



Autore:

Pier Luigi
Postacchini

Titolo:

Come Armonizzare i Saperi
Che Concorrono Alle Teorie
e
Alle Prassi Della Musicoterapia

professionemusicoterapia.it



Novembre - 2018

Come Armonizzare i Saperi Che Concorrono Alle Teorie e Alle Prassi Della Musicoterapia

Pier Luigi Postacchini

“Come il foglio più vicino talvolta
carpisce al maestro il *vero* tratto,
spesso gli specchi si prendono
il sorriso di fanciulle, unico e sacro....”
(R.M. Rilke)

Il tema che dobbiamo affrontare è delicato e difficile. Per questo motivo ricorrerò ad immagini dell'arte per cercare di rappresentare questi concetti.

Come è noto nell'Europa altomedioevale era uso comune dipingere vari cicli di affreschi: in particolare il calendario dei mesi. Tra questi affreschi famosissimo è quello delle *Très riches heures* del Duca di Berry, a suo tempo miniato dal pittore fiammingo Van Eyck (Maastrich 1390 ca - Bruges 1441).

Per noi, è particolarmente suggestivo il ciclo contenuto nel castello del Buon Consiglio di Trento. La versione originale, che risale ai primi del quattrocento – periodo definito *Autunno del medioevo* dallo studioso Huizinga (1928), nel suo straordinario affresco di indagine storica intorno alle radici della cultura borgognona e del gotico internazionale - è dovuta al pittore detto “Il Maestro dei Mesi” per conto del committente vescovo (1390-1391) Giorgio di Liechtenstein, “che (....) eseguì il ciclo dei Mesi, nei primi anni del 1400, a buon fresco, utilizzando largamente la tempera per terminare e riprendere le

sue composizioni”, che poi si sono largamente deteriorate. Successivamente la pittura fu variamente rimaneggiata, vedi il restauro del pittore Marcello Fogolino verso il 1535, e ha subito anche notevoli danni nel tempo a seguito dell'utilizzo nell'ottocento come caserma. Complessivamente il ciclo si è comunque molto ben conservato, quanto a leggibilità, a parte la perdita del mese di marzo. A scala monumentale, e per la prima volta, vengono rappresentati, all'aperto, svaghi e passatempi della aristocrazia, e le diverse occupazioni agricole svolte dai contadini, pastori, boscaioli, sono distribuite in vasti paesaggi, con la linea dell'orizzonte posto molto in alto, che si srotolano come arazzi bidimensionali (....). L'idea di una globale illusione spaziale è tuttavia presente all'artista che ha separato le singole scene con alte colonne tortili che culminano in capitelli fogliati, a fingere una loggia. Per i precedenti di queste colonne tortili si possono indicare esempi illustri, addirittura le *storie di San Francesco* di Giotto ad Assisi, la *serie dei santi francescani* dipinti da Simone nel sottarco della cappella di San Martino sempre ad Assisi, il frammentario *Trionfo della Morte* dell' Orcagna,

in Santa Croce a Firenze, o, più prossimi a Trento, quelle che appaiono nella decorazione trecentesca della *cappella di S. Giovanni ai Domenicani* di Bolzano. E, più in generale, di colonne dipinte a fingere una loggia e a scompartire singole sezioni e scene si fa largo uso nelle poche testimonianze conservate della pittura profana fiorentina del Trecento (Palazzo Davanzati, ecc.), ma anche negli affreschi della Badestube del castello di Runkelstein presso Bolzano” (E. Castelnuovo, 1986).

Analoghe rappresentazioni si ritrovano in molti affreschi distribuiti sul territorio italiano, dal nord al sud della penisola, ed è singolare come una straordinaria unità, pur nella caratterizzazione delle singole culture e dei singoli luoghi considerati, fosse alla base di tali repertori di immagini. Un repertorio di simboli, di regole, di formule compositive, strutturali e coloristiche, di approcci tematici e contenuti che costituivano un tessuto, in una realtà condivisa su tutto il territorio nazionale, e non solo. Di questi cicli di uno dei più famosi meglio conservati è appunto quello dei mesi, conservato presso il Castello del Buon Consiglio di Trento. L'immagine dedicata al mese di luglio contiene varie rappresentazioni della vita cortese e delle mansioni artigiane. Nella parte più alta appare l'immagine del mondo contadino ed, in particolare, la seminazione e l'uso di forconi e rastrelli per raccogliere il fieno. L'immagine del rastrello, rimanda alla faticosa e meticolosa opera di sarchiatura dei campi, gesto ricorsivo, rappresentativo e indicativo che richiama quindi l'idea di un setaccio, di qualcosa che consenta finalmente di distinguere, di discriminare, all'interno della complessa realtà in simbolica, segnalando le differenze e assimilando le somiglianze.

“Gli affreschi di Trento

nascono dunque da un sapiente montaggio di schemi, formule, tratte da repertori e libri di modelli e da immagini studiate verificate, con incalzante precisione, su aspetti della realtà contemporanea. Questo *modus operandi* è verificabile in una quantità di casi. Cosa significa per esempio il fatto che il castello del mese di gennaio esemplato su un vero castello appartenente al vescovo e da questi rinnovato, quello di Stenico, sia presentato entro un paesaggio nevoso ma non rechi traccia alcuna di neve sui tetti e nel giardino? Evidentemente esso è stato tratto da un disegno eseguito sul posto, non cavato da un repertorio questa volta, ma tracciato dallo stesso maestro e calettato quindi entro l'insieme del paesaggio nevoso. Le apparenti incongruenze degli affreschi trentini derivano proprio da questo modo di lavorare, che avvicina schemi e citazioni a osservazioni dirette di prima mano” (Castelnuovo, 1986).

Dunque il setaccio. Il concetto di **setaccio**, come tutte le selezioni, non può, per definizione, comprendere tutto, cioè far passare tutto, ed essere quindi immagine concettuale infinitamente ampia e democratica. Il setaccio è frutto di una scelta, motivata, dettata da principi e regole ben precise determinate dall'uomo.

Ciò che conta quindi è la motivazione che porta a determinare la misura o la grandezza o meglio ancora la pertinenza di ciò che vogliamo far passare, cioè far entrare in quel campo semantico all'interno del quale sono presenti i principi base del nostro concetto di musica e di terapia, prima, e di musicoterapia dopo.

Il compito del setaccio contadino era quello di trattenere la crusca dalla farina, e quindi di ritenere più pertinente la separazione fra queste due sostanze, frutto della stessa spiga di grano, per giungere ad esaltare l'elemento farina. Non per

questo denigrando o svalutando la sostanza della crusca.

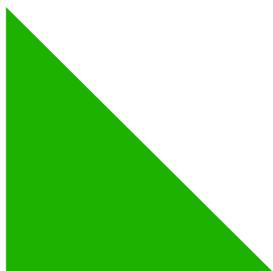
Ma, che cosa portava il contadino a fare questa selezione? Sulla base di quali principi e bisogni? E allora, quali sono le ragioni che ci inducono, a selezionare i vari elementi che la grande spiga musicoterapeutica può offrirci? Quali principi e bisogni ci portano all'utilizzo del nostro specifico setaccio? E perché lo riteniamo pertinente per giungere a separare la "crusca" dalla "farina" musicale e terapeutica" (Maurizio Spaccacozchi).

Queste domande appaiono tutte estremamente pertinenti per circoscrivere, meglio delineare, e definire lo "stato dell'arte" sui saperi che concorrono alle teorie e alle prassi della musicoterapia. Allo stato delle cose occorre chiarificare se i saperi della psicologia possano integrarsi con quelli delle discipline musicologiche. Cercherò pertanto di "ripercorrere" alcuni momenti e contributi storici della psicologia, cercando di porre a confronto con le teorie psicologiche più recenti. In questo modo potremo renderci conto che i saperi del "passato" possano apparire "superati" o quanto, piuttosto, appaiano ancora fecondi di percorsi

rappresentativi e concettuali. Infine cercheremo di vedere come tali saperi possano armonizzarsi con le conoscenze sulla musica.

Il primo contributo che vorrei esaminare è stato il contributo dato dalle riflessioni di Wilfred Bion (1961, 1962, 1965, 1970) sino alla formulazione della sua famosa griglia. Bion, nel suo geniale percorso a partire dalla psichiatria clinica sino ad alcune fondamentali concettualizzazioni sulla psicoanalisi, ricorse a questa sintesi rappresentativa, il cui scopo non era quello di proporre una rigida definizione teorica, quanto viceversa un ausilio alla riflessione ed un aiuto alla organizzazione del materiale clinico emerso nel corso delle sedute. La griglia è concepita come una tabella all'interno della quale lo psicoanalista può collocare, in una progressione successiva in ascissa, gli elementi beta, gli elementi alfa, i pensieri onirici, le preconcezioni, le concezioni, i concetti, il sistema deduttivo scientifico ed infine il calcolo algebrico (Schema 1).

In ordinata appaiono le ipotesi definitorie, la preconcezione (Ψ), la notazione, la attenzione, l'indagine ed infine la azione.



Schema 1

| | 1 Ipotesi definitorie | 2 Preconcezione (ψ) | 3 Notazione | 4 Attenzione | 5 Indagine | 6 Azione |n |
|--|-----------------------------|----------------------------------|----------------|-----------------|---------------|-------------|---------|
| A Elementi beta | A1 | A2 | | | | A6 | |
| B Elementi alfa | B1 | B2 | B3 | B4 | B5 | B6 |Bn |
| C Pensieri onirici, Miti, Sogni | C1 | C 2 | C3 | C4 | C5 | C6 |Cn |
| D Preconcezione | D1 | D2 | D3 | D4 | D5 | D6 |Dn |
| E Concezione | | | | | | |En |
| F Concetto | F1 | F2 | F3 | F4 | F5 | F6 |Fn |
| G Sistema deduttivo scientifico | | G2 | | | | | |
| H Calcolo algebrico | | | | | | | |

(da Bion, 1965)

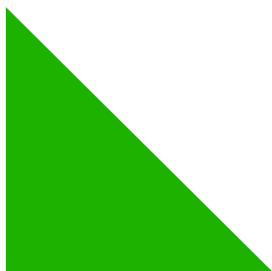
Occorre infatti ricordare che nello sviluppo delle teorie psicologiche, la psicoanalisi si è particolarmente focalizzata sui *perché*, mentre le psicologie sperimentali dello sviluppo sugli aspetti cognitivi, e quindi sul *come*; con questo contribuendo a generare un dualismo, manicheo e non "realistico", assai poco proficuo e vantaggioso

per la conciliazione dei vari saperi scientifici.

La psicoanalisi, pertanto, si è prevalentemente occupata delle dinamiche affettive, mentre le psicologie cognitive delle procedure logiche. In realtà, però, nel pensiero di Bion è già presente uno sforzo di considerare gli aspetti cognitivi che si sviluppano nella relazione, dato che la teoria psicoanalitica bioniana è fondamentalmente costruita in una prospettiva relazionale ed

interattiva, che considera ampiamente gli aspetti della autoregolazione e della intersoggettività, solo che si fosse colto il profondo messaggio contenuto nella opera di questo pioniere. Del resto la malaccorta traduzione dei termini freudiani “Vorstellung” e “Darstellung”, indicanti “presentazione” e “rappresentazione”, con il comune termine “rappresentazione” (in realtà in italiano tradotte rispettivamente come “rappresentazione” e “raffigurazione”) non ha forse costituito un clamoroso esempio di fraintendimento culturale; là dove Freud con questi due termini intendeva sicuramente indicare differenti processi e percorsi, come le moderne teorie psicologiche hanno infine chiarito, e provocando un ritardo concettuale e culturale di parecchi decenni (Gori, 1985). Ora, secondo Bion, il pensiero nasce quando una preconcezione, la aspettativa del seno, si accompagna alla realizzazione mediante la esperienza del seno realmente presente,

contribuendo in tal modo allo sviluppo del simbolo, e quindi del pensiero. Il pensiero di Bion trova pertanto molti punti in contatto con le psicologie Intersoggettive, oggi più accreditate. Va però tenuto anche conto che nello sviluppo del pensiero di autori, quali Meltzof, Trevarthen e Stern, sono contenute molte concettualizzazioni che si ritrovano anche nel pensiero di Winnicott (1958, 1965, 1971), laddove egli distingue tra comportamenti di *tipo me* e di *tipo non-me*. Analogamente anche il concetto di “sviluppo prossimale”, postulato da Vigotskij (1934), può a buon titolo essere considerato precursore di tutte queste concettualizzazioni. Così anche la concezione di Heinz Kohut (1977, 1984), e tutto l’immenso sforzo che lo stesso autore ha fatto per chiarire il concetto di “empatia” e la necessità terapeutica di un “adattamento” ai livelli dinamici ed emotivi del paziente, sono in linea con i più moderni indirizzi di ricerca psicologica.



Nella concezione bioniana è certamente vero che il pensiero si sviluppa intrapsichicamente, come del resto in un tutte le teorie psicoanalitiche, ma il nodo rimane che lo sviluppo del pensiero non è soltanto il frutto di una interazione continua tra le posizioni: PS ----- PD; ma anche tra la posizione contenente – contenuto: ♀ ♂, secondo la notazione che lo stesso Bion propone, volendo sì dare alla disciplina un supporto di ordine logico-matematico, ma anche sottolineare la intersoggettività. Occorre precisare che tra gli studiosi della Intersoggettività, Meltzof e Trevarthen (1979; 1977, 1993) si sono particolarmente soffermati sugli aspetti simbolici della rappresentazione, studiando la corrispondenza della coordinazione nei rapporti caregiver-bambino, il concetto di imitazione e di contatto empatico, legati ai parametri di forma, intensità e tempo. Entrambi questi autori, e in particolare Trevarthen, pensano che il livello di Intersoggettività primaria sia presente fin dalla nascita, e che sia espressione di una immediata capacità di regolazione reciproca delle azioni congiunte. Stern (1998, 2004), viceversa, ipotizza uno sviluppo simbolico degli aspetti rappresentativi, estendendo fino alla fine del primo anno di vita l'emergere di tale competenza;

soffermandosi in particolare sulla attenzione, sulle intenzioni congiunte e sugli assetti attualmente operanti, ponendo particolare risalto, nella sua recente formulazione sul *momento presente*, ai *momenti ora* e ai *momenti incontro*. La realtà è che la formulazione di Stern, che presuppone un livello di interazione su sequenze minime, è molto vicino al concetto “senza memoria e desiderio” formulato da Bion, da lui impiegato e proposto per indicare l'atteggiamento di “ascolto” più congruo alla comprensione dei pazienti. È indubitabile, nonostante le profonde differenze che connotano comunque il procedere di questi tre autori, che a loro debbano essere riconosciuti i contributi più importanti su questi argomenti. E' altresì indubitabile come debbano venire riconosciuti e ricordati i debiti culturali a chi li ha preceduti. Tutti gli autori citati, in ogni caso, sostengono che la mente abbia origine come mente condivisa: è questo il contributo più importante e concettualmente interessante ai nostri fini.

