanche precisamente ricordato (poiché è parte di un processo tensivo che continua ad affermare le stesse cose senza mai portarle a compimento).

L'opposizione di queste due forze determina, nella jouissance, la spinta alla ripetizione (Salecl, 2000). Saremmo così tentati di considerare la ripetizione in musica come un dispositivo anti-discorsivo e anti-teleologico. Questa tesi viene, però, fortemente respinta da Robert Fink, che introduce il concetto di teleologia ricombinante. Lo studioso prende come punto di partenza per la sua riflessione la visione che gli stessi musicisti hanno della loro musica: per i musicisti disco la costruzione del groove, articolata nei cosiddetti build-up e breakdown [5], è la principale forma di narratività e direzionalità della musica dance (Fink, 2011). In modo simile, in molta musica minimalista si percepisce una sensazione di climax nella risoluzione di un particolare pattern che si ripete per troppo tempo; questa risoluzione può coincidere con l'inizio di una nuova sezione o con la conclusione del brano (Fink, 2005). Entrambe queste musiche possiedono, quindi in sé, una forza teleologica caratterizzata dalla combinazione di elementi semplici che, quindi, Fink definisce "ricombinante".

l'EDM è forse il genere più intransigentemente ripetitivo all'interno della popular music e l'utilizzo capillare della ripetizione è spesso percepito come la sua caratteristica predominante

Nelle musiche ripetitive l'arco teleologico si crea nel tempo di una sola ripetizione, come nel caso del caratteristico ciclo ritmico di quattro battute della musica dance (in cui le prime tre battute presentano il groove, mentre nella quarta questo è variato per potersi ricollegare nuovamente all'inizio del ciclo). Ciò rende la musica ciclicamente teleologica ma non necessariamente direzionata verso la sua conclusione. Secondo Fink, questo tipo di costruzione formale assume un particolare significato nella società di massa poiché replica la tendenza alla reiterazione propria della nostra Cultura dell'Eros (in senso freudiano, cfr. Fink, 2005).

Come vedremo nel prossimo paragrafo, le teleologie ricombinanti sono diventate così comuni proprio per la possibilità di sfruttarle in diverse situazioni di fruizione musicale e per la loro applicazione nella creazione di nuove modalità di ascolto.

L'ELECTRONIC DANCE MUSIC: UN CASO DI STUDI

Avendo preso in esame i principali aspetti che la riflessione teorica ha avanzato sulla ripetizione in musica, penso sia utile presentare un esempio specifico per comprendere l'applicazione del linguaggio ripetitivo all'interno della musica contemporanea. Vorrei prendere in considerazione il caso dell'Electronic Dance Music (EDM), macro-genere nato all'inizio degli anni Ottanta che si riferisce comunemente a tutte quelle musiche elettroniche di matrice popular composte principalmente per essere ballate in particolari situazioni sociali e culturali (in special modo club e rave party). Come afferma Luis-Manuel Garcia, l'EDM è forse il genere più intransigentemente ripetitivo all'interno della popular music (2005) e l'utilizzo capillare della ripetizione è spesso percepito come la sua caratteristica predominante. Questo genere musicale è, infatti, organizzato grazie alla ripetizione di cicli ritmico-melodici più o meno lunghi, prodotti principalmente da sintetizzatori o da campionamenti di tracce precedenti. Attraverso l'utilizzo della ripetizione un brano EDM viene strutturato su diversi livelli, determinando sia l'assetto micro - che macro - formale: la ciclicità intrinseca all'organizzazione ritmica permette di costruire il groove, elemento comune a tutte le musiche in cui la dimensione percussiva è preponderante, e di creare nell'ascoltatore l'eccitazione corporea che stimola il ballo.

Dal punto di vista formale, i cicli ritmici dell'EDM

hanno un'essenziale funzione strutturante che permette di organizzare un brano musicale in più sezioni distinte, anch'esse contraddistinte da un elevato tasso di ripetizione.
La ripetitività è entrata a far parte dell'immaginario collettivo a riguardo della musica dance elettronica a tal punto che nel 1994 nel Regno Unito fu approvata dal parlamento una riforma della giustizia penale, denominata **Criminal Justice and Public Order Act** (Atto di Giustizia Penale e Ordine Pubblico), in cui, tra le altre cose, venivano criminalizzati i raduni di persone in cui venisse suonata una musica amplificata contraddistinta dall'emissione di battiti ripetitivi [6]:

This section applies to a gathering on land in the open air of 100 or more persons (whether or not trespassers) at which amplified music is played during the night (with or without intermissions). [...] "music" includes sounds wholly or predominantly characterised by the emission of a succession of repetitive beats. / Questa sezione si applica a raduni in spazi aperti di 100 o più persone (che siano o no trasgressori) in cui venga suonata musica amplificata durante la notte (con o senza intermissioni). [...] il termine "musica" intende suoni totalmente o in modo predominante caratterizzati dall'emissione di una successione di battiti ripetitivi).