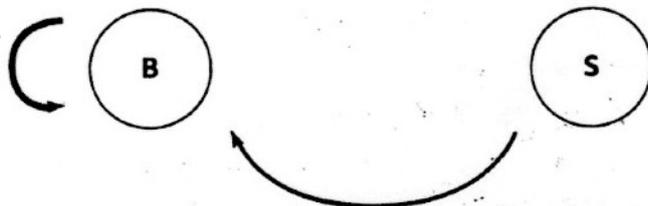
Lo schema 2, che segue, proposto da Beebe e colleghi, sintetizza l'apporto dei tre autori, Meltzof, Trevarthen e Stern, schematizzando le differenze nel loro concettualizzazioni:



Schema 2

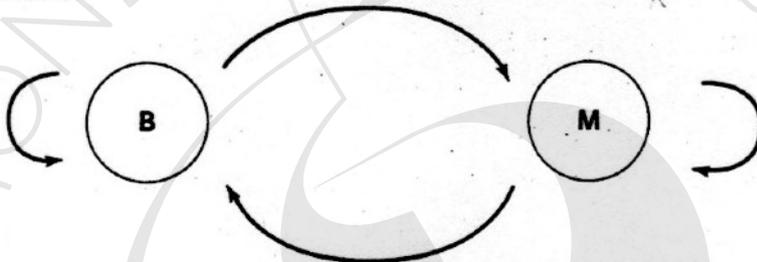
NUOVI CONTRIBUTI ALLA VISIONE DELL'INTERSOGGETTIVITÀ NELL'INFANZIA

Meltzoff - nascita



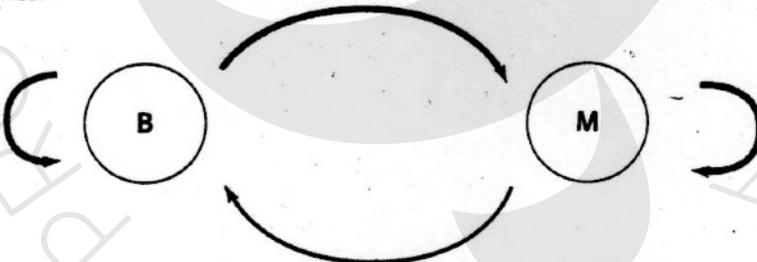
Il bambino realizza una corrispondenza transmodale (imitazione) dell'espressione dello sperimentatore (s), applicando la retroazione propriocettiva al movimento del volto per riprodurre la forma dell'espressione del modello. L'altro viene avvertito "come me". Meltzoff non esamina l'influenza del bambino sullo sperimentatore.

Trevarthen - nascita



I partner coordinano i rispettivi stati interiori facendo corrispondere reciprocamente gli schemi del movimento, attraverso tempo, forma, intensità e coordinazione ritmica. L'autore non esamina il processo di autoregolazione.

Stern - 9-12 mesi



L'intersoggettività è un processo di regolazione reciproca, che "cambia con" le variazioni istantanee del partner. Sintonizzazione affettiva = la madre attua una corrispondenza transmodale dei comportamenti in termini di timing, forma e intensità. Si produce corrispondenza e regolazione degli stati interiori. Il ruolo della madre è più elaborato di quello del bambino.

Figura 9.2 Modello sistemico d'interazione: confronto tra Meltzoff, Trevarthen e Stern.

(Riportato da Beebe B., Rustin J., Sorter D., Knoblauch S., in Carli Rodini, 2008):

Accanto alla griglia di Bion, vanno ancora ricordati gli sviluppi della *teoria del campo*, che ha posto le premesse per uno studio degli insiemi che organizzano il campo di esperienza, ed infine le *teorie dei sistemi dinamici non lineari*, nel generale contesto del *pensiero della complessità* (Bertuglia Vaio, 2011, Licata, 2011; Maturana Varela, 1980; Varela, 2007). D'altra parte le teorie cognitive comportamentali trovano oggi ampia risonanza anche per lo sviluppo dovuto alle neuroscienze e dopo la scoperta, fin troppo enfatizzata sotto il profilo della empatia, dei *neuroni specchio*.

Sulla base di queste premesse è sorto un interesse fortissimo per quello che riguarda gli studi dell'Intersoggettività primaria, circa secondo mese di vita, e secondaria, tra il sesto e il nono mese di vita.

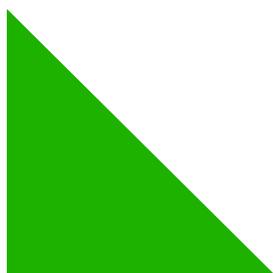
In questa luce hanno preso particolare vigore gli studi sulla autoregolazione del neonato e del caregiver, così come della Intersoggettività primaria e secondaria in generale, e quindi della regolazione interattiva, con particolare attenzione da parte degli studiosi, quali Fonagy, Gergely ed alii (2001, 2006) a studiare altri aspetti quali la "detezione della contingenza" e la "marcatura", che sono alla base di comportamenti definiti "del far finta di" e "della

equivalenza psichica", considerati come contenuti mentali fondamentali dell'esperienza umana. Il che ci riporta integralmente a quanto già intuito da Brentano: "Solo i fenomeni mentali hanno un contenuto come oggetto proprio: ad esempio il desiderio ha il desiderato"

Da questi studi derivano applicazioni straordinarie sotto il profilo della teoria dell'attaccamento, del quale può essere descritto un profilo medio, equivalente all'attaccamento sicuro; un profilo molto alto di tipo B o D: tipo insicuro-ambivalente e disorientato; ed un profilo basso, o tipo C: tipo insicuro-evitante.

Nel caso della Intersoggettività primaria (secondo mese di vita) viene posta particolare attenzione alla autoregolazione diadica; mentre nel caso della Intersoggettività secondaria (sesto-nono mese) viene posta attenzione allo studio della regolazione triadica. Ne consegue la possibilità di formulare adeguati ipotesi sugli stili di attaccamento.

Lo schema successivo (3), rappresenta le correlazioni tra le psicologie Intersoggettive e la teoria dell'attaccamento, sintetizzando la interrelazione tra autoregolazione e regolazione interattiva:



Schema 3



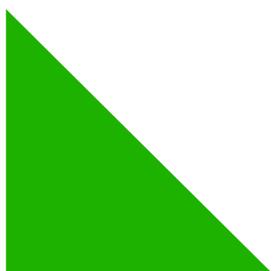
Figura 9.3 Modello di equilibrio intermedio tra autoregolazione e regolazione interattiva. Tratto da Beebe, Lachmann (2002).

(Riportato da Beebe B., Rustin J., Sorter D., Knoblauch S., in Carli Rodini, 2008).

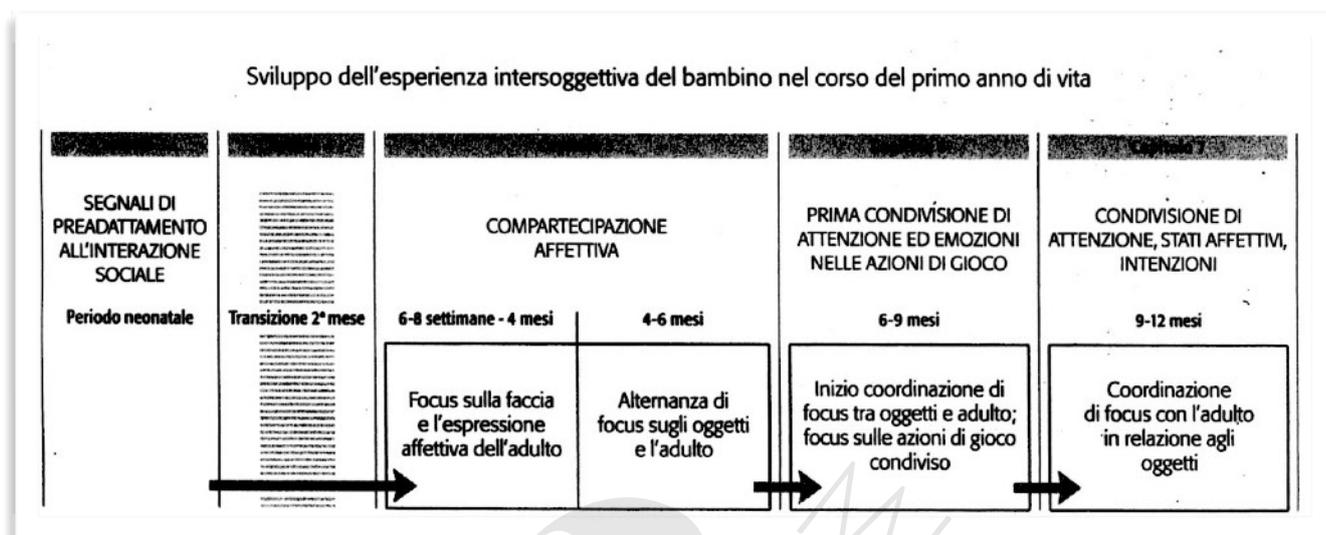
Lo schema riportato dalla Beebe e colleghi è di particolare rilevanza perché illustra come soltanto un adeguato equilibrio flessibile, tra autoregolazione e regolazione interattiva, sia compatibile con un attaccamento sicuro, consentendo una buona capacità di sopportare le rotture razionali e le conseguenti patologie, in un contesto di attenzione intermedia (non è forse la “attenzione fluttuante” di cui parla Bion nel setting analitico?). Viceversa livelli di attenzione

troppo bassa da parte del caregiver giustificano una preoccupazione per l'autoregolazione da parte del bambino, così come livelli di attenzione molto alta giustificano una preoccupazione per la regolazione interattiva da parte dello stesso bambino: in entrambi i casi siamo nell'ambito di un attaccamento insicuro.

In definitiva risultano centrali il passaggio dal diadico al triadico e lo sviluppo delle interazioni “faccia a faccia”, come chiarito e rappresentato nello schema di Lavelli (2007) (Schema 4):



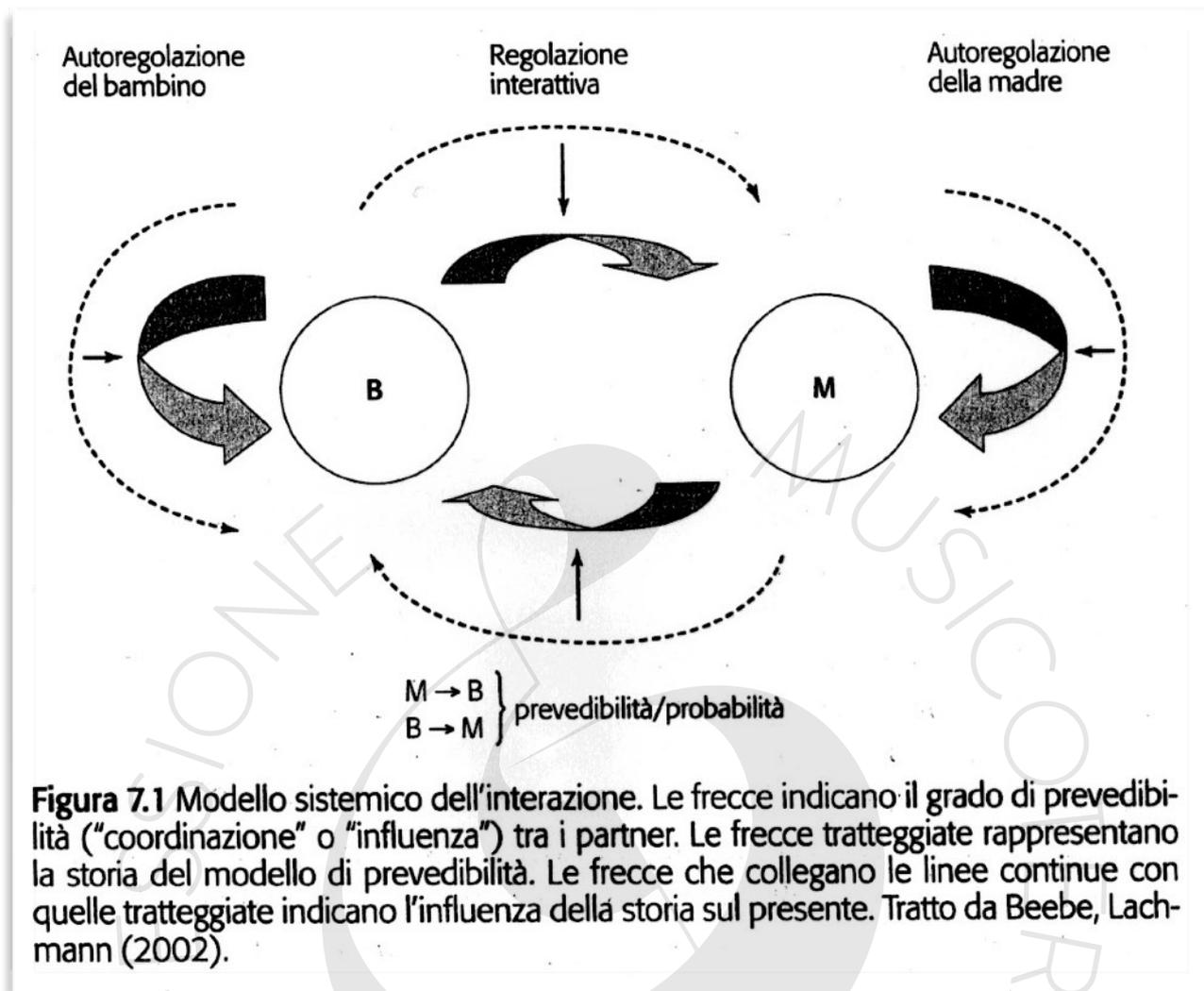
Schema 4



(Da Lavelli, 2007)

Proseguendo nella nostra carrellata all'interno dei diversi contributi psicologici, lo schema che segue mostra il modello sistemico della relazione, come viene inteso e descritto da una importante studiosa di questi aspetti: la Beebe (Schema 5):

Schema 5



(Da Beebe, Knoblauch, Rustin, Sorter, in Carli Rodini, 2008)

Questo modello fornisce una chiave interpretativa, e di lettura, per comprendere il contesto dei moderni studi sulla intersoggettività.

In una prospettiva clinica sono molto importanti ed indicativi gli studi di Tronick, il quale ha posto l'accento sugli stati affettivi prolungati e sulla cronicità dei sintomi depressivi. Secondo gli studi di questo A. le madri intrusive tendono più facilmente ad avere bambini arrabbiati, mentre le madri distaccate e

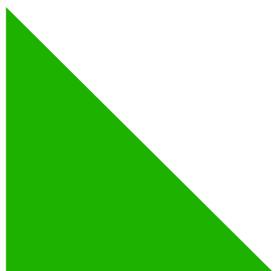
ritirate, tendono ad avere bambini dal tono triste e depresso. (Schemi 7, 8, 9, 10, 11, 12).

Queste concettualizzazioni offrono quindi uno schema di particolare interesse per comprendere la correlazione possibile nel contesto della flessibile oscillazione tra stati autoregolativi, la regolazione interattiva e la teoria dell'attaccamento.