Chiaramente dietro questo particolare emendamento c'era l'intenzione di fermare il dilagare del movimento dei rave parties in quanto fenomeno controculturale, rendendo illegale il linguaggio dell'EDM comunemente suonata a quel tipo di feste. È interessante però notare, come fa Mark J. Butler, che l'attenzione dei legislatori era rivolta alla ripetitività della musica in questione come tratto distintivo di essa: non è fatta menzione né del fatto che questa musica sia quasi sempre elettronica né che sia composta per essere ballata (Butler, 2014). Il fulcro del discorso è, invece, tutto rivolto ai "battiti ripetitivi" della cassa - il cosiddetto **four-on-the-floor** - che portano inevitabilmente a sottolineare i tratti ipnotici, psichedelici e legati all'uso di droghe di questo tipo di musica.
La connotazione ripetitiva dell'Electronic Dance Music va però oltre il singolo brano: l'utilizzo di pattern ciclici caratteristici - come l'alternarsi in battere e levare delle pulsazioni di cassa e hit-hat - e il fatto di basarsi essenzialmente sulla ripetizione di brevi pattern ritmico-melodici rende di difficile comprensione, soprattutto ad orecchi poco abituati, la differenza tra le varie tracce EDM, generando così un fenomeno che Adorno avrebbe definito di estrema standardizzazione. Nei commenti su questo genere musicale si sentono spesso frasi del tipo "questa musica è tutta uguale", "sembra di ascoltare sempre la stessa canzone" o "non c'è composizione, è soltanto produzione in studio" (Garcia, 2005). Ciò dipende dalle possibilità tecniche introdotte dall'utilizzo dei sintetizzatori, che permettono la ripetizione identica e ad libitum di sequenze più o meno lunghe e, soprattutto, dalle modalità performative di questa musica, in cui i DJ suonano i brani live direttamente attraverso il supporto registrato (che sia vinile, CD o file audio) manipolandone il suono in vario modo e mixandoli in un continuo flusso musicale [7]. Secondo Garcia quindi, parafrasando Walter Benjamin, la mediazione elettronica presente in questa musica porta l'opera d'arte riprodotta a diventare l'opera d'arte designata per essere riprodotta (Garcia, 2005).
Dobbiamo quindi considerare la musica dance elettronica "tutta uguale", dato che in essa viene annullata la differenza tra ripetizione e riproduzione? In realtà, nonostante i pattern ritmici riprodotti da un sintetizzatore siano sempre uguali tra loro, è la nostra percezione di essi che cambia nel tempo, così che l'ascolto di ogni nuova ripetizione differirà da quello precedente. Secondo Anne Danielsen, che ha studiato la struttura ciclica del groove nel funk e nelle musiche da ballo elettroniche, ogni ripetizione, per quanto identica a quella che l'ha preceduta, risulta diversa poiché occorre in un diverso momento temporale, cosa che la fa percepire come derivante da quella immediatamente precedente (Danielsen, 2006).
L'Electronic Dance Music, come le altre musiche organizzate attorno al concetto di groove, è spesso basata su sequenze ripetute di quattro battute al cui interno vengono a loro volta ripetuti uno o più cicli ritmico-melodici (costituiti da riff, loop melodici, e pattern di drum machine); la loro combinazione dà origine a ciò che chiamiamo comunemente groove. È tale meccanismo combinatorio a generare la caratteristica temporalità ciclica (piuttosto che lineare), propria delle teleologie ricombinanti descritte da Fink, che viene sfruttata da DJ e producer per creare eccitamento ed entusiasmo nei ballerini.
Questo procedimento, descritto da molti musicisti tra cui il DJ e produttore techno Jeff Mills ("we discovered that by just letting [the track] do nothing and let the people react to it is actually an application as well" / "Scoprimmo che lasciare che nella traccia non succeda niente e che sia il pubblico a reagire ad essa può essere un'applicazione") [8], è forse l'effetto ricercato in ogni pratica performativa EDM: la possibilità di abbandonarsi completamente al ritmo ossessivo della musica, con la consapevolezza che questo rimarrà sempre uguale a se stesso. C'è però dell'altro. L'uso incessante della ripetizione ha un significato e una funzione psicologica che permette all'ascoltatore di usare la musica "come una droga" per estraniarsi dalla realtà. Secondo Hillegonda C. Rietveld, uno degli effetti ottenuti dalla partecipazione a feste in cui si balla musica elettronica per diverse ore consecutive è la temporanea perdita della soggettività, che porta il ballerino a uno stato di trance indotto dalla ripetizione meccanica (Rietveld, 2018). Ciò avviene nel momento in cui si raggiunge un "picco energetico" da parte dell'individuo, che ha accumulato tensione durante tutto il DJ-set: quest'ultimo è interpretato metaforicamente come un "viaggio" contenente al suo interno vari climax di energia ritmica (Rietveld, 2018); sarebbe questa un'altra modalità di creare una temporalità espansa che caratterizza questa forma musicale come una teleologia ricombinante. La visione della Rietveld si basa sugli studi svolti dall'etnomusicologo Gilbert Rouget sul rapporto tra musica e trance: la musica avrebbe sotto questo profilo il potere di plasmare una precisa "architettura temporale", in cui sequenze melodiche e ritmiche sono ripetute in modo tale da modificare la percezione soggettiva di spazio e tempo, alterando lo stato di coscienza.
Si può rinvenire un fenomeno simile nelle componenti catartiche del ritmo nelle pratiche musicali EDM e nella loro dimensione performativa nei contesti del rave e del clubbing. In queste occasioni sociali si crea uno spazio musicale in cui il tempo, scandito dalle pulsazioni della cassa, si articola in un eterno presente (che ritorna ciclicamente con ogni ripetizione) e in cui le contrapposizioni binarie tra dentro-fuori e tra soggetto-oggetto sembrano essere eliminate (ibidem). Questo processo è descritto perfettamente da un clubber di Chicago intervistato nel 1992 dalla Rietveld: "I dance until the walls fall away from around me" / "Ballo finché i muri intorno a me cadono". Sono così prodotte nuove soggettività, processate e strutturate attraverso una risposta collettiva alla ripetizione che si estrinseca nel ballo.
L'architettura temporale dell'Electronic Dance Music, plasmata su serrati cicli ritmici che si ripetono in modo costante, modifica la percezione spazio-temporale e altera lo stato di coscienza, generando una consapevolezza collettiva in cui le singole individualità fluttuano liberamente, non più riferibili a un unico soggetto. Per tali caratteristiche un fenomeno sociale come il rave viene spesso letto da chi vi partecipa in termini di rottura con i tipici schemi sociali caratteristici della fruizione musicale dal vivo: la depersonalizzazione dell'individuo, che comporta la sua sostituzione con la pluralità di soggetti del "Noi", permetterebbe così il conseguente costituirsi di una nuova formazione sociale, aperta e paritaria (Tagg, 1994).

CONCLUSIONI

Come emerge dagli esempi presentati in questo articolo, l'ampio uso fatto del linguaggio ripetitivo in musica sembra essere collegato (almeno in parte) al particolare e variegato rapporto che si è sviluppato nella società contemporanea con i processi ripetitivi. A partire dalla nascita della moderna popular music (descritta fin da subito da Adorno come intrinsecamente ripetitiva), la ripetizione musicale è stata, di volta in volta, caricata di significato sociale e culturale. Come si è detto, ci sentiamo spesso attratti dalla ripetizione nella musica che ascoltiamo poiché viviamo in una società altamente ripetitiva: questo non significa che il linguaggio ripetitivo usato nelle musi-

che contemporanee (appartenenti agli ambiti più disparati) derivi direttamente dalle dinamiche sociali, ma che questi due aspetti non sono affatto separati e anzi si influenzano reciprocamente.
Gli esempi musicali qui proposti tentano di centrare l'argomento in modo mirato ma ovviamente non lo possono affrontare in maniera esaustiva. Allo stesso modo, anche la letteratura scientifica prodotta in questo ambito tende a limitare l'indagine a campi d'applicazione più o meno specifici, evitando di trattare il tema della ripetizione musicale direttamente e nella sua complessità [9]. Forse anche questo è un sintomo della costante presenza della ripetizione nelle nostre vite, che percepiamo ormai come naturale: finché saremo immersi in musiche (e modalità di fruizione) ripetitive sarà difficile trovare il distacco critico con cui razionalizzare i processi ripetitivi e poter spiegare il significato che ha assunto la ripetizione musicale nella società contemporanea.

* studente di musicologia presso Università degli Studi di Milano.

Note

[1] Eloquente, in questo senso, è il fatto che il vocabolario Treccani riporti come sinonimi di "ripetitivo" (oltre a termini di valore neutro come "ciclico", "periodico", "costante") aggettivi come "prevedibile", "monotono", "noioso", "piatto" e "tedioso" (cfr. http://www.treccani.it/vocabolario/ripetitivo_%28Sinonimi-e-Contrari%29/ consultato il 20/11/2019).
[2] Bisogna però ricordare che in questo saggio l'attenzione di Benjamin è rivolta al mondo delle arti visive, non della musica.
[3] La concezione teleologica è un caposaldo della riflessione sulla direzionalità e la forma nella musica d'arte occidentale. Per esaustive formulazioni di questo pensiero in ambito teorico e analitico si vedano Meyer (1967) e Schenker (2001) [1936].
[4] Queste due diverse concezioni sono spesso state ricondotte all'opposizione tra una sessualità maschile basata sul raggiungimento dell'orgasmo e una femminile, fluida ed estatica (Fink, 2005, pp. 34-35).
[5] Per un'analisi specifica di questi concetti (legati soprattutto all'ambito dell'Electronic Dance Music) si vedano i Capitoli 6 e 7 in Butler, 2006.
[6] The Criminal Justice and Public Order Act 1994 (c. 33), 3 November 1994, http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1994/33 (consultato il 28/07/2019).
[7] Per approfondire la prassi performativa dell'Electronic Dance Music si vedano i capitoli 2 e 3 in Butler, 2014.
[8] Couch Wisdom: Jeff Mills on the origins of minimal techno, caricato su YouTube il 7/3/2014, https://www.youtube.com/watch?v=vT9zw9d8bcw (consultato il 29/07/2019).
[9] Con le fortunate eccezioni, entrambe citate in questa sede, rappresentate dagli studi teorici fatti in Middleton (1983) e Fink (2005).

Bibliografia

Adorno T.W.
Stravinskij. Un'immagine dialettica, in "Immagini Dialettiche", Einaudi, Torino, 2004a.

Adorno T.W.
Sulla popular music, Armando, Roma, 2004b.

Alfieri A.
Minimalismo e Rave music attraverso Adorno. Ripetizione ed eterno ritorno dell'identico nella musica contemporanea, Rivista di Estetica, 61, 2016.

segue Bibliografia

Barthes R.
The Pleasure of the Text, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1975.

Benjamin W.
L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Einaudi, Torino, 1966.

Butler M.J.
Playing with Something that Runs: Technology, Improvisation and Composition in DJ and Laptop Performance, Oxford University Press, Oxford, 2014.

Butler M.J.
Unlocking the Groove: Rhythm, Meter and Musical Design in Electronic Dance Music, Indiana University Press, Bloomington, 2006.

Danielsen A.
Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown, Wesleyan University Press, Middletown, 2006.

Fink R.
Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice, University of California Press, Berkeley, 2005.

Freud S.
Al di là del principio di piacere, in "Opere 1917-1923: L'Io e l'Es e altri scritti", Bollati Boringhieri, Torino, 1989.

Garcia L.M.
On and On: Repetition as Process and Pleasure in Electronic Dance Music, Music Theory Online, II/4, 2005, http://www.mtosmt.org/issues/mto.05.11.4/mto.05.11.4.garcia.html, (consultato il 10/11/2019).

Lipman S.
The House of Music: Art in an Era of Institutions, David R. Godine, Boston, 1984.

McClary S.
Rap, Minimalism, and Structures of Time in Late Twentieth-Century Culture, College of Fine and Performing Arts, University of Nebraska, Lincoln, 1998.

McKenna K.
(1979), *Philip Glass: The Future Is Now, Rolling Stone,* 286, 1979. In Cox C., Warner D. (a cura di), "Audio Culture: Readings in Modern Music", Bloomsbury USA Academic, New York, 2004.

Mertens W.
American Minimal Music, Kahn & Averill, Londra, 1988.

Meyer L.
Music, the Arts, and Ideas, Chicago University Press, Chicago, 1967.

Middleton R.
"Play It Again Sam": Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music, Popular Music, 3, 1983.

Nyman M.
Experimental Music: Cage and Beyond, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.

Praeger F.
On the Fallacy of the Repetition of Parts in the Classical Form, Proceedings of the Musical Association, 9, 1882.

Rietveld H.C.
Machine Possession: Dancing to Repetitive Beats, in Julien O., Levaux C. (a cura di), "Over and Over: Exploring Repetition in Popular Music", Bloomsbury USA Academic, New York, 2018.

Ross A.
Il resto è rumore: Ascoltando il XX secolo, Bompiani, Milano, 2007.

Salecl R.
(Per)versions of Love and Hate, Verso, Londra, 2000.

Schenker H.
Free Composition, Pendragon Press, Hillsdale, 2001.

Tagg P.
Popular Music. Da Kojak al Rave, Editrice CLUEB, Bologna, 1994.

MUSICOTERAPIA E INTERSOGGETTIVITÀ, POSSIBILI RISONANZE

Gerardo Manarolo, Psichiatra, Psicoterapeuta, Genova.

This article questions the possible "resonances" between intersubjectivity and music therapy, identifying different points of contact that can offer us opportunities for discussion and study. The following concepts are described: implicit processing, co-regulation, rhythmic coordination and their possible integration within the music-therapy field.

Gli studi rivolti all'intersoggettività presentano alcune tematiche rilevanti per il contesto musicoterapico. Si tratta dei concetti di elaborazione implicita, di coregolazione e di coordinazione ritmica (sincronizzazione).

L'ELABORAZIONE IMPLICITA

L'infant research studia la comunicazione intersoggettiva soprattutto per quello che attiene i processi non verbali e impliciti in essa presenti. Alla base di questi (sia nei bambini che negli adulti) troviamo una conoscenza implicita procedurale. Questa deriva dall'assimilazione, su base esperienziale, di strategie interpersonali, si tratta di un apprendimento non consapevole che modella, fin dai primi giorni di vita, la mente del neonato in rapporto al contesto relazionale messo a disposizione dalle cure parentali.

L'interregolazione madre/bambino e l'autoregolazione del bambino rispetto alla madre delineano sequenze d'azione, schemi di coordinazione e conseguenti schemi d'aspettativa, connotati da modulazioni dello sguardo, della mimica, della postura, dell'orientamento spaziale, degli aspetti prosodici e ritmici della voce. Queste competenze nel definirsi strutturano il soggetto e diventano automatiche.

Si realizza, infatti, tramite un processo di simulazione incarnata, permesso dai neuroni specchio, l'internalizzazione di specifici schemi relazionali che sviluppano la nostra caratteristica attitudine verso gli altri e fondano la nostra identità (Ammaniti, Gallese, 2014).

Riflessioni musicoterapiche

In ambito musicoterapico, come d'altra parte in ogni processo di cura, vengono posti in campo processi impliciti a fianco di processi elaborativi maggiormente espliciti.

Nel contesto delle terapie espressive e quindi anche della musicoterapia, questa procedura è senz'altro più evidente e ne costituisce un elemento caratterizzante. Il momento esperienziale, espressivo, si articola e si integra con il momento rappresentativo tramite corrispondenze transmodali, analogie e verbalizzazioni. Il delinearsi di qualità presimboliche o simboliche non sempre si accompagna ad una piena consapevolezza, al riconoscere e al riconoscersi, tuttavia l'accedere a qualità personali per il tramite di mediatori espressivi e di codici artistici ne consente una conoscenza implicita che in talune situazioni cliniche può costituire l'unica opportunità elaborativa. Quest'ultimo aspetto sottolinea come, nella nostra prassi, il fare assieme, il costruire assieme mondi simbolici, permetta una conoscenza di sé attraverso l'altro, che pur non pienamente consapevole favorisce una migliore integrazione intrapersonale. Nella nostra prassi esiste, inoltre, la possibilità di apprendere implicitamente, nell'interscambio con il musicoterapista, procedure intersoggettive più funzionali. Lo stile del musicoterapista, le strutture relazionali e sonoro/musicali che si producono e che si propongono costituiscono modelli che possono essere assimilati dal paziente (questo sia in un contesto attivo che recettivo). In particolare nell'improvvisazione clinica propria della musicoterapia attiva si può realizzare un flusso interpersonale e sonoro/musicale dove attraverso processi di sintonizzazione (perfetta e imperfetta) si possono produrre nuovi "schemi di essere con" (Stern, 1985, 2004). Mentre nella musicoterapia recettiva, evocazioni associative attinenti alla memoria implicita, l'articolazione tra ascolto e parola, offrono possibili contesti d'integrazione.

LA COREGOLAZIONE

Per Fogel (2008) l'azione individuale è sempre espressione del contesto relazionale. Per l'autore l'interazione madre/bambino è contrassegnata da un reciproco bilanciamento (la coregolazione) che determina l'instaurarsi di schemi ricorrenti, cornici (frames), che definiscono l'interazione e la vicinanza e dove le azioni posseggono un significato condiviso. Si tratta di due processi complementari: la coregolazione possiede qualità dinamiche, legate al cambiamento, mentre le cornici rappresentano un elemento di stabilità e di strutturazione (è importante ricordare come cornici flessibili indichino una

buona qualità della comunicazione madre/bambino) dove andrà ad inserirsi anche la comunicazione verbale. La comunicazione che avviene nel processo di coregolazione può essere simmetrica (disponibilità alla modificazione reciproca) ma anche unilaterale, perturbata, disimpegnata. La cornice può essere connotata da una modalità dialogica o sincronica.
Quando la comunicazione è simmetrica e sincronica (interazione inserita in un flusso) si può realizzare un adeguamento reciproco simultaneo dell'azione, con l'emergere di novità frutto dell'integrazione di due diverse soggettività e con la possibilità di delineare nuove cornici dove interagire.

Riflessioni musicoterapiche

Questi due concetti, la coregolazione e il frame, descrivono in maniera efficace quanto si persegue nel corso di una improvvisazione musicoterapica, vale a dire la definizione di elementi strutturati e strutturanti, ma altresì la possibilità di introdurre in tali cornici variazioni, secondi temi, nuovi temi per avviare un processo evolutivo. Il musicoterapista, inoltre, persegue momenti di sintonizzazione e questi sono qualificati da alcune qualità relazionali e sonoro/musicali, vale a dire il definirsi di una cornice (una forma) e il realizzarsi al suo interno di una coordinazione reciproca della coazione contemporanea della coppia, che potremmo anche definire come variazioni reciproche interdipendenti. Tale dinamica relazionale permette l'emergere di novità, cioè di eventi non ascrivibili all'uno o all'altro dei partner, ma frutto di un incontro, che produce cambiamento (la novità).
In questi momenti si realizza un flusso, un divenire continuo e interdipendente, dove non è possibile isolare azioni isolate e discrete; il concetto di flusso descrive anche lo specifico dell'improvvisazione musicale dove si osserva **"...gratificazione, coinvolgimento, senso di controllo, bilanciamento fra facilità e difficoltà, capacità di cogliere gli effetti dell'azione..."**(Biasutti, Frezza, 2004) rappresenta, quindi, un concetto particolarmente pregnante per la musicoterapia attiva e la sua procedura improvvisativa in quanto ne esprime le peculiarità relazionali, sonoro/musicali e cognitive.