La Beebe in particolare si è soffermata sugli stati di Intersoggettività primaria ponendo attenzione: alla regolazione attesa o continua, al principio

dell'errore/riparazione e al principio di intensi movimenti emotivi in gioco nella relazione tra caregiver e bambino, come mostra lo schema 6. Nel processo dello sviluppo normale e patologico

risulta pertanto decisivo il ruolo dei processi riparativi, più che non degli inevitabili insuccessi - o delle mancate coordinazioni - relazionali.



Schema 6

GLI STATI AFFETTIVI PROLUNGATI DEL BAMBINO E LA CRONICITÀ DEI SINTOMI DEPRESSIVI (I)

Veloci riparazioni, brevi mancate coordinazioni

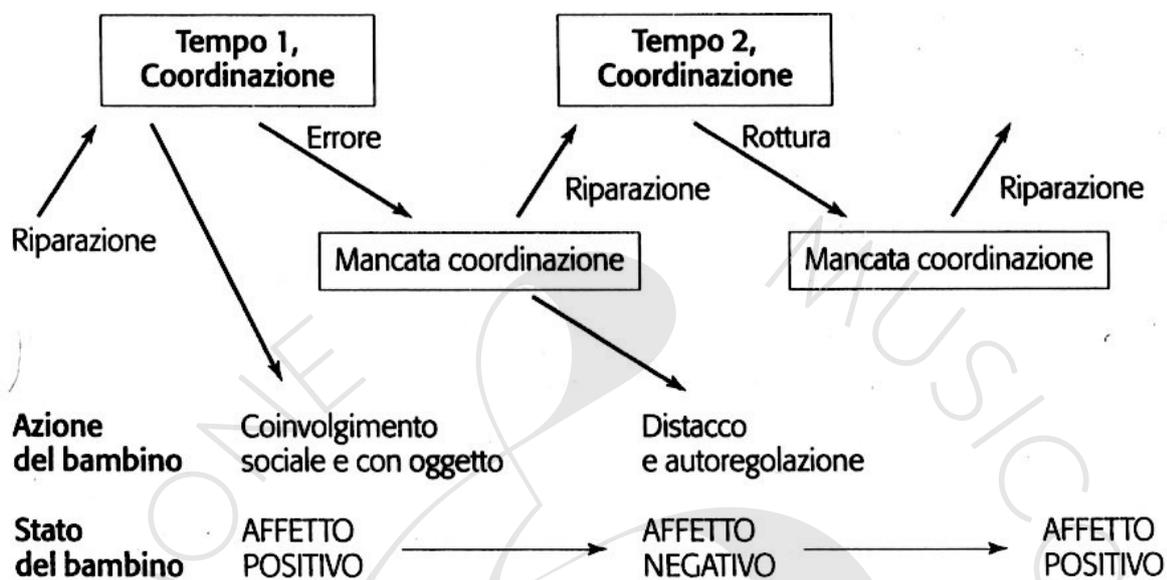
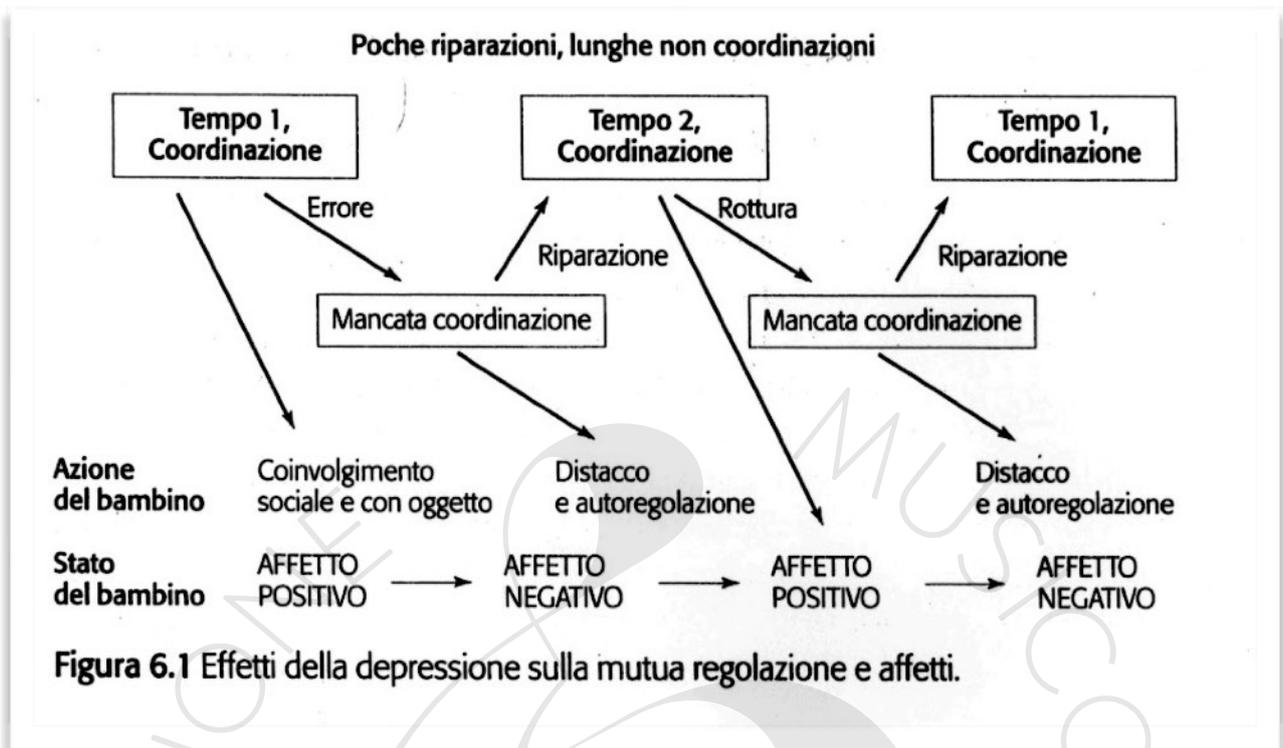
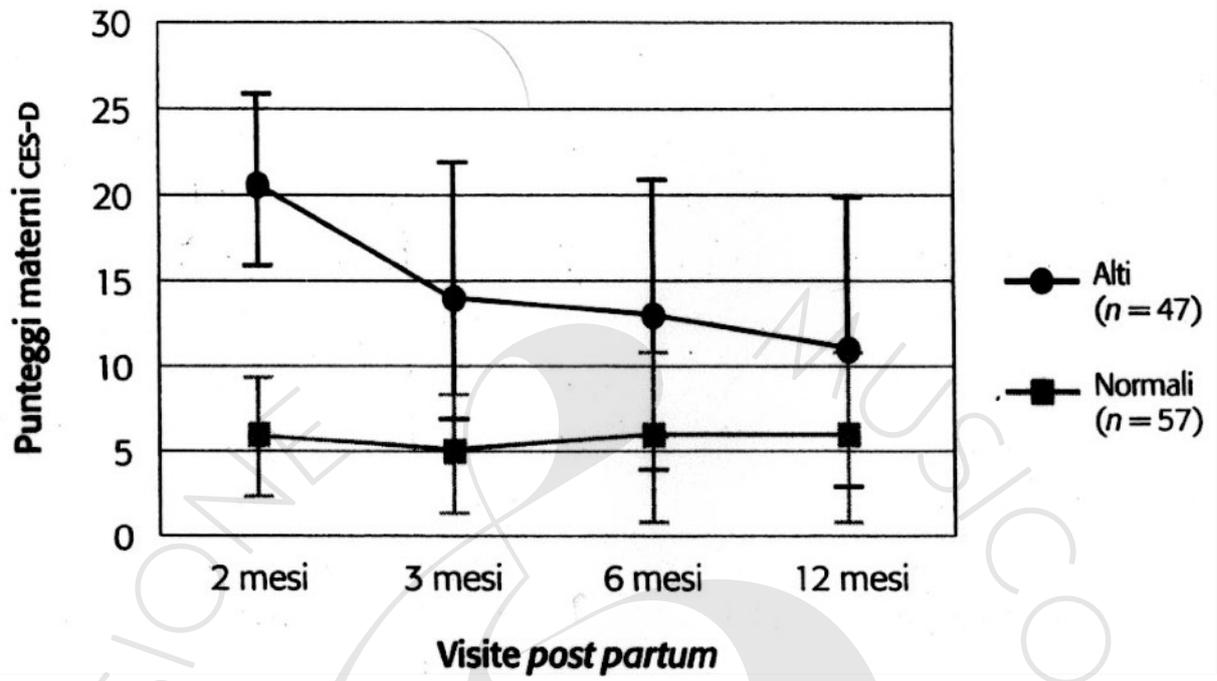


Figura 5.8 Effetti della coordinazione e della mancata coordinazione.

Schema 7



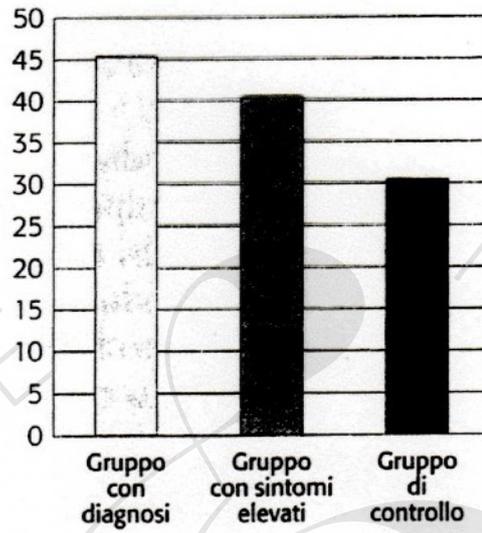
Schema 8



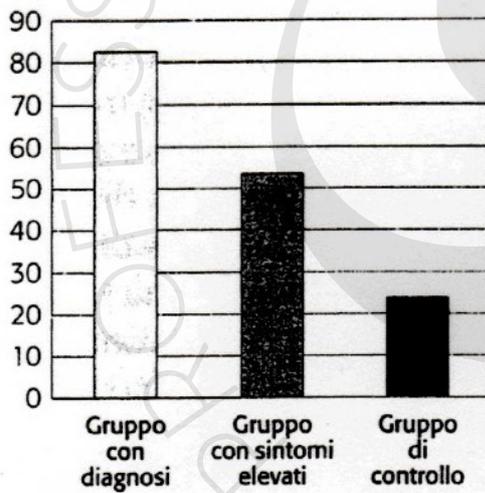
Schema 9

LE NOZIONI DI BASE

Emozioni negative



Sintomi psichiatrici totali (scl-90)



Autostima materna

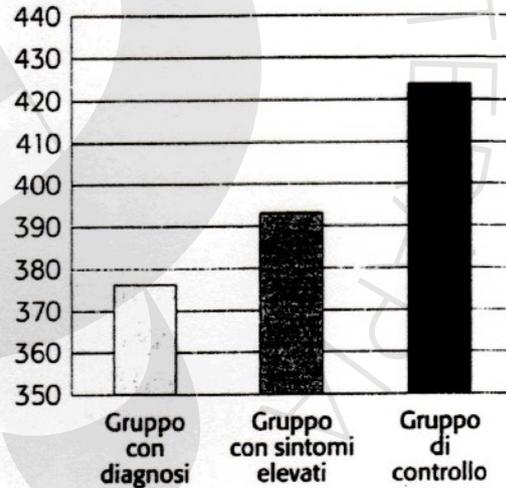


Figura 6.3 Funzionamento psicosociale di tre gruppi di madri.

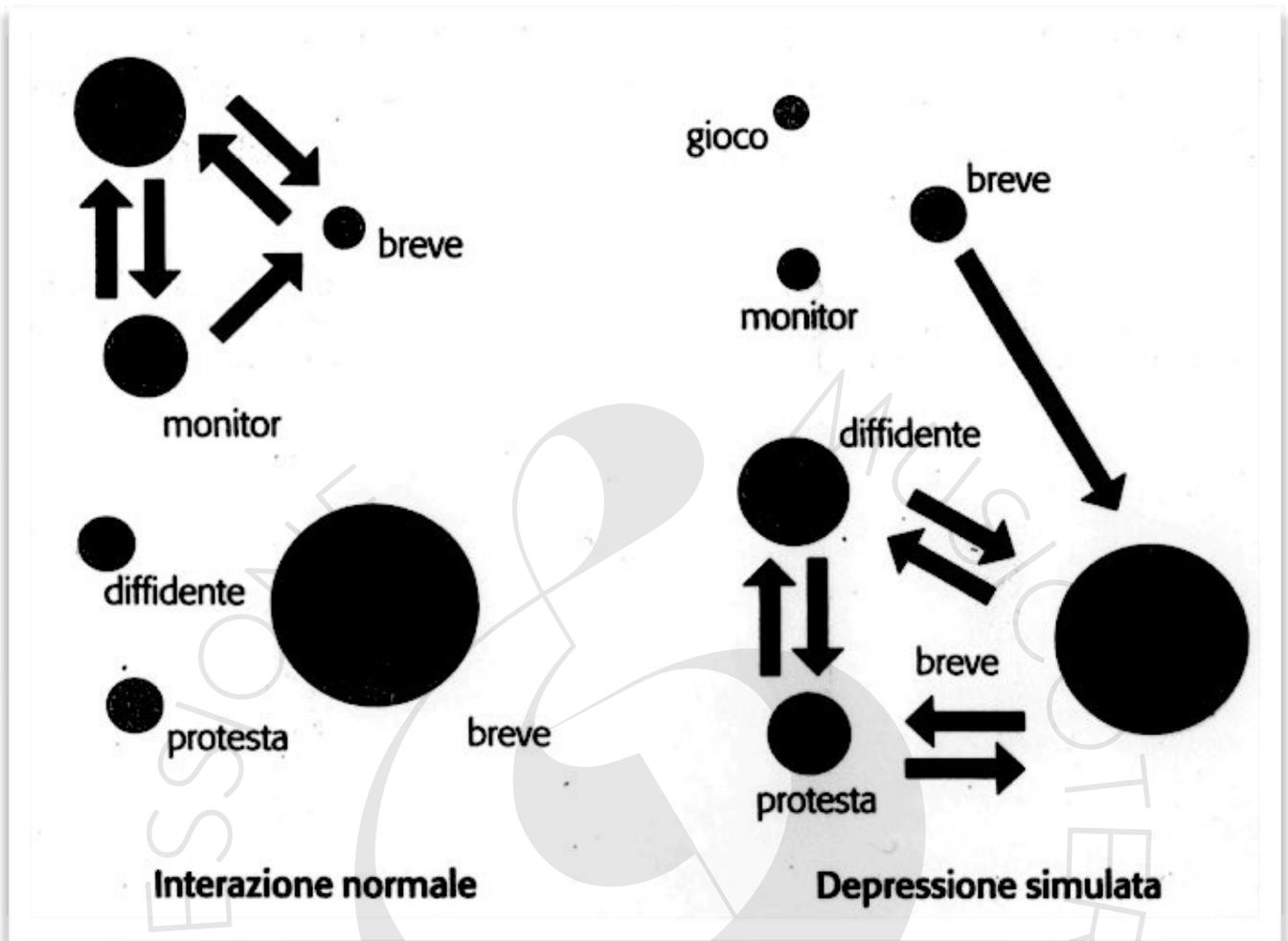
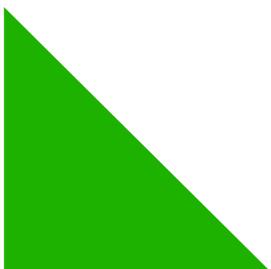
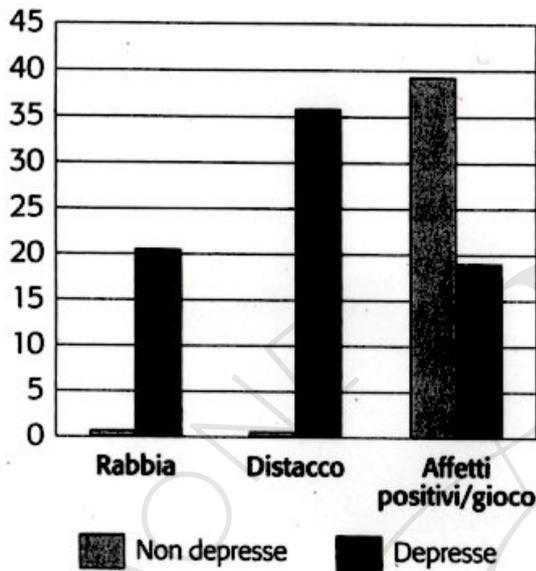


Figura 6.4 Flusso dei comportamenti infantili in un'interazione normale e in un'interazione depresso simulata. La grandezza dei cerchi rappresenta la quantità di tempo in cui il bambino resta in ciascuno stato e le frecce indicano la transizione tra gli stati. L'assenza di frecce indica che il movimento tra stati senza fase di passaggio è raro.