LA COORDINAZIONE RITMICA

La dimensione ritmica viene posta da Trevarthen (1998) alla base dei processi di condivisione. In particolare per l'autore è la coordinazione dei ritmi il meccanismo chiave per spiegare la corrispondenza comunicativa. Trevarthen include in questa coordinazione la pausa di commutazione (vale a dire il silenzio che intercorre nell'alternarsi del dialogo madre/bambino) e definisce come "adagio" il tempo espressivo della proposta materna.
Sulla base di tale andamento temporale il bambino attua una integrazione sempre più complessa tra percezione e azione. Anche per Stern (1985, 2004) nell'interazione madre/bambino appare centrale la coordinazione temporale interpersonale. Questa primaria capacità ritmica è probabilmente correlata con l'analisi temporale effettuata dalle strutture corticali sui segnali in entrata che attraverso la definizione di una struttura temporale, caratterizzata da un intervallo interstimolo, consente la predizione e la relativa sincronizzazione (Schön, Lilach, Vecchi, 2018). Tali osservazioni richiamano, inoltre, il pensiero di Patel (2014) che considera la ritmicità una possibile competenza musicale innata (in quanto autonoma dal linguaggio) e la capacità di sincronizzarsi una potenzialità specificatamente umana.

Riflessioni musicoterapiche

In ambito musicoterapico questa competenza fonda la sintonizzazione affettiva dove per il tramite di corrispondenze transmodali e sulla base di variazioni microinstantanee nel tempo si percepiscono schemi di condivisione e schemi di cambiamento simili nel sè e nell'altro, **"cambiare con"** secondo Stern (1985, 2004). Beatrice Beebe (2008) a questo proposito sottolinea la funzione regolatoria della sincronizzazione ritmica (depurata dal parametro intensità) anche negli stati affettivi caratterizzati dallo sconforto. I processi di sincronizzazione che consentono di predire il comportamento altrui non costituiscono di per sé un valore assoluto in quanto le interazioni connotate da una certa flessibilità, da un grado medio di coordinazione madre/bambino, risultano quelle migliori e predittive di un attaccamento sicuro rispetto alle interazioni contrassegnate da un basso o da un alto livello di coordinazione. La regolazione interattiva madre/bambino può pertanto essere funzionale (con forme di concordanza e di compensazione) o disfunzionale (dove a seconda dei casi si può osservare il fallimento del processo di riconoscimento dello stato affettivo, una iperattivazione reciproca, uno schema caccia e fuga) come aveva già evidenziato Didier Anzieu (1985) descrivendo le possibili distorsioni dello specchio sonoro madre/bambino (discordanza, rudezza, impersonalità). È evidente come tali modelli intersoggettivi possano riverberare in ambito musicoterapico definendo contesti interpersonali più o meno evolutivi.

Bibliografia

- **Ammaniti M., Gallese V.**
La nascita della intersoggettività, Cortina, Milano, 2014.
- **Anzieu D.**
Le Moi Peau, Dunod, Paris, 1985.
(Trad. it, *L'io Pelle*, Borla, Roma, 1987).
- **Beebe B., Rustin J., Sorter D., Knoblauch S.**
Nuovi contributi alla visione dell'intersoggettività nell'infanzia e alla sua applicazione in psicoanalisi, in L. Carli, C. Rodini, "Le Forme di Intersoggettività", Cortina, Milano, 2008.
- **Biasutti M., Frezza L.**
Ricerca empirica delle dimensioni dell'improvvisazione musicale, in "Psychology and Music Education", (a cura di) M. Biasutti, Cleup, Padova, 2004.
- **Fogel A., Lyra M.C.D.P.**
Dinamica dello sviluppo nelle relazioni, in L. Carli, C. Rodini, "Le Forme di Intersoggettività", Cortina, Milano, 2008.
- **Patel A.D.**
La musica, il linguaggio e il cervello, Giovanni Fioriti Editore, Roma, 2014.
- **Schön D., Lilach A.K., Vecchi T.**
Psicologia della musica, Carocci, Roma, 2018.
- **Stern D.N.**
(1985), *Il Mondo Interpersonale del bambino,* Bollati Boringhieri, Torino, 1987.
- **Stern D.**
Il momento presente in psicoterapia e nella vita quotidiana, Raffaello Cortina, Milano, 2004.
- **Trevarthen C.**
The concept and foundations of infant intersubjectivity, in S. Braten, (a cura di), "Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny", Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

GIOCARE PER L'INCLUSIONE

Lorenzo Tamagnone, Psicologo, Musicoterapeuta, Torino.
Maria-Eleonora Terrizzi, Tecnico della riabilitazione psichiatrica, Danzaterapeuta, Torino.

The expressive non-verbal medium offers the possibility of working on issues such as stigma, isolation and peer-conflicts.
School is the natural setting where our interventions take place, in order to facilitate the interaction between children with cognitive and behaviuoral problems and their peer.
We tried, as our work proceeded in the years, to isolate the main relational factors and techniques that makes our laboratories succeed.
We tried to apply a multi-theorical point of view, starting from a psychodynamic perspective.

Quella che segue vuole essere un'analisi dei laboratori per l'inclusione nel contesto scolastico confrontando una prospettiva psicodinamica con le specificità del contesto e del compito specifico.
Gli alunni, diversamente abili, si trovano inseriti all'interno di gruppi classe estremamente eterogenei e complessi, ove si mettono in luce diverse tipologie di difficoltà; l'area dello svantaggio scolastico è molto più ampia di quella riconducibile al deficit.
Nei contesti classe, infatti, troviamo alunni che presentano una richiesta di speciali attenzioni, per motivi alquanto differenti:

- svantaggio sociale e culturale,
- disturbi specifici dell'apprendimento,
- problematiche emotive e comportamentali,
- disturbi evolutivi specifici,
- difficoltà derivanti dalla non condivisione della stessa lingua d'origine all'interno del gruppo.

L'insegnante di sostegno ha il compito specifico di attivare i supporti e processi necessari a permettere l'inclusione degli allievi con Bisogni Educativi Speciali; pertanto funge da mediatore per l'inclusione e si occupa della programmazione didattica personalizzata all'alunno con disabilità.
I laboratori di terapie espressive per l'inclusione vengono inseriti nel contesto scolastico con l'obiettivo di rispondere a questa molteplicità di esigenze.
La scuola non costituisce solo un ambiente fisico in cui un tecnico si trova ad operare praticamente, né un contesto istituzionale avulso dall'attività laboratoriale in cui l'arteterapeuta mette in atto tout court, meccanicamente, la propria disciplina. Né può essere intesa unicamente come ambiente psichico verso il quale si potrebbe essere tentati di mettere in atto una sorta di "cura allargata", colludendo in modo narcisistico onnipotente con la domanda di aiuto dei docenti.
L'arteterapeuta che esercita all'interno del contesto scolastico dovrebbe, in primis, identificarne la natura e le finalità. La scuola è un ambiente esperienziale e l'esperienza principale è l'apprendimento, inteso come processo finalizzato al favorire la crescita di un individuo nei suoi vari aspetti: sociali, cognitivi, emotivi.

L'arteterapeuta che esercita all'interno del contesto scolastico dovrebbe, in primis, identificarne la natura e le finalità

Il laboratorio è quindi luogo deputato contemporaneamente al favorire l'individuazione, percorso in cui il soggetto trova e amplia le proprie conoscenze di sé e del mondo, e al facilitare la costruzione di un "sé sociale", inteso come componente inalienabile dell'individuo se non al costo di una grave e dolorosa scissione interna.
La possibilità di proporre laboratori di artiterapie prevede una collaborazione non solo formale tra vari livelli istituzionali: il Comune di Torino, le direzioni didattiche, i docenti, gli esperti. I vari enti collaborano nello stanziamento e nella reperibilità delle risorse, nell'individuazione dei destinatari e nella strutturazione del progetto, oltre che, ovviamente, nello svolgimento del medesimo.
Il laboratorio arteterapeutico a scuola si muove sempre tra due possibili rischi: scivolare verso un versante animativo o, viceversa, trasformarsi in una terapia "selvaggia", incurante del contesto, della domanda, delle necessità specifiche del gruppo. È, quindi, necessario ribadire la pertinenza dell'intervento che può essere classificato tra gli interventi terapeutici che agiscono sul versante preventivo ma include, al tempo stesso, elementi di facilitazione di processi psichici individuali (esplorazione ed attivazione delle risorse espressive) e gruppali (rafforzare il gruppo, creare cooperazione e senso di condivisione), a buon diritto annoverabili tra gli obiettivi terapeutici veri e propri.
Va detto che una difficoltà nel definire tali interventi come terapeutici è forse data (oltre che dall'esiguità degli studi e della letteratura specifica), dalla diversità della metodologia utilizzata nella pratica. Questo tipo di laboratorio si presta a "contaminazioni", al non attenersi strettamente alla tecnica clinica; pur conservandone i riferimenti teorici deve con-

siderare il setting e il contesto specifici. A ben vedere, se ciò avviene, è proprio per rispetto ad un modello dichiaratamente clinico e psicodinamico.
Si parte da una domanda differente, forse più specifica rispetto al contesto clinico: migliorare l'integrazione dell'alunno portatore di handicap nel gruppo classe, favorirne l'interazione con i compagni e l'apertura verso l'apprendimento. Il tutto deve avvenire in un luogo e un tempo specifico. Se utilizziamo un modello autenticamente clinico, non possiamo eludere elementi così importanti in nome di una presunta fedeltà teorica; possiamo certo domandarci se le tecniche messe in pratica siano adatte e sufficienti, e quanto possano essere modellate ed integrate. Questo però accade non diversamente da quanto faremmo con un paziente o con un gruppo di pazienti in un contesto riabilitativo, con la differenza che in quest'ultimo la domanda è già contenuta nel contesto (o così dovrebbe essere).
Il laboratorio di arteterapia nella scuola si pone alcune finalità, che di fatto richiamano un contesto allargato di salute, vale a dire essere parte di un contesto, la possibilità di identificarvisi ed interagire con esso. Tra i riferimenti teorici possiamo citare Ludwig Binswanger (1973) ma anche il corpus teorico della Psicologia di Comunità. Ci si può a questo punto domandare, con una nota di provocazione, quale possa essere la reale portata terapeutica di interventi che, rivolgendosi a persone affette da patologie croniche, non si pongano il problema di cosa ci sia "fuori dalla stanza di terapia", nonostante questa sia stata la spinta positiva che ha portato al nascere di movimenti e filosofie di pensiero indirizzate ad abbattere le "fabbriche della follia" intese, non solo, come istituzioni manicomiali ma, anche, come sistemi di isolamento della persona sofferente.
L'intervento in ambito scolastico consente una reale interazione tra il bambino "diverso" e un gruppo di coetanei che vede e frequenta quotidianamente, ma da cui può trovarsi per vari motivi isolato, con la relativa compromissione di alcuni processi psichici significativi dal punto di vista evolutivo. Si apprende in ampia misura anche dai pari, ci si sente simili e "parte di" quando si può essere nelle condizioni di fare le medesime cose e di compiere azioni simbolicamente significative. Quando ciò avviene, possiamo non chiamarlo "percorso terapeutico", ma lo identifichiamo come un "percorso di salute".

CORPO, MOVIMENTO, GIOCO

Nel bambino l'azione espressiva-esplorativa che usa la corporeità nel modo più spontaneo e creativo è il gioco. Attraverso di esso il bambino esplora la complessità della vita immaginativa e relazionale e può introiettare ed elaborare sia esperienze emotive sia regole sociali. Attraverso il gioco il bambino mette in atto un processo creativo sempre più complesso e di condivisione con l'altro.

Attraverso il gioco il bambino mette in atto un processo creativo sempre più complesso e di condivisione con l'altro

"Creare vuol dire far esistere qualcosa che prima non c'era, non solo esprimere qualcosa ma dargli forma, rendere un oggetto distinto dall'autore che allo stesso tempo non prescinde da questo." (Battista, 2010).
Inoltre, è anche attraverso le attività di gioco che il bambino, per usare le parole di Stern (1987), "sperimenta il formarsi di un'organizzazione attraverso la percezione amodale basata su qualità astratte dell'esperienza, compresi gli affetti tradizionali e gli affetti vitali, e i tentativi di tipo costruttivistico basati sull'assimilazione, l'accomodamento, l'associazione e l'identificazione delle costanti".
È inevitabile associare questi processi ad attività di gioco che li chiamano direttamente in causa e li attivano, che costituiscono quindi un canale privilegiato per l'organizzazione dell'esperienza soggettiva. Non è infine possibile tralasciare la possibilità che proprio attraverso varie modalità di gioco, inizialmente semplici e primitive e nel tempo via via più complesse, è realizzabile una strutturazione del mondo psichico, dall'iniziale onnipotenza alla progressiva differenziazione. L'elaborazione del lutto e della perdita necessitano di modalità di gioco specifiche, di oggetti transizionali che rendano possibile inizialmente la differenziazione tra sé e non sé e successivamente il persistere del legame, il sussistere della relazione con l'oggetto d'amore (Winnicott, 1971).
Il gioco, come il sogno, parte dalla realtà percepita e la trascende, la amplia, la approfondisce di significati che, qualora colti e valorizzati, permettono un'esperienza emotiva correttiva e facilitano l'elaborazione di elementi che rallentano o arrestano il processo evoltivo. Possiamo del resto osservare facilmente quali siano le modalità di gioco (quando presenti) del "bambino isolato": stereotipate, poco modulate dal punto di vista energetico, sacramente inclusive sul versante relazionale, tendenti ad un uso strumentale dell'altro.
Attraverso il movimento e la sua strutturazione, determinati processi di isolamento possono essere intaccati e messi in discussione, attivando condotte essenziali quali l'esplorazione dello spazio e la manipolazione, la strutturazione stessa del movimento in termini di equilibrio, la valutazione delle distanze e dell'economia energetica muscolare. In momenti evolutivi successivi dello sviluppo, il gioco potrà diventare anche non direttamente motorio, ma solo in quanto la componente corporeo-motoria, se debitamente introiettata, potrà essere attivata anche in una modalità esclusivamente immaginativa. Di fatto, resta comunque una necessità fondamentale dell'essere umano in tutto il suo percorso di vita, per quanto possano mutare i precipui canali espressivi prescelti e la loro complessità.

Il gioco, come il sogno, parte dalla realtà percepita e la trascende, la amplia, la approfondisce di significati che, qualora colti e valorizzati, permettono un'esperienza emotiva correttiva...

Il suono, altro elemento costantemente presente nella vita umana, è certamente mediatore della comunicazione, ma questo implica la capacità di far esperire intense emozioni, caratterizzate da una forte attivazione sensoriale e motoria e da una autopercezione gratificante (Manarolo, 1996). La musica è un linguaggio particolare che dal mentale procede verso il sensoriale, il corporeo, costituendosi talvolta come un'esperienza capace di attivare risposte motorie, sensoriali, neurovegetative in parte autonome da una elaborazione centrale.
L'elemento sonoro-musicale ha un legame molto stretto con il concetto di tempo, inteso come ritmo, ma anche come tempo vissuto nell'interiorità: in questa accezione, la musica ha la capacità di far risuonare e di portare nel presente, nel qui ed ora, il corpo.