Proporzione di tempo in cui le madri depresse e non depresse sono impegnate in comportamenti affettivo-sociali



Proporzione di tempo in cui i bambini di madri depresse e non depresse sono impegnati in comportamenti affettivo-sociali

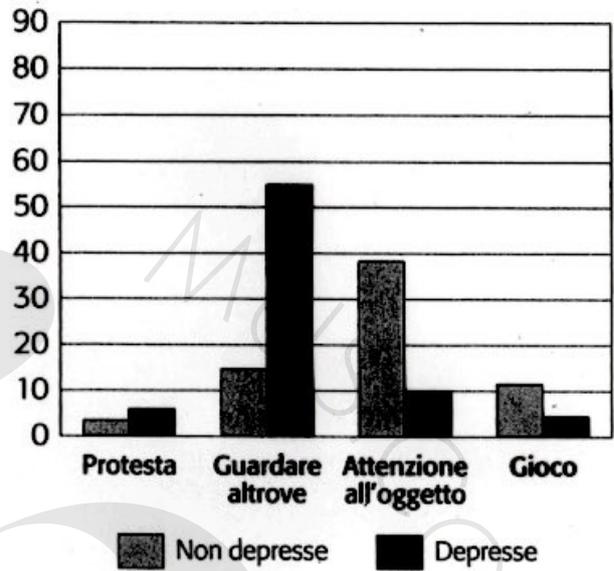
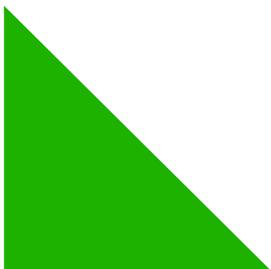


Figura 6.5 Madri depresse e gruppo di controllo e i loro bambini.



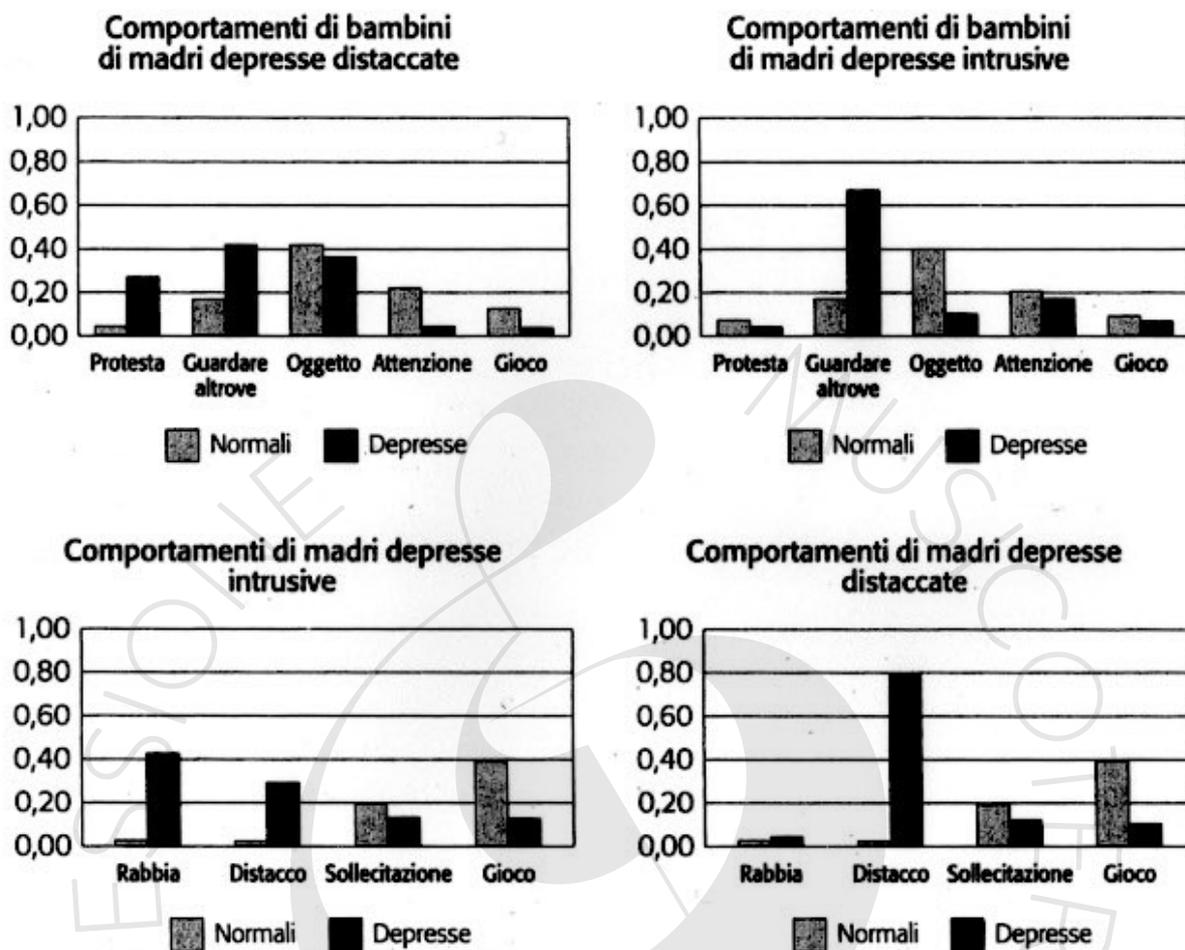
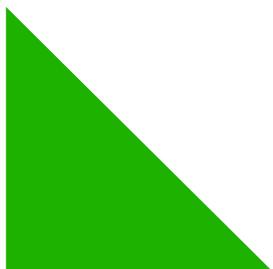


Figura 6.6 Profili comportamentali e affettivi di madri depresse intrusive e distaccate e dei loro bambini.

(Riportate da Tronick, 2005; in Carli, Rodini, 2008)

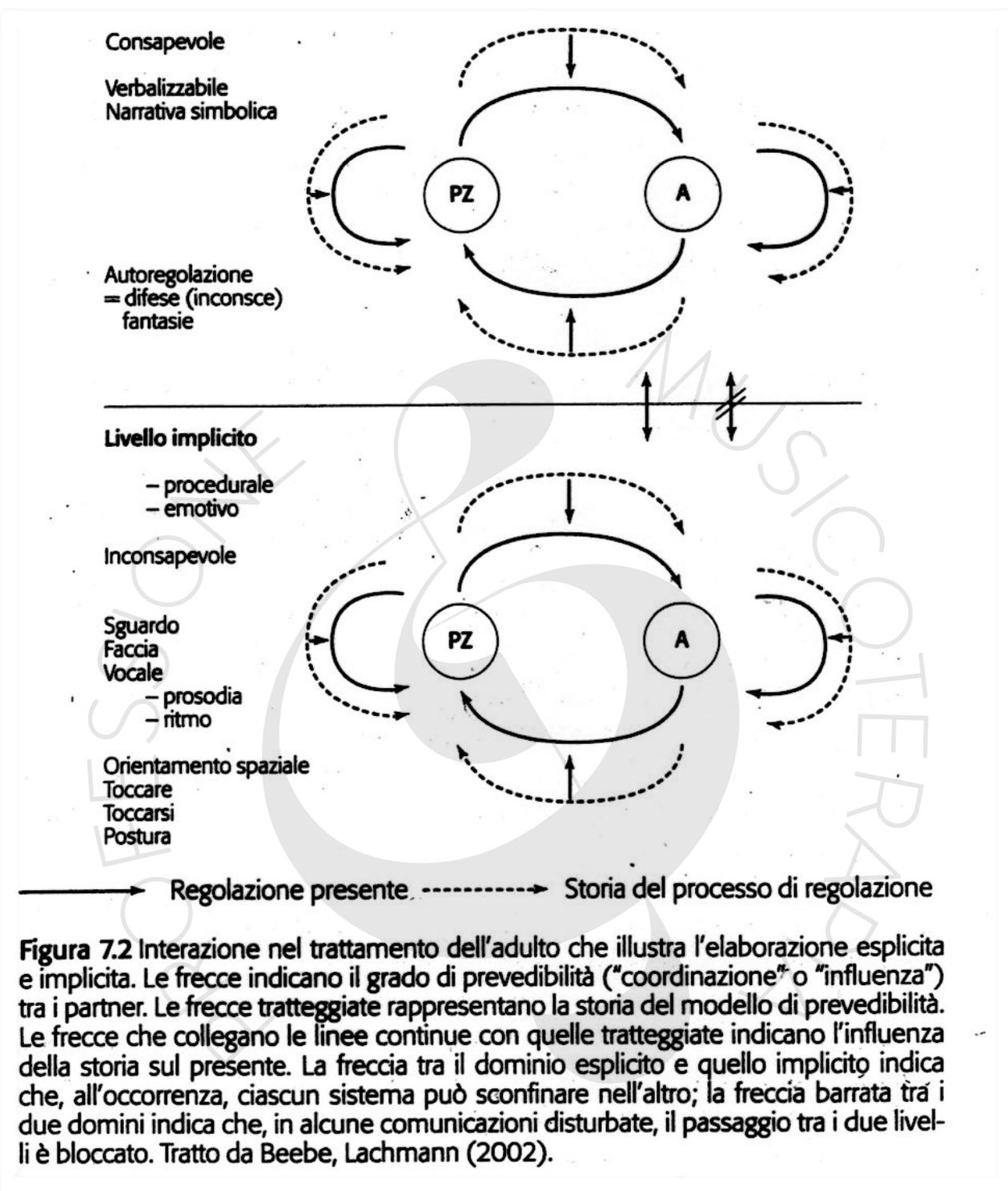


La Beebe, inoltre, si sofferma sugli aspetti impliciti ed espliciti dell'autoregolazione. Per quanto concerne l'**autoregolazione implicita** ricorda come il bambino: abbia la tendenza ad abbassare lo sguardo non toccandosi per abbassare la attivazione; distoglie lo sguardo, e inibisce l'espressività facciale e il tono muscolare. In particolare quest'autrice si è soffermata sulla interazione dei ritmi vocali, con particolare interesse le componenti non verbali, ricordando come parlare attraverso i gesti, le posture corporee e la tensione vocale, costituiscano parametri fondamentali per le condotte regolative ed autoregolative. L'autrice ha tradotto

queste sue concettualizzazioni in una tecnica terapeutica che sfrutta le componenti non verbali nella interazione, interessandosi minimamente, pur essendo il suo approccio di tipo psicoanalitico ortodosso, al contenuto manifesto della verbalizzazione, e piuttosto presentando attenzione e interesse ai ritmi della vocalità, alle pause, e ad una tendenza generale ad abbassare i ritmi, senza minimamente intervenire sul volume vocale.

Per quanto concerne le **componenti esplicite** l'autrice si riferisce allo Stato interno affettivo, la sua articolazione, le fantasie e alla simbolizzazione (Schema 13):



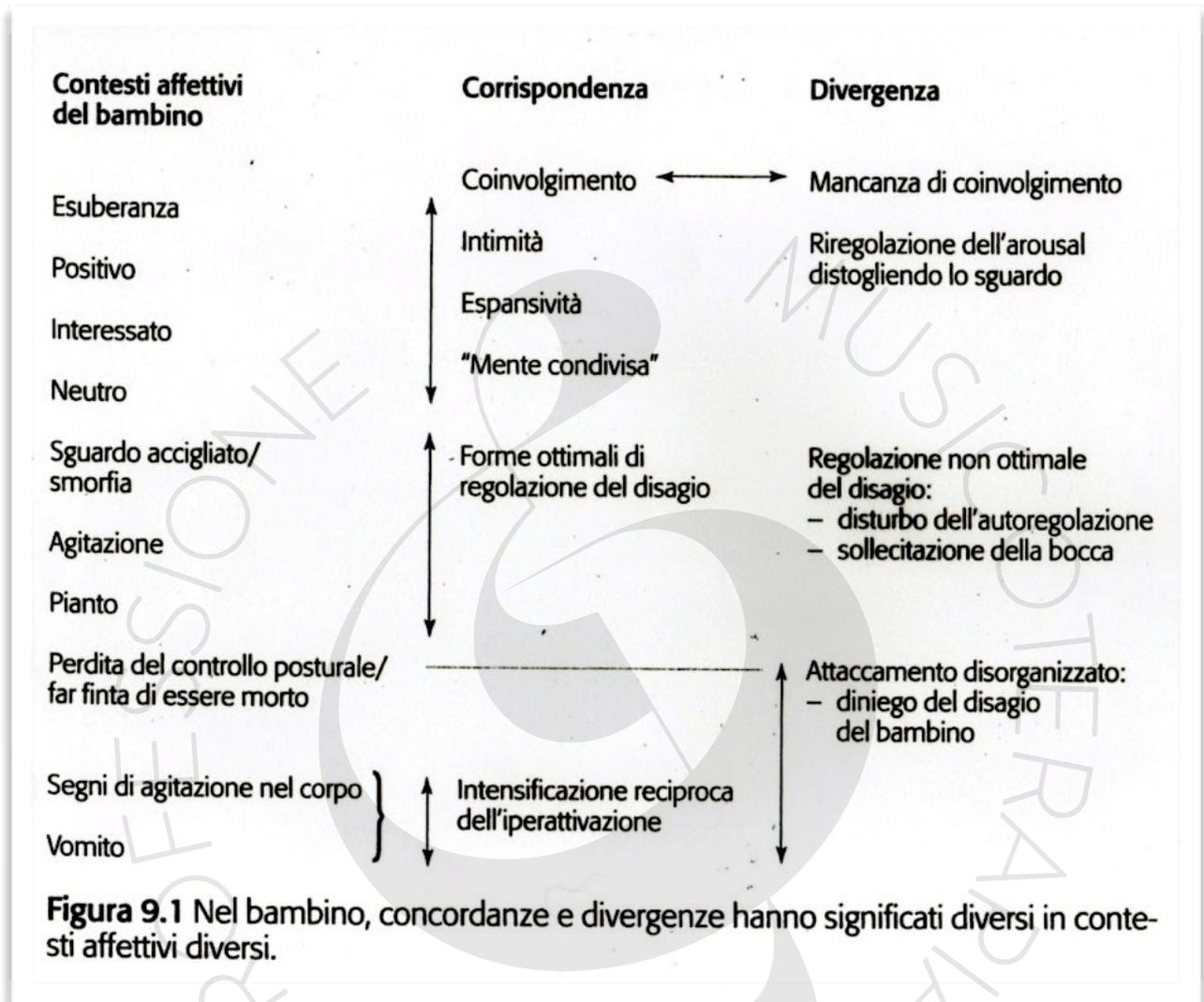


(Da Beebe e Lachmann, 2002)