LO SPECIFICO DEL LABORATORIO

Focus del lavoro è facilitare l'inclusione degli alunni che presentano disabilità, BES, differenze socioculturali all'interno del gruppo classe. Quest'ultimo può a sua volta presentare specifiche difficoltà: si presta ad essere terreno di espressione di disagi individuali, di competizioni sovente esasperate. Inoltre può verificarsi un irrigidimento dei vari membri del gruppo in ruoli rigidi e stereotipati, monodimensionali.
Questo appiattimento delle individualità può derivare da un utilizzo difensivo dei ruoli ma ha, come conseguenza, l'impossibilità di utilizzare pienamente le risorse di ogni membro del gruppo e l'impoverimento delle relazioni.
Il gioco sonoro-motorio in gruppo si pone come momento di socializzazione già dal proporre oggetti mediatori che possono rispondere a istanze transizionali, come prima esperienza di separazione tra io e non io. Nel gioco di gruppo si possono individuare una fase associativa (spartizione del materiale, scambio di oggetti) ed una collaborativa (divisione di ruoli, regole condivise, subordinazione dei desideri individuali alle esigenze del gruppo).
Non vanno pensate necessariamente come momenti distinti, possono essere compresenti o alternarsi, se avvengono in modo fluido permettono al gruppo di evolvere senza esasperare le conflittualità o agirle distruttivamente.
Sul versante dello sviluppo intellettivo, permette di assimilare esperienze adattative all'ambiente, inte-

riorizzare regole sociali (distinzione di ruoli), impegnarsi nel gioco simbolico. Il contributo del gioco allo sviluppo emotivo può facilitare l'aspetto catartico, ovvero lo scarico su oggetti simbolo di ansie, tensioni, paure, insicurezze, forme aggressive (Lewin, 1965, 1972).
Appoggiare il mondo interiore ad oggetti tangibili, manipolabili in base ad esigenze interne rende possibile una maggiore modulazione della realtà interna ed esterna.

CONCLUSIONI

Gli spunti qui forniti non pretendono certo di essere trattazione esaustiva del tema dell'inclusione, che è territorio comune a più ambiti di intervento: sociale, educativo, pedagogico, riabilitativo, psicologico...
Utilizzare una prospettiva psicodinamica come chiave di lettura, non esclusiva ma compatibile, potrebbe permettere di evitare un appiattimento teorico ed intellettuale che potrebbe riflettere quell'appiattimento delle individualità che, talvolta, vediamo accadere nei gruppi classe o nei gruppi docenti, quando la gravosità del compito induce, se non affrontata, l'adozione di meccanismi difensivi primari che comportano una notevole perdita in termini di creatività personale e possibilità di investimento nel proprio lavoro.

Bibliografia

- **Adorisio A., Garcìa M.E.** (a cura di), *Danzamovimentoterapia - modelli e pratiche nell'esperienza italiana,* Edizioni Scientifiche Ma.gi., Roma, 2004.
- **Andreaoli V., Cassano G.B., Rossi R.** *American Psychiatric Association,* DSM-IV (terza edizione), Masson, Milano, 2000.
- **Battista F.** *Il corpo emozionato nella relazione,* Nuoveartiterapie n. 9, Roma, 2010.
- **Benenzon R.** *Manuale di Musicoterapia,* Edizioni Borla s.r.l., Roma, 1998.
- **Bion W.R.** *Esperienze nei gruppi,* Armando Editore, Roma, 1994.
- **Binswanger L.** *Essere nel mondo,* Astrolabio, Roma, 1973.
- **Canevaro A.** *L'integrazione scolastica degli alunni con disabilità,* Erickson, Trento, 2007.
- **Favorini A.M.** *Musicoterapia e danzaterapia. Disabilità ed esperienze di integrazione scolastica,* Franco Angeli, Milano, 2004.
- **Galimberti U.** *Psicologia,* Garzanti, Torino, 1999.
- **Garbo R.** *Nuove forme di integrazione,* Junior, Reggio Emilia, 2005.
- **Hinshelwood R.D.** *Dizionario di Psicoanalisi Kleiniana,* Raffaello Cortina Editore, Milano, 1990.
- **Ianes D.** *Bisogni educativi speciali ed inclusione. Valutare le reali necessità,* Erickson, Trento, 2006.

segue Bibliografia

- **Klein M.** *La psicoanalisi dei bambini,* Martinelli, Firenze, 1988.
- **Klein M.** *Scritti 1921-1958,* Bollati Boringhieri, Torino, 1994.
- **Lewin K.** *Teoria dinamica della personalità,* Editrice Universitaria, Firenze, 1965.
- **Lewin K.** *Teoria e sperimentazione in psicologia sociale,* Mulino, Bologna, 1972.
- **Lugli C., Benatti U.S.** *Il corpo abi(ta)to,* Ar-Tè. Quaderni italiani delle arti terapie, n. 4, Ed. Cosmopolis, Torino, 2008.
- **Malfatti A.** *Musicoterapia a scuola,* Musica et Terapia, n. 29, Ed. Cosmopolis, Torino, 2014.
- **Manarolo G.** *L'angelo della musica-musicoterapia e disturbi psichici,* Omega Edizioni, Torino, 1996.
- **Manarolo G.** *Manuale di musicoterapia. Teoria, Metodo e Applicazioni della Musicoterapia,* Ed. Cosmopolis, Torino, 2006.
- **Naccari A.G.A.** *Tra corpo e cultura: la danza movimento terapia come mediazione simbolica,* Ar-Tè. Quaderni italiani delle arti terapie, n. 4, Ed. Cosmopolis, Torino, 2008.
- **Picozzi M.** *Indicazioni al trattamento e criteri di inclusione,* Musica et Terapia, n. 5, Ed. Cosmopolis, Torino, 2002.
- **Puxeddu V.** *L'arte di accompagnare. L'osservazione in Danza-MovimentoTerapia Integrata,* Ar-Tè. Quaderni italiani delle arti terapie, n. 2, Ed. Cosmopolis, Torino, 2007.
- **Puxeddu V.** *Danzamovimentoterapia e corpo contemporaneo,* Psychomedia, 2010.
- **Sedran D.** *Il disabile. Persona e risorsa,* Morlacchi editore, Perugia, 2004.
- **Winnicot** (1971), *Gioco e realtà,* trad. it. Giorgio Adamo e Renata Gaddini, prefazione di Renata Gaddini, Armando, Roma, 1974.
- **Winnicott** *Esplorazioni psicoanalitiche,* Raffaello Cortina Editore, Milano, 1995.
- **Zucconi A., Howell P.** *La promozione della salute. Un approccio globale per il benessere della persona e della società,* Edizioni La Meridiana, Molfetta (BA), 2007.

recensioni

LA TONALITÀ DI TUTTI I GIORNI

Armonia, modalità, tonalità nella popular music: un manuale

di
Philip Tagg
IL SAGGIATORE, 2011

"La tonalità di tutti i giorni" può essere definito come un manuale di armonia della **popular music**.
Il punto di vista da cui si pone è, però, ben differente da quello dell'educazione musicale accademica, in quanto si propone di risolvere, o quantomeno mettere in discussione, l'apparente opposizione tra l'armonia classica e l'armonia presente in musiche come il rock, il pop, il folk, ecc., cioè stili musicali che rappresentano la maggior parte di ciò che ogni giorno è captato dalle orecchie di un generico esponente della società occidentale. In questo senso, l'esposizione dei concetti di nota, intonazione, melodia, armonia segue una visione non eurocentrica, non basata esclusivamente sul repertorio classico della musica colta, ma cercando di render conto delle svariate pratiche musicali che vanno a comporre il vasto affresco di stili e generi differenti del panorama della musica mondiale.
Considerando le regole dell'armonia classica come soltanto una delle molteplici possibilità creative della materia musicale, ed esaminando al pari l'armonia modale e i modi ecclesiastici, la bimodalità, l'armonia quartale e le loro implicazioni musicali, Tagg perviene ad una visione coerente e ampia che apre una direzione per lo studio e la comprensione senza pregiudizi storici, sociali o artistici del repertorio popolare contemporaneo.
La seconda parte del testo è dedicata all'analisi dei costrutti armonici della popular music, prendendo sistematicamente in considerazione le sequenze accordali più diffuse e l'armonia risultante. Ad esempio, sono esaminate, una per una, le sequenze di due accordi (sfruttando una notazione relativa ai gradi della scala, I-II, I-IV, I-V, I-VI, ecc.) e le risultanti connotazioni modali, ciascuna corredata con ampi esempi tratti dalla musica anglofona dal secondo dopoguerra ad oggi. Queste considerazioni sono poi usate come base per proporre una modalità di studio dei **"loop di accordi"**: sequenze ripetute di accordi, spesso quattro, che sono così frequenti nelle musiche analizzate e che ne costituiscono il vero "luogo armonico", e possono essere visti come "le caratteristiche tonali del groove".
Il testo indaga il significato armonico di tali costrutti musicali e quando possibile li colloca entro coordinate espressive più o meno definite (ad esempio, una connotazione "infausta, nefasta, implacabile" per certe armonie eolie, oppure "spensieratezza corale" per loop ionici del tipo de "la bamba", I-IV-V-V), sulla base dell'esame incrociato di materiale musicale correlato.
E proprio con quest'ultima considerazione si può intuire, forse, come questo testo possa essere utile per un musicoterapista: **esso fornisce alcuni strumenti per analizzare la struttura armonica di musiche che non possono essere analizzate con i parametri della musica colta**, come è il caso non solo della popular music (prediletta dalla grande maggioranza delle fasce giovanili che entrano nei setting di musicoterapia) ma, anche e soprattutto, della musica creata in contesti caratterizzati da grandi difficoltà espressive e funzionali (dove non ha senso parlare ad es. di "cadenza perfetta", ma forse piuttosto di staticità armonica) o in percorsi "recettivi" in un approccio "recettivo", dove le musiche portate dal paziente hanno massima importanza.
Questo approccio permette al musicoterapista di aggiungere un altro livello di analisi, propriamente musicale, del materiale che emerge dalle sedute, che, laddove applicabile, può consentire di riconoscere trend, influenze, modalità espressive, aree di significato, ecc. I dati ricavati da tale analisi potranno affiancarsi ad altre valutazioni cliniche nel tentativo di ricondurre elementi musicali al mondo interiore delle figure presenti in seduta, per giungere ad una comprensione più profonda dei processi creativi, espressivi e relazionali in atto.

Alberto Balducci

ESTETICA E NATURA UMANA.

La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione

di
Giovanni Matteucci
CARROCCI, ROMA, 2019

"L'estetico addestra l'essere umano a fare esperienza con il mondo prima che di esso. Che cosa succede quando, leggendo un romanzo, viviamo le emozioni delle scene narrate o quando, ascoltando un brano musicale, seguiamo una tessitura avvolgente di senso che sembra impossibile formulare a parole?
In tali casi ci troviamo immersi in un'interazione a cui partecipiamo espressivamente e creativamente, senza governare quello che accade. I contenuti dell'ambiente diventano parte integrante della stessa mente a cui anche noi sentiamo di appartenere. È l'esperienza propria di una mente estesa.
Il volume esplora questo nuovo paradigma dell'esperienza con alla luce anche di recenti dibattiti sulla mente e l'evoluzione umana, mostrando come in esso sia inscritta una particolare concezione tanto dell'estetico quanto della natura umana. Quest'ultima mette in scena un'interazione percettiva ed emotiva in virtù di artifici espressivi che concorrono a costruire esteticamente la nostra nicchia bio-culturale".

Dalla presentazione al testo

L'ASCOLTO E L'OSTACOLO.

Psicoanalisi e musica

di
Fausto Petrella
JACA BOOK, MILANO, 2018

"La collana Psyché pubblica non tanto volumi specialistici sulle singole discipline della psiche, quanto testi che ne interroghino i fondamenti e li intersechino con altri ambiti disciplinari. Così, nel libro che la inaugura, Fausto Petrella - psichiatra, psicoanalista e cultore di musica - tratta molti temi ineludibili che psicoanalisi e musica hanno in comune, come l'interpretazione, le forme dell'ascolto, il costituirsi del senso, l'impiego di strumenti, i modi con cui musica e parola mobilitano gli affetti. L'autore muove dall'esigenza di una chiarificazione concettuale e linguistica, per mostrare come tra ascolto clinico ed esperienza musicale sia possibile un circolo virtuoso di grande importanza nell'illuminare reciprocamente l'esperienza musicale e quella clinica. Ma l'esperienza psichica in sé ha, nel proprio cuore, una dimensione estetica e l'ascolto e l'ostacolo aspira ad essere letto, e ascoltato, al di fuori dei recinti tecnicistici, alla ricerca di un linguaggio trasparente senza gli esoterismi e le gergalità presenti in molta psicoanalisi come nella critica musicale".

Dalla presentazione al testo

articoli pubblicati

"Musica et Terapia" è una rivista semestrale pubblicata dal 1992. Gli articoli pubblicati dal 1992 al 1998 sono raccolti in **"Musica & Terapia, Quaderni italiani di Musicoterapia",** ed. Cosmopolis, Torino., 2004.

Su **www.musicaterapia.it** è consultabile l'indice completo degli articoli pubblicati dal 1999.
Inoltre sono disponibili i pdf degli articoli, consultabili e scaricabili, dall'anno 1999 ad oggi.

Numero 26, Luglio 2012

Introduzione al tema: la musicoterapia in oncologia (A. Perdichizzi) • Musicoterapia in oncologia: studio quanti-qualitativo in ambito ospedaliero (Alberto Malfatti, Davide Ferrari, Giovanna Ferrandes) • Musicoterapia in oncologia un caso clinico (Andrea Perdichizzi) • Efficacia del trattamento musicoterapico in pazienti con esiti di intervento per neoplasia mammaria (C. Laurentaci, W. Cifarelli) • Musica per diminuire il distress e per rafforzare le strategie di coping (G. Antoniotti) • Musicoterapia in hospice per il malato e i familiari (M. Baroni).

Numero 27, Gennaio 2013

Musicoterapia e disturbi dello spettro autistico: osservazione e valutazione dell'attenzione congiunta (A. Guzzoni) • La musicoterapia presso il Centro Paolo VI di Casalnoceto (Al), una storia lunga trent'anni (F. Demaestri) • Suoni e silenzi della gravidanza (A. Auditore, F. Pasini) • "La voce dei colori" (P. Candeletti, M. Gentile, G. Vigliaroni, A. (Mauro) Sarcinella) • Ritmi sospesi (M. Peddis, P. Franza) • "Quello che non ho" (A. Cavalieri) • L'incremento dell'attenzione condivisa attraverso l'intervento di musicoterapia in soggetti con disturbo dello spettro autistico (S. Cainelli, S. de Falco, P. Venuti).

Numero 28, Luglio 2013

Impromptus sull'improvvisazione: in musica, nel lavoro analitico (F. Petrella) • Suono e immaginazione: progredire attraverso i linguaggi dell'arte (U. Petrin) • L'improvvisazione come formatività interpersonale (A. Sbordoni) • Improvvisazione: appunti a margine (C. Lugo) • L'improvvisazione nella didattica: una ricerca sulle concezioni dei docenti (M. Biasutti) • Aspetti modali nell'improvvisazione musicoterapica (Stefano Navone) • Crediamo ai tuoi occhi: costruire l'improvvisazione con un gruppo di adolescenti affetti da disagio neuropsichico (F. Demaestri, P. Filighera, P. Giusto, C. Lo Re).

Numero 29, Gennaio 2014

Le competenze musicali per accedere alle scuole di formazione in musicoterapia (M. Spaccazocchi) • Improvvisazione in musicoterapia: concatenazioni relazionali ed affettive (P. Ciampi) • T.I.M.E.: Training Interactive Musical Elements una proposta per i D.S.A. (G. Ferrari, A. Nicoletti, L. Xodo) • Musicoterapia e demenze: l'esperienza presso strutture residenziali e diurne (G. Vizzano) • Suzanne. Elaborazione di un lutto in un gruppo di musicoterapia (A. Cavalieri, Cooperativa Sociale CrescereInsieme ONLUS) • Musicoterapia a scuola (A. Malfatti) • Musicoterapia con il bambino autistico (S. Bolchi).

Numero 30, Luglio 2014

Relazione, musicalità e canto nella comunicazione sonoro/vocale tra mamma e bambino nella primissima infanzia (Elena Sartori) • Il canto della voce. La comunicazione vocale in musicoterapia (A. Grusovin) • Il nucleo al centro, al centro del nucleo (S. Cornara, M. Colombo, I. Pajoro, I. Santi) • "Il filo sonoro" Musicoterapia preventiva in gravidanza e post-nascita (E. Baratelli) • Il perturbante musicale quando la voce restituisce il senso alla parola (E. Freddi) • Valutazione di un progetto di musicoterapia: il punto di vista del personale docente di una scuola elementare (A. Malfatti) • L'intervento di musicoterapia nel postparto: il progetto mamme in sol (F. Borgarello).