Sempre alla Beebe e coll. si deve lo schema sulle corrispondenze e divergenze, in relazione ai contesti affettivi del bambino: in pratica la autrice fornisce una dettagliata disamina dei comportamenti perturbati precoci, in tutto assimilabile ai recenti contributi sui

disturbi della regolazione, forniti da Zeanah (1993), ed agli ormai “classici” e pionieristici studi sulla psicosomatica di Eugenio e Renata Gaddini (1981,1982; 1984) (Schema 14):

Schema 14



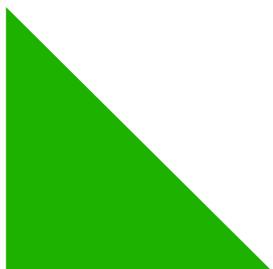
(Da Beebe, Rustin, Sorter, Knoblauch; in Carli, Rodini, 2008)

La Beebe, ha poi messo a punto una sofisticata microanalisi delle interazioni faccia a faccia precoci, e della loro valutazione clinica, attraverso lo studio: I) dello sguardo, ponendo attenzione agli schemi “di caccia e fuga”, spesso presenti in situazioni di disagio come espressione di un disimpegno visivo; II) del volto, attraverso lo studio del “rispecchiamento facciale”, e delle condotte di rottura e di riparazione; III) della vocalizzazione, studiando il timing del linguaggio materno, con un formato più lento, del tipo “tema con variazioni”, delle vocalizzazioni più brevi, delle pause più lunghe e di una struttura di contingenza più serrata; IV) dei segni di disagio e di autoconsolazione del bambino, come capacità di autoconsolazione e di regolazione, o, al contrario, di una intensificazione reciproca della ipervigilanza, quale

fallimento delle condotte di acquietamento; V) del toccare della madre, sempre nel formato” tema con variazioni”; VI) e, infine, del coinvolgimento del bambino con un estraneo, verso il quale interesse e curiosità sono molto attivi verso i nove mesi. (Schemi 15, 16, 17, 18):

Schema 15

| | Schemi ottimali | Schemi non ottimali |
|--|-----------------|---------------------|
| i. Sguardo | | |
| A. Madre | | |
| La gestione materna del ciclo di impegno/ disimpegno visivo del bambino organizza il livello di stimolazione attraverso lo sguardo/ disimpegno visivo del bambino: | | |
| a. Riduce la stimolazione quando il bambino guarda altrove | Riduce | Aumenta |
| b. Fa un cenno di saluto quando il bambino torna a guardare | SI | No |
| c. Aumenta la stimolazione solo mentre il bambino guarda | SI | No |
| d. Non “chiama” il bambino quando lui guarda altrove | No | SI |
| e. Non tira il braccio del bambino mentre lui guarda altrove | No | SI |
| f. Non lo “insegue” spostandosi nella direzione in cui si è mosso lui | No | SI |
| g. Non tenta di costringere il bambino a mettersi faccia a faccia | No | SI |
| h. Si rende conto che il bambino guarda altrove | Consapevole | Inconsapevole |
| Gestione dell’attenzione del bambino per un oggetto da parte della madre: | | |
| a. Segue la linea dello sguardo del bambino | SI | No |



Schema 16

RICADUTE CLINICHE NEL CICLO DI VITA

| | Schemi ottimali | Schemi non ottimali |
|--|--------------------|--|
| B. Bambino | | |
| a. Ciclo di impegno/disimpegno visivo | SI | No: sguardo vigilante/sguardo evitante |
| b. Capace di sostenere lo sguardo | SI | No: occhiate rapide/sguardi di sbieco/scansione |
| c. Il bambino deve autoconsolarsi per riuscire a sostenere lo sguardo | No | SI |
| d. L'angolo di "scollegamento" visivo resta entro 60 gradi dalla posizione faccia a faccia | SI | No: si gira di 90 gradi/si inarca/perde il controllo posturale |
| II. Volto | | |
| A. Madre | | |
| a. "Segue" le variazioni sul viso del bambino | SI | No: piatto, neutro/positivo congelato |
| b. Volto con grado di animazione positivo (da poco a molto positivo) | SI | No |
| c. Volto negativo: accigliamento, smorfia, labbra strette, tristezza, rabbia | No | SI |
| B. Bambino | | |
| a. "Segue" le variazioni sul viso della madre | SI | No: troppo statico |
| b. Capace di "gioia" (sorrisi pieni "a bocca spalancata") | SI | No |
| c. Espressioni positive sostenute | SI | No: fugaci |
| d. Utilizza un repertorio da positivo a negativo | SI | No: ristretto, neutro/ampio negativo (accigliamento, smorfia, bocca serrata, sorpresa) |
| III. Vocalizzazione | | |
| A. Madre | | |
| a. Ciangottare/chiacchierare | SI | No |
| b. Presenza di pause (anziché vocalizzazione continua) | Pause | Senza pause |
| c. Chiacchierare positivo o negativo (divieti, critiche, richieste, rifiuto di attributi) | Positivo | Negativo |
| d. I profili vocali sono sinusoidali o piatti | Sinusoidali | Piatti |
| e. Il ritmo è lento | SI | No (veloce) |
| f. Si "coordina" con il ritmo e i profili vocali del bambino | SI | No |
| g. Richieste vocali mentre il bambino guarda altrove | No | SI |

→

Schema 17

TRATTAMENTO BREVE MADRE-BAMBINO

| | Schemi ottimali | Schemi non ottimali |
|--|--------------------|---|
| B. Bambino | | |
| a. Presenza di vocalizzazione | SI | No: (troppo tranquillo) |
| b. Si "coordina" con i ritmi vocali della madre | SI | No |
| c. Vocalizzazione essenzialmente positiva/neutra | SI | No: si agita/ protesta con rabbia/piange |
| d. Inibizione di ogni agitazione vocale | No | SI |
| iv. Segni di disagio e di autoconsolazione del bambino | | |
| A. Gestione del disagio del bambino da parte della madre | | |
| a. Volto afflitto/vocalizzazione di afflizione di fronte al disagio del bambino | SI | No |
| b. Si "coordina" con il ritmo del disagio del bambino, rallentandolo gradualmente | SI | No |
| c. Non intensifica il disagio del bambino | No | SI |
| d. Empatia al disagio verbalizzato | SI | No |
| e. Non mostra un'espressione positiva di fronte al disagio del bambino | No | SI |
| f. Non prende in giro il disagio del bambino | No | SI |
| g. Non nega verbalmente il disagio del bambino (ride, ridacchia, "che divertente!" mentre il bambino piange) | No | SI |
| B. Gestione dell'autoconsolarsi del bambino da parte della madre | | |
| a. Non disturba il bambino che ha portato la mano alla bocca, che manipola un pezzo di stoffa/tocca la madre | No | SI |
| b. Non continua a mettere il proprio dito in bocca al bambino | No | SI |
| c. Non gli sollecita la bocca | No | SI |
| C. Agitazione e autoconsolazione del bambino | | |
| a. Agitazione vocale: vedi sopra Vocalizzazione | | |
| b. Segni di agitazione nel volto: vedi sopra Volto | | |
| c. Capacità di autoconsolarsi (toccarsi, toccare la stoffa o toccare la mamma) | Presente | Assente |
| d. Non è presente autoconsolazione continua | No | SI |
| e. Non presenta segni di disagio del sistema autonomo (singhiozzo, vomito), né scansione disorganizzata | No | SI |
| v. Il toccare da parte della madre | | |
| a. Giochi con i piedi/con le mani | SI: talvolta | SI: costanti/ No: nessuno |
| b. Si avvicina troppo alla faccia del bambino | No | SI: incombe su di lui, pizzica le guance, schiocca le dita |

→

Schema 18

RICADUTE CLINICHE NEL CICLO DI VITA

| | Schemi ottimali | Schemi non ottimali |
|---|------------------------|---|
| c. Non gli fa il solletico | No | Sì |
| d. Non lo tocca in modo goffo | No | Sì |
| e. Accudimento | Lieve | Stimoli continui |
| vi. Capacità del bambino di coinvolgersi con l'estranea | | |
| a. Capace di sostenere lo sguardo, con un ciclo di impegno/disimpegno visivo | Sì | No: evita lo sguardo/ attenzione forzata |
| b. Repertorio facciale positivo/negativo completo | Sì | No: neutro/ negativo |
| c. Vocalizzazione generalmente positiva/neutra | Sì | No: è agitato/ scarsa vocalizzazione |
| d. Lieve autoconsolazione | Sì | No: costante/ nessuno |
| e. Livello lieve di arousal | Sì | No: sovraeccitato/ agitato/afflosciato |
| In generale: se l'interazione con la madre è stata molto stressante, il bambino riesce a riparare con l'estraneo? | Sì | No |
| L'estranea sente di dover essere molto "attenta" con il bambino? | No | Sì |

(Da Beebe, 2008)

Nell'ambito di queste ricerche va ancora ricordata la scoperta della *memoria procedurale*, dovuta nel 1980 a Neal Cohen e Larry Squire. Il concetto di memoria procedurale è riferibile al concetto di memoria implicita, per contrapporla all'altra, esplicita o dichiarativa. L'impiego di queste differenti terminologie rappresenta il complesso cammino che i vari autori hanno dovuto seguire per rendere conciliabili posizioni e

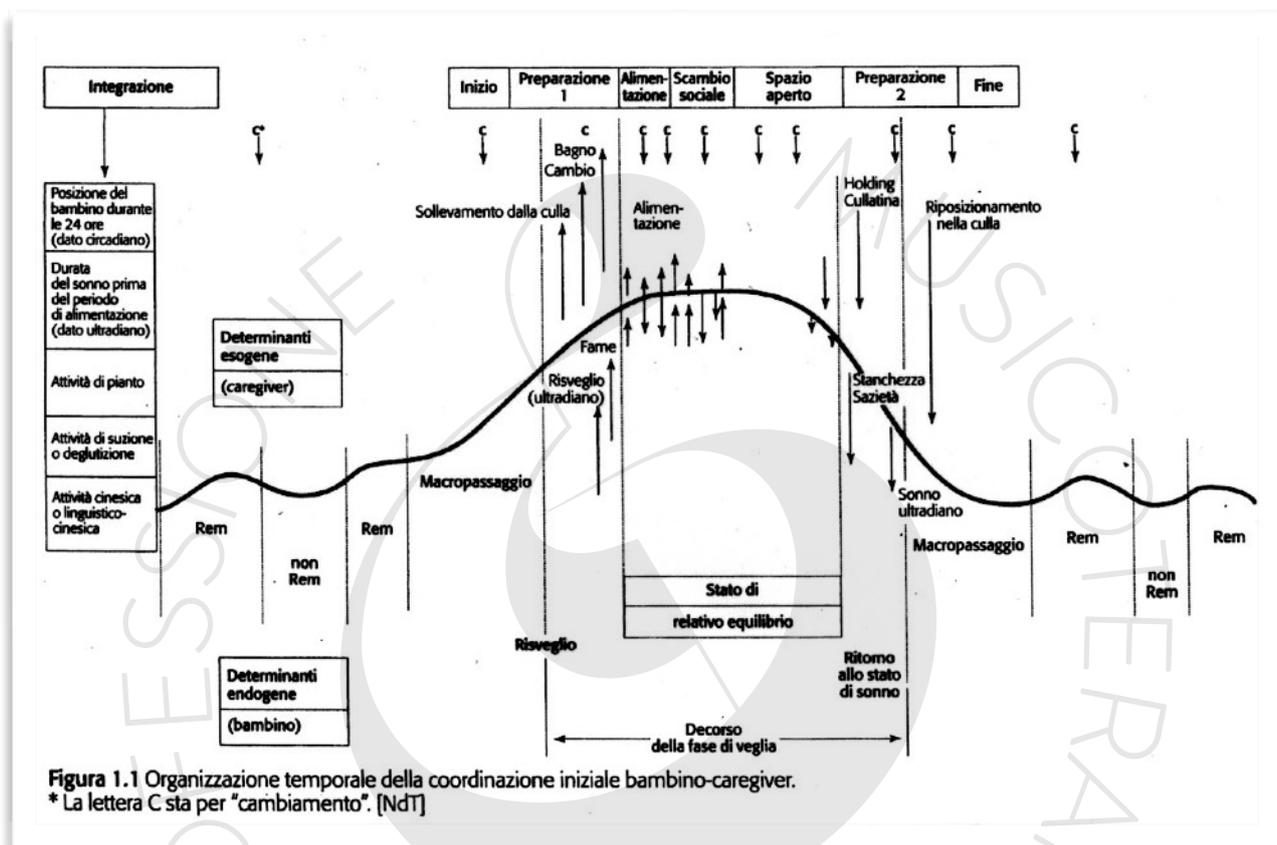
pensieri che inizialmente erano fortemente in opposizione. Voglio dire che esisteva una resistenza molto profonda, da parte della comunità scientifica, ad accettare l'idea che vi fossero più unità funzionali connesse alla memoria, piuttosto che una unica funzione globale e circoscritta.

Le memorie procedurali, o implicite, offrono un patrimonio particolarmente ricco per lo sviluppo di contenuti rappresentazionali, e quindi allo studio delle interazioni molto precoci, oltre a

fornire supporto per una diversa interpretazione del particolare periodo della cosiddetta “amnesia infantile” (Lyons- Ruth, 1996).
 Come sintesi illustrativa voglio ancora ricordare come Sander (2008) abbia proposto una fine

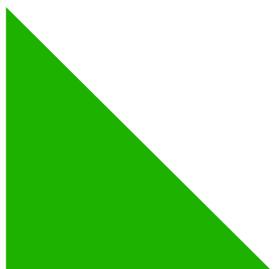
interpretazione della organizzazione temporale della coordinazione iniziale bambino-caregiver (schema 19).