Numero 31, Gennaio 2015

La musica fra narratività, espressività e drammaticità (M. Imberty) • Esternalizzare l'esperienza musicale (M. Spaccazocchi) • La funzione di induzione senso-motoria della musica (C. Cano) • Laetitiae comes, medicina dolorum (R. Damasio) • Processi interiori e forme musicali: appunti di viaggio (S.A.E. Leoni) • Suoni non detti... parole non suonate (P. Ciampi) • Un contributo alla validazione italiana dello Short Test of Musical Preferences Reviseted (STOMP-R) (L. Urgese).

Numero 32, Luglio 2015

Musicoterapia e sintomatologia depressiva (S. Navone) • Musica "Attiva-Mente" (C. Tamagnone, L. Gisoldi, C. Arizio, I. Corsini) • L'intervento di Musicoterapia secondo il modello Benezon nel coma vegetativo (A. Bianco, B. Mamone, R. Messaglia, O. Perillo, E. Pirlo) • La teoria Sonoro-Vibrazionale e gli Stati Vegetativi (S. De Laurentis) • Musicoterapia e autismo (M. Mingione) • Il trattamento musicoterapico singolo e di gruppo nella cura delle demenze (S. Cornara, M.R. Gerosa) • Approccio miusicale globale alla persona affetta da demenza (S. Filippi).

Numero 33, Gennaio 2016

Emozioni, musica e significato (R. Caterina) • Le ricerche psicopedagogiche sulle sinestesie in musica (M. Biasutti) • Effetti sulla terapia farmacologica di un trattamento musicoterapico di gruppo (M. Degli Stefani, M. Biasutti, M. Guadagnini) • Musicoterapia e stati vegetativi: una sindrome recente (M. Sarcinella) • La teoria della musicalità intrinseca nell'intervento musicoterapico con pazienti in stato vegetativo (A. Forloni) • Musica e musicoterapia per l'Alzheimer: un'esperienza personale (P. Reani).

Numero 34, Luglio 2016

Il modello DIR e l'intervento sul nucleo sintomatico dell'autismo (G. Campatelli) • Il relazionale e la musica: riflessioni sull'approccio musicoterapico nei disturbi dello spettro autistico (A. Guzzoni) • Musicoterapia: un supporto nel trattamento dell'ADHD (Attention Deficit Hyperactivity Disorder) (C. Benefico) • Musicoterapia e Songwriting: un'esperienza di trattamento di pazienti adulti con doppia diagnosi (A. Golembiewski) • Suoni, voci e parole delle persone con demenza. La musicoterapia al "Rifugio Re Carlo Alberto" (G. Vizzano) • Aspettative e opinioni di un campione di pazienti psichiatrici ricoverati rispetto a un'esperienza di musicoterapia recettiva (G. Palmieri, G. Ferrazzi, L. Pingani).

Numero 35, Gennaio 2017

La narrazione come integrazione del sé. L'importanza delle discipline scolastiche che sanno anche raccontarsi (M. Mazzieri, M. Spaccazocchi) • Musica e Sindrome di Rett. Tecniche di musicoterapia attiva e recettiva (M. Maienza) • L'efficacia dello stimolo sonoro-musicale nelle persone in stato vegetativo e di minima coscienza. Uno studio clinico comparativo (B. Eichmanns, M. Cavallini, L. Attardo, F. Caruso, I. Ferrari, E. Galbiati, L. Bressan, V. Lanzoni, L. Zoppo, R. Stefa, A. Marotta, A. Uccero, L. Barretta, R. Palmisano, F. Arenare, N. Bongiorni, A. Grillo) • Valutazione di una riabilitazione cognitiva musicale con anziani: una ricerca controllata randomizzata (M. Biasutti, A. Mangiacotti) • Musicoterapia e riabilitazione: un'esperienza personale. La Sindrome di Martin-Bell (R. Pretto) • Musicoterapia e Autismo, seguendo le tracce dell'intersoggettività (G. Marconcini).

Numero 36, Luglio 2017

Pazienti con prolungato stato di alterata coscienza: significato del trattamento riabilitativo e della musicoterapia (A. Magnoni) • La valutazione musicoterapica dei pazienti con Disturbi della Coscienza (R. Meschini, R. Fortuna, A. Celentano, L. Gironelli) • Musicoterapia e post coma: aspetti neurologici e relazionali (R. Bolelli) • Musicoterapia negli stati vegetativi e di minima coscienza: cosa possiamo fare? (A. Forloni) • Soggettivazione, temporalizzazione e intersoggettività nella improvvisazione musicale (R. Pellizzoni) • Musicoterapia bella Scuola dell'Infanzia. Proposte, prcorsi, prospettive (C. Tamagnone) • Un'esperienza di tirocinio in Francia (M.A. Di Falco).

Numero 37, Gennaio 2018

Tessere le trame di un canto (F. Demaestri) • La musicoterapia come intervento integrato nel trattamento della tossicodipendenza (S. Navone) • Musicoterapia e autismo (A. Malfatti) • Melodic Intonation Therapy, stato dell'arte e prospettive future (D. Piccardo) • Esperienze di coralità: una ricerca quali-quantitativa (G. Repregosio).

Numero 37, Gennaio 2018

Tessere le trame di un canto (F. Demaestri) • La musicoterapia come intervento integrato nel trattamento della tossicodipendenza (S. Navone) • Musicoterapia e autismo (A. Malfatti) • Melodic Intonation Therapy, stato dell'arte e prospettive future (D. Piccardo) • Esperienze di coralità: una ricerca quali-quantitativa (G. Repregosio).

Numero 38, Luglio 2018

La saggezza sensoriale del gruppo: una prospettiva d'ascolto (A. Grusovin) • La musicoterapia come supporto nelle cure oncologiche pediatriche (M. Di Pasquale) • Il gruppo in musicoterapia: facilitatore o barriera? Undici anni di esperienze nelle comunità per persone con disabilità intellettiva (G. Vizzano) • "Qui tutti voglion chiudere la Porta" Un'esperienza di musicoterapia con rifugiati in contesti di fragilità (G. Debernardi) • Musicoterapia di gruppo: ricerche ed esperienze (S. Chiuni, C.Facchini, F. Rankin).

Numero 39, Gennaio 2019

Stato di flusso e soddisfazione di vita in musicisti e atleti (K. Habe, M. Biasutti, T. Kajtna) • L'osservazione in musicoterapia e il protocollo descrittivo (G. Vizzano) • Musicircus for Autism. Musicoterapia come processo (D. Ferrarazzo) • La musicoterapia nella riabilitazione della Sindrome del Neglect. Analisi e prospettive neuroscientifiche (M. Lippolis).

norme redazionali

I colleghi interessati a pubblicare articoli originali sulla presente pubblicazione sono pregati di inviare il file relativo, redatto con Word, in formato .doc, e in caso di immagini, queste dovranno essere inviate separate dal testo, in formato tiff e in alta risoluzione, al seguente indirizzo di posta elettronica: **manarolo@libero.it**

L'accettazione dei lavori è subordinata alla revisione critica del comitato di redazione.

Per la stesura della bibliografia ci si dovrà attenere ai seguenti esempi:

a) **LIBRO**
Cordero G.F., Etologia della comunicazione, Omega edizioni, Torino, 1986.

b) **ARTICOLO DI RIVISTA**
Cima E., Psicosi secondarie e psicosi reattive nel ritardo mentale, Abilitazione e Riabilitazione, II (1), 1993, pp. 51-64.

c) **CAPITOLO DI UN LIBRO**
Moretti G., Cannao M., Stati psicotici nell'infanzia. In M. Groppo, E. Confalonieri (a cura di), L'Autismo in età scolare, Marietti Scuola, Casale M. (Al), 1990, pp. 18-36.

d) **ATTI DI CONVEGNI**
Neumayr A., Musica ed humanitas. In A. Willeit (a cura di), Atti del Convegno: Puer, Musica et Medicina, Merano, 1991, pp. 197-205.

Gli articoli pubblicati impegnano esclusivamente la responsabilità degli Autori. La proprietà letteraria spetta all'APIM, che può autorizzare la riproduzione parziale o totale dei lavori pubblicati.