Schema 19



(Riportato da Sander W.L., in Carli, Rodini, 2008)

Inoltre lo schema che segue, sempre ripreso dagli studi di Sander (2008), illustra le componenti adattive negoziate nell'interazione tra bambino e caregiver. Si tratta di una sintesi particolarmente chiarificatrice compiuta dall'autore su queste condotte precoci (schema 20):



Schema 20

Tabella 2.1 Componenti adattive negoziate nell'interazione fra bambino e caregiver.

| Componente | Denominazione | Mesi | Comportamenti salienti del bambino che si coordinano con le attività materne |
|------------|--|------------|---|
| 1 | Regolazione iniziale | 1-3 mesi | Attività di base del bambino legate ai processi biologici relativi ad alimentazione, sonno, evacuazione, controllo posturale ecc., compresi gli stimoli necessari per tranquillizzarsi e per l'arousal. |
| 2 | Scambio reciproco | 4-6 mesi | Il comportamento del sorriso che si estende al completo coinvolgimento motorio e vocale così come le sequenze di mutui scambi affettivi spontanei, le attività dell'alimentare col cucchiaino, del vestire ecc., diventano reciprocamente coordinate. |
| 3 | Iniziativa | 7-9 mesi | Attività avviate dal bambino per garantirsi uno scambio sociale reciproco con la madre o per manipolare l'ambiente a sua scelta. |
| 4 | Focalizzazione | 10-13 mesi | Attività con le quali il bambino stabilisce se la madre è disponibile quando lui vuole (tende a focalizzare sulla madre le richieste volte a soddisfare un bisogno). |
| 5 | Autoaffermazione | 14-20 mesi | Attività in cui il bambino aumenta i comportamenti assertivi, spesso di fronte all'opposizione della madre. |
| 6 | Riconoscimento | 18-36 mesi | Attività (compreso il linguaggio) che esprimono le percezioni dello stato, le intenzioni e il contenuto del pensiero del bambino. |
| 7 | Inversione (continuità o conservazione del Sé come organizzatore attivo) | 18-36 mesi | Attività che rompono o ripristinano la coordinazione a livello intenzionale (comportamento aggressivo intenzionale e diretto, in equilibrio con iniziative volte a facilitare il ripristino dell'accordo interattivo). |

(Riportato da Sander W.L.; in L. Carli, Rodini, 2008)

Sempre nell'ambito di questa ipotesi va anche illustrato il punto di vista della Fogel, la quale si è particolarmente soffermata sulle dinamiche della regolazione del frame, come l'autrice chiama l'unità temporale all'interno della quale viene compiuto lo studio interattivo.

Nello schema che segue vengono analiticamente descritte le variazioni della qualità della comunicazione, nelle sue componenti fondamentali: simmetrica, unilaterale, perturbata, disimpegnata, individuate dalla Fogel e che sono, per la autrice, alla base della co-costruzione intersoggettiva (Schema 21):

Tabella 4.1 Variazioni della qualità della comunicazione.

| Tipo di comunicazione | Descrizione |
|------------------------------|---|
| Simmetrica | I partner sono aperti continuamente alla modificazione reciproca dell'azione e il processo che ne consegue crea nuove informazioni (o significato), di cui i partecipanti non avrebbero potuto avvalersi prima del loro impegno congiunto. La creatività viene valutata confrontando la comunicazione attuale con quella precedente, rilevabile storicamente in <i>frame</i> analoghi. È presente co-azione simultanea, che può essere verbale e non verbale. L'azione congiunta è convergente. |
| Unilaterale | L'azione di un partner è regolata dall'altro partner; quest'ultimo può tentare di comunicare con creatività, ma non vi è creazione reciproca di informazioni. |
| Perturbata | I partner si intromettono nel flusso dell'attività diadica o lo interrompono. Si possono creare informazioni, ma solo sotto forma di nuovi modi per evitare la comunicazione o per disturbarla. L'azione congiunta è divergente. |
| Disimpegnata | Si tratta semplicemente della mancanza di comunicazione. I partner non intraprendono alcuna attività reciproca osservabile. |

NB: Alan Fogel può fornire descrizioni più dettagliate di ciascuna categoria. I codici sono affidabili e sono in corso i relativi studi di validità.

(Da Fogel, Lyra, in Carli, Rodini, 2008)

Sono concetti ampiamente riferiti documentati e descritti da Lavelli (2007).

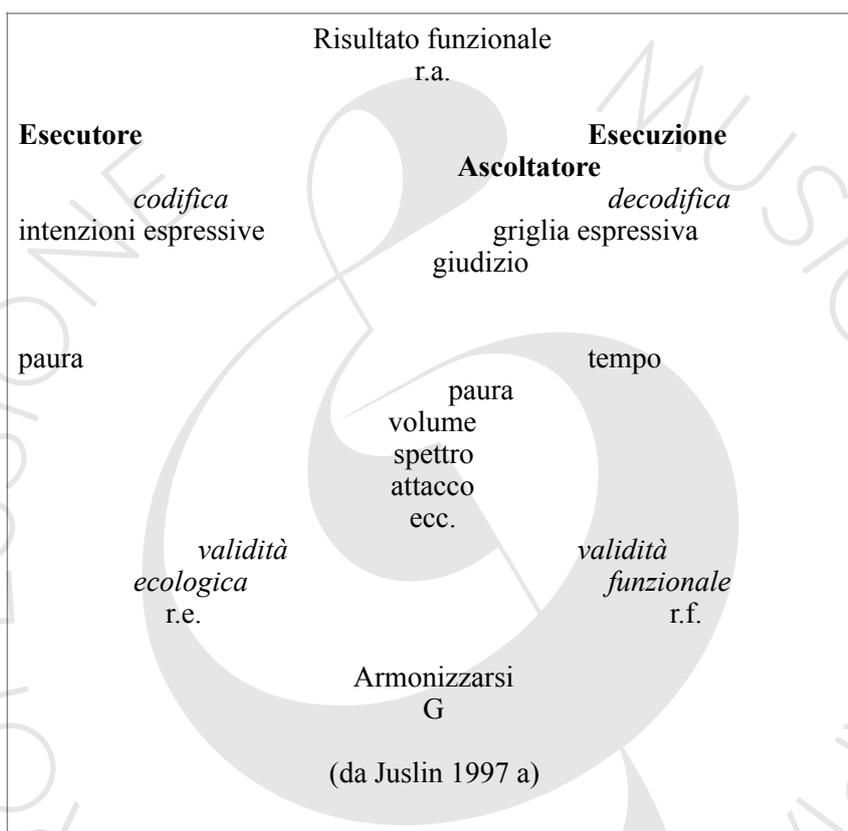
Questi studi che afferiscono al campo della psicologia hanno avuto nel campo musicologico alcune interessanti correlazioni. Mi riferisco in particolare agli studi di Gabrielsson e Juslin, appartenenti alla scuola di Uppsala, dal lavoro sistematico che hanno compiuto questi autori per uno studio dell' isomorfismo tra emozioni e musica. In particolare ricordo i loro noti studi, che sono relativamente recenti e che hanno posto in una

corretta accezione di diadica, ed interattiva, il rapporto tra capacità espressiva dell'esecutore e tra qualità della percezione emozionale da parte del fruitore, costruendo un dispositivo sperimentale che ha permesso a questi autori di approfondire lo studio tra alcuni parametri della musica, segnatamente l'intonazione, l'attacco, il timbro, la lunghezza delle note, l'intonazione iniziale leggermente ascendente o discendente, gli intervalli, ecc. Sulla base di questi parametri è stato chiesto agli esecutori di sforzarli e

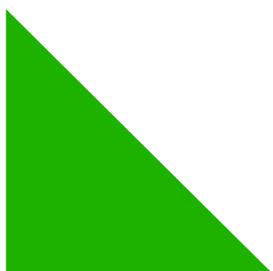
modificarli al fine di ottenere una particolare sintonizzazione, cioè per far sì che gli ascoltatori percepissero le reali intenzioni esecutive, sotto il profilo emozionale, da parte degli esecutori. E' stato così possibile ottenere risultati estremamente interessanti, che riguardano alcune emozioni fondamentali: la felicità, la

tristezza, la rabbia, l'angoscia e più recentemente la tenerezza. Juslin e colleghi sono cioè riusciti ad isolare dei parametri di fondo che, opportunamente variati, interferiscono in maniera significativa sulla qualità della percezione emozionale.

Schema 22



Nella tavola 23, di seguito riportata, sono indicati i risultati ottenuti sperimentalmente attraverso una griglia di utilizzazione nella quale vengono precisate le risposte degli ascoltatori a seguito delle esecuzioni dei musicisti.



Schema 23

Griglia di utilizzazione per le differenti espressioni emozionali

| Emozione | Griglia di utilizzazione |
|------------------|---|
| <u>Felicità</u> | <p>esecutori: <i>metro veloce, alto livello sonoro, spettro brillante, articolazione staccata</i>, attacchi veloci, modeste variazioni di durata, netti contrasti di durata (es. tra note lunghe e corte)</p> <p>ascoltatori: <i>metro veloce, alto livello sonoro, spettro brillante, articolazione staccata</i>, attacchi rapidi</p> |
| <u>Tristezza</u> | <p>esecutori: <i>articolazione legata, basso livello sonoro, metro lento, spettro morbido</i>, attacchi lenti, vibrato lento e ampio, tendenza ad attenuare i contrasti tra note lunghe e note brevi, variazioni di durata relativamente ampie, ritardo finale, intonazione calante.</p> <p>ascoltatori: <i>metro lento, articolazione legata, basso livello sonoro, spettro morbido</i>, attacchi lenti.</p> |
| <u>Rabbia</u> | <p>esecutori: <i>alto livello sonoro, spettro brillante, metro veloce, articolazione legata</i>, attacchi rapidi, contrasti relativamente ampi tra note lunghe e corte.</p> <p>ascoltatori: <i>alto livello sonoro, spettro brillante, metro veloce, articolazione legata o staccata</i>, attacchi rapidi.</p> |
| <u>Paura</u> | <p>esecutori: <i>articolazione estremamente staccata, livello sonoro tendente al basso, metro medio lento, spettro morbido</i>, ampie variazioni di durata, vibrato veloce e irregolare, pause tra le frasi.</p> <p>ascoltatori: <i>livello sonoro tendente al basso, articolazione staccata, metro medio lento, spettro morbido</i>, attacchi lenti.</p> <p>(da Juslin, 1998)</p> |

In corsivo vengono indicate le risposte che presentano accordo tra espressione vocale e performance musicale.

Va segnalato che in generale la frequenza della voce è molto più definita nella prova musicale mentre è più libera di variare nella espressione vocale. Inoltre va precisato che nell'impiego dei differenti strumenti si sono trovate delle concordanze molto importanti. Unica eccezione è costituita dagli esecutori di chitarra che, a differenza di tutti gli altri esecutori, preferiscono esprimere il sentimento della rabbia con l'articolazione "legato" piuttosto che con l'articolazione "staccato".

Nella successiva tavola 24 sono riportati sinteticamente i risultati degli esperimenti di sintonizzazione empatica tra intenzioni esecutive e risposte degli ascoltatori, indicando le cinque emozioni primarie, felicità, tristezza, rabbia, paura, tenerezza ed i parametri sonoro musicali che le caratterizzano in modo differenziale (Juslin, 1997).

Felicità:

- metro rapido
- moderate variazioni di durata
- livello sonoro medio-alto
- tendenza ad inasprire i contrasti tra note lunghe e brevi come in un modello punteggiato
- articolazione prevalentemente staccata
- attacchi rapidi
- timbro brillante
- vibrato leggero o assente
- intonazione lievemente crescente

Tristezza:

- metro lento
- variazioni di durata relativamente ampie
- livello sonoro basso
- tendenza ad attenuare i contrasti tra note lunghe e note brevi
- articolazione legata
- attacchi morbidi
- vibrato lento e ampio
- rallentando finale
- timbrica morbida
- intonazione a volte lievemente calante

Rabbia:

- metro rapido
- livello sonoro alto
- contrasti relativamente aspri tra note lunghe e corte
- assenza di rallentando finale
- articolazione per lo più non legata
- attacchi molto secchi
- timbro brusco
- note distorte

Paura o Timore:

- ampie varianti di metro
- ampie varianti di durata delle note
- livello sonoro tendente al basso, ma con notevoli variazioni dinamiche
- articolazione prevalentemente staccata
- vibrato rapido e irregolare
- pause tra le frasi
- spettro sonoro morbido

Tenerezza:

- metro lento
- variazioni di durata relativamente ampie
- livello sonoro da basso a medio
- tendenza a contrasti relativamente morbidi tra note lunghe e brevi
- articolazione legata
 - attacchi morbidi
 - timbro morbido
 - vibrato intenso

(da Juslin, 1997)

Va inoltre ricordato che, Philippe Tagg (2005), oltre ai parametri indicati, ha proposto che nel caso particolare dell'angoscia, nel contesto di un tempo lento e della tonalità minore, come risulti essenziale la ricorrenza di tre “congegni armonici”:

- 1) la sonorità dell'accordo minore con nona maggiore aggiunta (*magg9*);
- 2) l'accordo di settima di “terza specie”, cioè terza minore con settima minore e quinta diminuita (*m7/5 bemolle*) e il suo primo rivolto (ossia *m6*, triade minore con sesta maggiore aggiunta);
- 3) un “motivo tortuoso” cioè una melodia caratterizzata da intervalli disgiunti e/o da evidenti “dissonanze” melodiche.

Esempi del **primo tipo** sono: il tema Agnus Dei dalla messa in quattro parti (1605) di W. Byrd, il tema Gretchen am Spinrade (1814) di F. Schubert, il tema Romeo and Juliet (1968) di N. Rota ed il tema “Nostalgie of the Father” da M. Polo (1982) di E. Morricone.

W. Byrd, Agnus Dei dalla Messa in 4 Parti (1605).



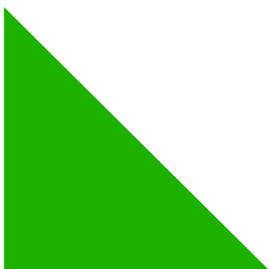
Morricone, «Nostalgia of the Father» da Marco Polo (1982).




Esempi del **secondo tipo** sono: il tema A. Streetcar Named Desire (1951) di A. North, e Owed to 'g' dei Deep Purple.

compagnamento tonale di (a) A. North, *A Streetcar Named Desire* (1951); (b) Deep Purple, *Owed to 'g'* (1975).

The image displays two musical scores. The first score, for 'A Streetcar Named Desire', is in F#m6add9, 4/4 time, with a tempo of 58. It features staves for Ottoni, Tromboni, Piano, and Basso. The second score, for 'Owed to 'g'', is in Em6add9, 6/4 time, with a tempo of 60. It features staves for Organo, Chitarra ritmica, and Basso. Both scores include triplets and dynamic markings like 'pesante' and 'f'.



In questo caso gli accordi m6 e m7/5 bemolle sono trattati paradigmaticamente come varianti della stessa sonorità che risultano, secondo Tagg, connesse al celebre accordo del Tristano di Wagner interpretato come m7/5 bemolle o m6.

Rivolti di rem6 e sim7/5b.

Accordo del *Tristano* di Wagner-interpretato come m7/5b o m6.

Langsam und schmächtend htb. Fm7b5 E7 p > p

notazione alternativa

Ancora il tema “When I am laid in earth” da *Dido and Aeneas* (1690) di H. Purcell;

I. Purcell, aria «When I am laid in earth» (*Dido and Aeneas*, 1690).

$\text{♩} = 52$ Gm Cm6 D3 Dm3 Em7-5 Cm6 Dm7 Bb Gm3 Cm6 Gm D7 Gm

(for)- get my fate re - mem-ber me but ah for - get my fate

e ancora il secondo movimento, battute 19-20, del Concerto Brandeburghese n. 6 in si bemolle maggiore BWV 1051 di J.S. Bach; il tema “Gute Nacht” da *Winterreise* (1827) di F. Schubert; la Maledizione di Alberich da *Siegfried* (1874) di R. Wagner; il “Rapimento della sposa” da *Peer Gynt* (1891) di E. Grieg; il concerto per pianoforte in si bemolle minore nel celebre tema dell’Opera 23 di P.I. Cjakovskij; le battute 1-2 dal Concerto di Varsavia (1941) di R.

Addinsell; le battute 9-17 del tema “The Love Strain is Heard” da Birth of a Nation (1915) di J.C. Breil; il “Pianto di Mélisande” da Pelléas et Mélisande (1902) di C. Debussy

Esempi del **terzo tipo** sono costituiti dai temi “Harlem Nocturne” (1940 di E. Hagen); le frasi melodiche iniziali da A. Streetcar Named Desire (1951) di A. North; ed il tema Perry Mason (1957) di F. Steiner.

E’ molto interessante evidenziare che, opportunamente analizzati, i due temi: “Harlem Nocturne” e “Perry Mason”, contengono in realtà tutti e tre i tratti pertinenti l’angoscia proposti da Philip Tagg..

Hagen; *Harlem Nocturne* (1940).

frasi melodiche iniziali da (a) A. North, musica dei titoli per *A Streetcar Named Desire* (1951);
 (b) Deep Purple: *Owed to 'g'* (1975).

(a) F. Steiner, *Perry Mason* (1957); (b) N. Riddle, *The Untouchables* (1959).

Musical score for two pieces: (a) F. Steiner, *Perry Mason* (1957); (b) N. Riddle, *The Untouchables* (1959).
 Part (a) is in 3/4 time with a tempo of 80. Chords: Cm, Am7b5, D7, G+, Cm, Am7b5. Performance instructions: "1re, 2e fois: trbe + vlns, 3e: trbe + vlns + legni", "sfz", "+ vlns", "vlns (trbe tacet)".
 Part (b) is in 3/4 time with a tempo of 108. Chords: Fm add9, Fm add9, Fm9, G7m9, Ab11+13. Performance instructions: "trbe tutti, trni, stabs come accomp.".

In questo caso viene chiesto ai musicoterapeuti di armonizzare le proprie competenze relazionali con il fluire dei cosiddetti processi verticali della musica. Si tratta di una competenza ancor più raffinata che, da un lato, è riconducibile alla teoria sugli intervalli e sulla possibilità degli stessi di evocare ben definite reazioni emotive. Dall'altro è riconducibile all'idea del movimento, nello spazio e nel tempo, che è il segnale di un procedere nel fenomeno musicale, dipanando la stessa struttura all'interno del magma dell'emotività. In taluni casi una accurata analisi degli intervalli e dei movimenti cadenzali costituisce una mirabile anticipazione di vissuti la cui espressione caratterizza "criticamente" il processo terapeutico.

In questo caso sembra particolarmente felice la contingenza dimostrata tra i parametri fondamentali illustrati dagli studiosi di psicologia entro soggettive e cioè il timing, l'intensità la forma, il profilo di intensità, i quali consentono di studiare la fluttuazione emozionale e gli aspetti della sintonizzazione emotiva tra forme musicali e strati profondi della mente (Arom, 2002; Bunt, Pavlicevic, 2001; Gabrielsson, Sloboda, 2001; Juslin,

1997,1998; Ricci Bitti 1988, Sherer, 1991; Tagg, 1994, 2005; Trevarthen, 1999).

È innegabile come l'esperienza corporea del canto tragga radici dalla percezione dei propri movimenti interiori e fornisca conoscenze e supporto alla regolazione delle proprie reazioni emotive. Queste ultime, legate alla espressività ed al contesto relazionale, costituiscono l'esperienza ideale per vivere intense esperienze emotive di carattere regolativo ed organizzatore sullo sviluppo.

In questi ultimi anni sono state avviate alcune esperienze estremamente ricche e significative nell'ambito della coralità con pazienti portatori di handicap, tanto di natura fisica quanto mentale. Tali esperienze costituiscono un bagaglio ormai ricco sul quale è possibile avviare opportune e approfondite riflessioni. Queste ultime possono costituire la base per la comprensione psicopatologica, ed aiutano a orientare la operatività.

Forniscono, inoltre, anche preziose indicazioni sulla genesi dei suoni e la loro articolazione. Pertanto possono costituire fertile materia di studio tanto per gli analisti della musica quanto per i compositori, oltre che per gli operatori della musicoterapia.

Nel suo recente contributo, “Il canto degli antenati”, Steven Mithen (2005) ha compiuto una articolata analisi di tutte quelle espressioni stereotipate che compaiono nel linguaggio e nei mantra indiani, riproponendo il classico lavoro di Wray sulla origine del linguaggio olistico. L'autore contrappone gli studi sulla grammatica, nel linguaggio nella musica, rifacendosi:

- a) ai classici studi di Chomsky (1957) sulla grammatica universale, poi ripresi, ma con risultati non brillantissimi, da Lerdhal e Jackendoff (1983);
- b) e agli studi sul ritmo, per descrivere come si modificano nel tempo il linguaggio e la musica, risultando le modificazioni della musica estremamente più veloci del linguaggio.

Questi sistemi di significazione sono fondati sulla trasmissione di informazioni e sulla referenzialità tipici del linguaggio, e sugli aspetti manipolativi tipici della musica, e, in parte, anche del linguaggio. Questo significa che non vi è una semplice trasmissione di informazioni tra un esecutore attivo e un ascoltatore passivo (pag. 26) quanto piuttosto “una produzione e una simultanea percezione di complessi schemi di suono in movimento” (si veda a proposito dei “neuroni specchio”: Gallese, Fogassi, Fadiga, Rizzolatti, 2002; Fogassi, Ferrara e alii, 2005; Rizzolatti Sinigaglia, 2006).

Rimane il fatto che gli enunciati linguistici sono prevalentemente compositivi, mentre le frasi musicali assumono una natura prevalentemente olistica.

Alcuni studiosi, come Steven Brown, hanno ipotizzato il termine di “musilingua”, mentre altri, come Alison Wray, ha coniato il termine di “linguaggio olistico”.

Mithen ripropone uno studio del linguaggio diretto ai neonati, IDS, confrontandolo col Pds, che corrisponde al linguaggio diretto ai cani, e all' ADS, che corrisponde a quello diretto agli adulti.

L'autore riassume dunque come la funzione dell' IDS sia quella di: 1) in un primo momento di catturare e mantenere l'attenzione dei neonati; 2) in un momento successivo il

linguaggio consente di modulare l'eccitamento e le emozioni; 3) in una fase ancora più evoluta, oltre che inviare stimoli, la comunicazione consente di comunicare i sentimenti e le intenzioni del parlante secondo la formula “la melodia è il messaggio”; 4) i pattern specifici dell'intonazione e le pause, in un successivo e più evoluto momento, favoriscono lo stesso processo di acquisizione del linguaggio.

Per Mithen la musica costituisce il linguaggio esclusivo delle emozioni, la cui funzione è quella di fornire una guida all'azione. Il tal senso l'autore ripropone i classici studi di Cooke, il quale aveva dato indicazioni su come le emozioni possono essere modulate dal volume, dal ritmo, dal tempo, dall'altezza, e come la musica stessa induca ad esprimere stati emozionali consentendo anche di condizionare quelli di altre persone.

A questo punto viene introdotto il concetto di vocalizzazione e la domanda se queste costituiscono aspetti involontari o intenzionali. Mithen propone uno studio della variabilità interspecifica nelle popolazioni dei babuini, riscontrando come: 1) tra le vocalizzazioni ed i gesti dei primati nulla equivalga alle parole; 2) come il concetto di manipolazione sia applicabile a queste vocalizzazioni; 3) come queste comunicazioni siano multimodali, costituite cioè sia da gesti che da vocalizzazioni. Mithen riassume pertanto come le proprietà dei sistemi di comunicazione delle scimmie antropomorfe siano: 1) olistiche; 2) manipolative; 3) multimodali; 4) musicali. Tutte queste funzioni consentono poi di giungere al linguaggio verbale.

Mithen si pone anche il problema dell'origine della comunicazione da lui riassunta attraverso l'impiego dell'acrostico: “HmMMM”, da lui stesso proposto. L'autore ipotizza che nella fase di passaggio tra un uomo di Neanderthal, circa 6 milioni di anni fa, e l'Homo sapiens, circa 2 milioni di anni fa, le mutate abitudini di vita, le tecniche di procacciamento del cibo, le modificazioni anatomiche e della vita sociale, abbiano anche modificato le vocalizzazioni e la gestualità, più in un senso quantitativo che qualitativo però in una prima fase. Per riassumere questa complessa vicenda evolutiva l' A: propone l'acrostico “HmMMM”, il quale sta per:

H= olistico; mm= multi modale; m= manipolativo; m= musicale; m= mimetico (pag. 199).

A questo punto l'autore si pone il problema di come entrare nel ritmo individuando nella evoluzione del bipedismo, e nella successiva attitudine ai movimenti della danza, la qualità specifica dell'uomo Ergaster. La comparsa del bipedismo consentì infatti un aumento delle poche vocalizzazioni, un arricchimento del linguaggio del corpo e dell'uso del ritmo, che consentirono una maggiore varietà acustica, ed il ruolo del ritmo e del movimento che caratterizzavano i raduni degli antenati.

Comparvero così il mimo, la funzione di imitazione sociale, le sinestesie sonore. Dette funzioni risultano particolarmente significative nel contesto di imitazione della natura, proponibile nelle onomatopée e nelle stime sinestesie sonore (pag. 196).

Successivamente l'autore si pone anche il problema del significato sessuale delle vocalizzazioni, indubbiamente utilizzate anche come scopo di attrazione; per esempio nella costruzione delle asce a mano, le cosiddette asce sexy: la cui qualità simmetrica denota buone capacità di costituzione, buona vista, buona coordinazione fisica, tutte attitudini evolutivamente vantaggiose per la procreazione.

Mithen si sofferma anche sulla cura dei piccoli e in particolare sull'impiego di formulazioni linguistiche come: *mama, puah, eeeurr*. Si tratta infatti di frasi olistiche, le quali assumono particolari significati, in particolare la sinestesia sonora *eeurr*, che indica rumori viscosi, appiccicosi, maleodoranti, quali si hanno nel vomito nelle feci nel sangue e vermi (pag. 238). Anche il noto *gnamgnamgnamgnammm*, costituisce un brillante esempio di parola olistica, che al variare dell'intonazione suggerisce la dolce qualità dell'invito a mangiare o la più intensa ingiunzione, laddove il poppante non si dimostri disponibile.

Mithen analizza anche il fenomeno della musica come socialità, favorendo la collaborazione ai legami sociali. A tal fine analizza formulazioni del tipo TIT for TAT, per indicare i legami di cooperazione che costituiscono il fondamento di una teoria della mente,

che dimostra la capacità di avere coscienza e una complessiva capacità riflessiva; di poter cioè riflettere sui propri stati mentali e su quelli altrui, il che costituisce il presupposto del senso di identità (pag. 249).

Al contrario il concetto di defezione comporta la presenza di personalità, del tipo *free riders*, cioè di viaggiatori clandestini, che si intrufolano all'interno del gruppo parassitandone la utilità e mantenendo una propria individualità. Ponendosi il problema dei vantaggi del far musica insieme l'autore ripropone gli studi di Robert Axelrod, il quale sottolineava come il far musica insieme: 1) consenta la amplificazione dello spettro del futuro; 2) come le interazioni frequenti aiutino a promuovere una cooperazione stabile, che aiuta alla costituzione di un senso del sé. Quest'ultimo può essere raggiunto mediante lo "sgretolamento dei confini", così come proposto da McNeill, il quale vuole con questo indicare un concetto di "noità", di unità collettiva, particolarmente illustrata dal dilemma del prigioniero (pag. 247). A tal fine si richiama agli studi di William Benzon, che ipotizza il concetto di "eravamo collegati" per indicare questo spirito cooperativo introducendo anche il concetto di variazioni dell'ormone ossitocina e delle sue influenze sul comportamento (pag. 254).

Quanto all'evoluzione del linguaggio Mithen ipotizza come questo sia fondato sui processi di segmentazione che consentono di passare dalla fase "dominio-specifica" dell'uomo di Neanderthal, alla fluidità cognitiva dell'*homo sapiens*: caratterizzata dall'integrazione tra vari moduli cognitivi in una integrazione inter-modulare tra intelligenza sociale, intelligenza storico naturale, e di intelligenza tecnica (pag. 309).

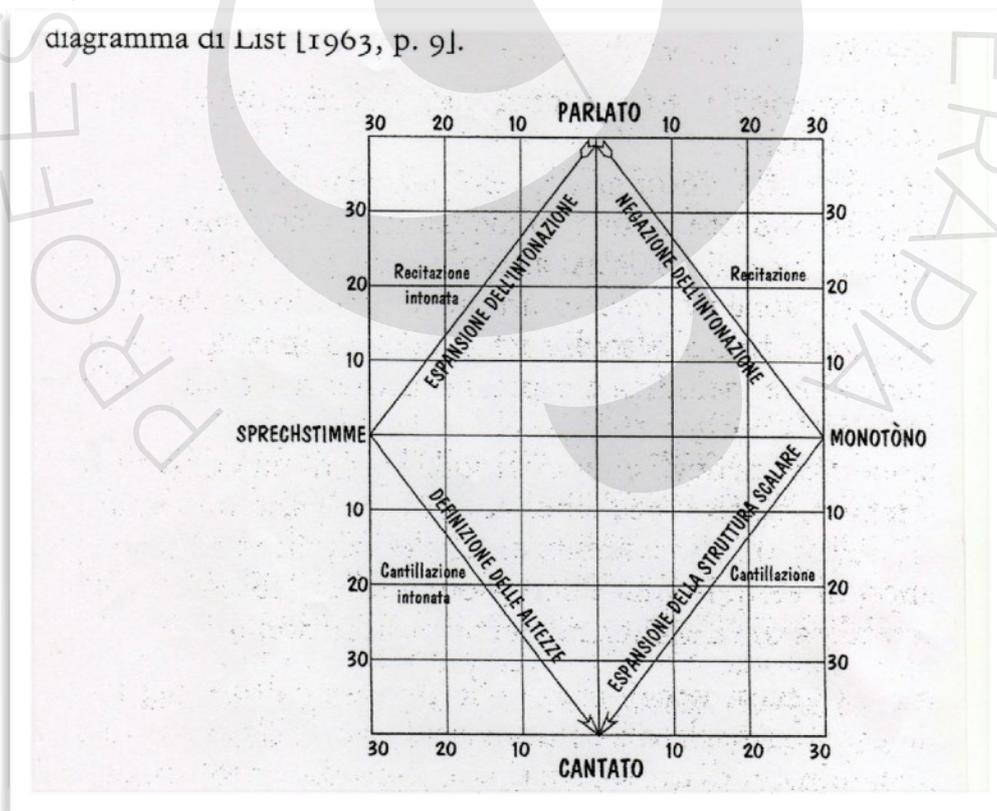
Questo passaggio viene ipotizzato, secondo quanto suggerisce il filosofo Peter Carruthers, attraverso la progressiva sostituzione dell'acrostico *hmmmm*, al linguaggio compositivo, operato dai processi di segmentazione. Questo conduce anche a una modificazione del pensiero umano, che acquista così caratteristiche di inter modularità (pag. 297). Questo passaggio coincide con l'evoluzione dall'uomo mobile della caccia, all'uomo stanziale della nuova fase dell'agricoltura.

Ecco allora che Mithen conclude il suo excursus rifacendosi agli studi di Blacking: "Come è musicale l'uomo", arrivando a concludere: "Ciò che è più importante nella musica non può essere appreso, così come non si apprendono altre pratiche culturali. Si tratta di qualcosa che risiede nel corpo e attende di essere espresso e sviluppato, così come principi fondamentali che presiedono alla formazione del linguaggio".

Lo studio della vocalità costituisce da sempre un nodo ed un groviglio di complessi problemi teorici e di pratiche. E' innegabile come la vocalità assuma una importanza qualitativa e quantitativa che in questa sede è del tutto inutile ricordare. Pur tuttavia le tecniche vocali non sono state oggetto di un lavoro di sistematizzazione, neppure lontanamente confrontabile a quanto esistente in ambito strumentale. Il lavoro di Léothaud, il quale ha recentemente (2005) proposto

una classificazione delle tecniche di emissione vocale, costituisce un contributo determinante, là dove riprende antiche concettualizzazioni rivisitandole alla luce di acquisizioni recenti, tanto afferenti alla musicologia, quanto alla fisiologia dell'apparato vocale. Lo sforzo di questo A. è encomiabile: il nodo sostanziale è appunto quello dei rapporti tra linguaggio parlato ed il cantato, affrontando la controversa questione della autonomia della musica e delle reciproche influenze ed interdipendenze tra i due linguaggi, sempre che la musica costituisca un linguaggio assimilabile a quello verbale, il che è tutt'altro che un discorso chiuso. A questo proposito, in un suo recente lavoro Giannattasio (2005), illustra il diagramma proposto dall'etnomusicologo List a proposito dei "confini fra parlato e cantato". Lo schema 25 propone la progressione dal parlato al cantato:

Schema 25



(da: Giannattasio, 2005)

L'A. ammette la difficoltà di riconoscere una segmentazione ordinata "da forme e procedimenti più vicini al linguaggio a forme e procedimenti più prossimi al canto (e viceversa)". Così le melodie "a picco" o "patogeniche" descritte da Sachs e le melodie "orizzontali", originariamente a "intervallo unico", si prestavano, secondo questo A., ad una suggestiva ipotesi evolutiva: "Entrambi i tipi si sviluppano su un percorso che va da un opposto all'altro: le melodie a picco passano dai gemiti naturali, spontanei, a stilizzazioni addomesticate; le melodie orizzontali si adattano all'inflessione corretta, al metro e al significato delle parole che accompagnano, divenendo così delle melodie parlate realistiche, cioè delle imitazioni".

Sempre secondo Giannattasio, "i procedimenti di alterazione fonica della parola ai fini di una sua particolare formalizzazione espressiva sono riconducibili a tre tipologie fondamentali:

1. alterazione intenzionale (ad esempio impostazione della voce quando si parla al telefono) o convenzionale (ad esempio voce nasalizzata dei preti, abbassare i livelli di intensità e di altezza nel rivolgersi ad una

persona di status più elevato) del registro vocale (*ambitus*, timbro e intensità);

2. alterazione del profilo intonativo; quest'ultima può realizzarsi in due opposte modalità:

a) un livellamento dello stesso sino alla totale eliminazione di qualsiasi articolazione prosodica, sino al punto di appiattare l'enunciazione verbale su un unico tono (*recto-tono*). E' l'intonazione recitativa neutrale (Stefani, 1976) in molte forme di lettura solitaria ad alta voce; oppure di enunciazione pubblica di editti e sentenze; la recitazione inespressiva e appiattita sulla ritmica del verso delle poesie apprese a memoria dei bambini; la voce negli annunci dei centralinisti, ecc. Sono le comuni tiritere, nenie (lamento funebre, formula magica, incantesimo, canto infantile), litanie (preghiera, supplica), cantilene (lieve canto, semplice e monotono, quasi un incantesimo e, per estensione, insieme strumentale consonante) da cui deriva anche la cantillazione. Nel *recto-tono* vanno incluse la *flexa*, virgola del testo; il *metrum*, due punti; le frasi interrogative, con recitazione sulla nota inferiore a quella del tenor e risalita al tenor; il *punctum* fermo, che implica discesa conclusiva.

Un esempio è fornito dallo schema 26:

Schema 26

Metrum *Tenor* *Punctum*

In illo tempore : Di-xit Je-sus discipu-lis su-is : Vos estis sal terra-e.

Tenor *Interrogatio*

Quod si sal evanu-e-rit, in quo sa-li-e-tur?

(da: Giannattasio, 2005)

b) una enfattizzazione del profilo sino alla soglia estrema dello *Sprechgesang*: parlato-cantato (v. il *Pierrot Lunaire* op. 21, di Arnold Schönberg, 1912), oltre la quale l'articolazione melodica è espressa mediante i gradi definiti e stabili di una scala musicale. Qui abbiamo la caratteristica di alzare la voce che mira a rassicurare e a convincere (teatro, melodramma, giochi infantili) o per inscrivere scenari reali nei moduli stereotipi e nei modi rassicuranti del rito (lamenti funebri). Sono i gridi di battaglia, i comandi militari, le grida dei venditori ambulanti, gli slogans della pubblicità radio televisiva o dei tifosi, sino alla retorica politica e religiosa. Di queste ultime sono caratteristici: 1) una precisa impostazione timbrica della voce; 2) un frazionamento del periodo in segmenti brevi e tendenzialmente uguali per lunghezza e intonazione, con prevalenza di frasi coordinate, intervallate da studiati silenzi che inducono l'uditorio ad un responsorio continuo; 3) una tendenza al parallelismo morfo-sintattico e semantico, e più in generale alla ripetizione di suoni, sillabe, parole e frasi, sino alla iterazione continuamente variata e incrementata; un uso sapiente di esplosioni intensive e formule cadenzali sospensive, caratterizzate da prolungamenti vocalici e pronunciati glissandi;

3. segmentazione ritmica degli enunciati sulla base di una equivalenza tra unità sillabiche o durate vocaliche, accenti e/o varie unità ripetibili di testo o di suono (rime, assonanze, allitterazioni ecc.) che conferiscono al tempo di eloquio una dimensione ciclica, spesso correlata ad una unità periodica di riferimento metrico (pulsazione)" (Giannattasio, 2005). E' il caso degli scioglilingua, dei giochi verbali, del non-sense dei bambini: "il ritmo infantile non si manifesta che attraverso la parola; è dunque a prima vista un ritmo vocale..... anche se, spesso, può adattarsi ad una melodia (nel qual caso può trattarsi di modelli melodici molto arcaici, quanto di frammenti di canzonette o di ritornelli moderni, piovuti da un apparecchio radio, ma imbrigliati in una cadenza rigorosa), ma più

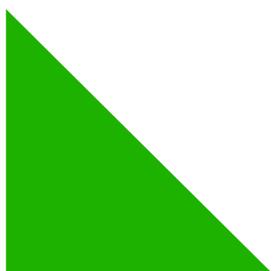
comunemente i bambini recitano su una sola nota, oppure semplicemente scandiscono parlando" (Brailoiu, 1956). E' probabile che il riferimento ad una periodicità isocrona abbia avuto origine da processi di imitazione e sincronizzazione gestuale propri di attività cinetiche collettive, come il lavoro, la marcia, il gioco e la danza. E' la funzione euritmica di molti canti di lavoro, ma anche di alcune pratiche mistiche, quali quelle del dhikr, delle confraternite sufi musulmane, delle pratiche dell'esicasmo cristiano ancora presenti in particolari ambiti del misticismo ortodosso e cattolico, le cui formule giaculatorie sembrano essere uno sviluppo del *Kyrie eleison*.

Nel suo contributo sulla classificazione universale delle tecniche vocali, opportunamente, Gilles Léothaud, richiama la nostra attenzione sul fatto che: "La parola e il canto (...) non dispongono di propri sistemi, contrariamente all'udito e alla vista, e non esistono che per recupero e conversione di altri organi e funzioni". Anche questo costituisce un tratto euristico che ha straordinarie implicazioni considerando che rappresenta una assoluta eccezione nell'ambito dei fenomeni fisiologici in generale: la parola ed il canto sono "costretti" a prendere a prestito strutture anatomiche deputate ad altre primarie funzioni fisiologiche (alimentazione, respirazione), ma tali strutture anatomiche vengono filogeneticamente ed ontogeneticamente trasformate fino a consentirne una utilizzazione per funzioni espressive ugualmente vitali, ma tuttavia del tutto indipendenti dalle funzioni originarie.

Se ci poniamo il problema di compiere una analisi acustica ed articolatoria del materiale fonemico, secondo quanto proposto da Schindler (1974), che ne fornisce ampia documentazione spettrale e sonografica, è possibile studiare la prosodia ed i profili spettrali mediante immagini sonografiche dell'intensità, della frequenza vocale, del punto fermo, del punto interrogativo, del punto esclamativo; differenziando le voci maschili, femminili e quelle dei bambini.

Così prosegue il viaggio.....

“I poeti lavorano di notte
quando il tempo non urge su di loro,
quando tace il rumore della folla
e termina il linciaggio delle ore.
I poeti lavorano nel buio
come falchi notturni od usignoli
dal dolcissimo canto
e temono di offendere Iddio.
Ma i poeti, nel loro silenzio
fanno ben più rumore
di una dorata cupola di stelle”
(Alda Merini).



Bibliografia

- Arom S., *Structuration du temps dans des musiques d'Afrique Centrale: périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie*, en "Revue de Musicologie", L.X.X., n. 1, pp. 5-36.
- Arom S., *A la recherche du temps perdu: métrique et rythme en musique*, in: J. J. Wunenburger (a cura di) "Les rythmes. Lectures et théories", L'Harmattan, Paris, pp. 195-205.
- Arom S., *La trascrizione*, in: T. Magrini (a cura di), "Universi Sonori", P.B.E. Einaudi, Torino 2002.
- Axelrod R., (1984), *Giochi di reciprocità. L'insorgenza della cooperazione*, Feltrinelli, Milano, 1985.
- Benzon W.L., *Beethoven's Anvil: Music in Mind and Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2001
- Blacking J. (1973) *Come è musicale l'uomo*, Ricordi-Unicopli Ed. , Milano, 1986.
- Baroni M., Caterina R., Ragazzi F., Zanarini G., *Emotional aspects of singing voice*, in: Proceedings of the Thrid Triennial ESCOM Conference, (ed. A. Gabrielsson), Department of Psychology, Uppsala University, Uppsala, Sweden 1997, pp. 484-9.
- Beebe B.: *Trattamento breve madre-bambino: il metodo della videoregistrazione e il suo uso psicoanalitico*. In L. Carli, C. Rodini, op. cit.
- Beebe B.: *Volti in relazione: un caso clinico*. In L. Carli, C. Rodini, op. cit.
- Beebe B., Knoblauch, Rustin J. Sorter D.: *Una prospettiva dei sistemi dinamici*. In L. Carli, C. Rodini, op. cit.
- Beebe B., Sorter D., Rustin J., Knoblauch S.: *Confronto tra Meltzoff, Trevarthen e Stern*. In L. Carli, C. Rodini, op. cit.
- Beebe B., Rustin J., Sorter D., Knoblauch S.: *Nuovi contributi alla visione dell'intersoggettività nell'infanzia e sua applicazione in psicoanalisi*. In L. Carli, C. Rodini, op. cit.
- Bertuglia C.S., Vaio F.: *Complessità e modelli*. Bollati, Boringhieri. Torino, 2011.
- Bion W.R.(1961): *Esperienze nei gruppi*. Armando. Roma, 1971.
- Bion W.R. (1962): *Apprendere dall'esperienza*. Armando. Roma, 1972.
- Bion W.R. (1965) *Trasformazioni*. Armando. Roma, 1973.
- Bion W.R. (1970): *Attenzione e interpretazione*. Armando. Roma, 1973.
- Bunt L., Pavlicevic M., *Music and Emotion: Perspectives for Music Therapy*, in: P. Juslin P., J. Sloboda (eds) *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Carli L., Rodini C.: *Le forme di intersoggettività. L'implicito e l'esplicito nelle relazioni interpersonali*. Cortina, Milano, 2008.
- Castelnuovo E.: *I mesi di Trento*. Temi Editrice. Trento, 1990.
- Chomsky N. (1957): *Le strutture della sintassi*. Laterza. Bari, 1970.
- Cooke D., *The Language of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1959.
- Fogassi L., Ferrari P.F., Gesierich B., Rozzi S., Chersi F., Rizzolatti G., *Parietal lobe: from action organization to intention understanding*, in "Science", n. 308, pp. 662-667, 2005.
- Fogel A., Lyra M.C.D.P.: *Dinamica dello sviluppo nelle relazioni*. In L. Carli, C. Rodini, op. cit.
- Fonagy P. e Target M. *Attaccamento e funzione riflessiva*, Cortina, Milano, 2001.
- Fonagy P., Gergely G., Jurist E.L., Target M.: *Regolazione affettiva, mentalizzazione e sviluppo del sé*. Cortina, Milano, 2005.

- Gabrielsson A., Lindstrom E., *The Influence of Musical Structure on Emotional Expression*, in: Juslin P. Sloboda J. (eds), *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford, Oxford University Press, 2001.
- Gaddini E.: *Note sul problema mente-corpo*. Rivista di Psicoanalisi., XXVII, 1, 1981, pp. 4-29.
- Gaddini E.: *Fantasie difensive precoci e processo psicoanalitico*. Rivista di Psicoanalisi., XXVIII, 1, 1982, pp.1-14.
- Gaddini E., Gaddini De Benedetti R.: *La frustrazione come fattore della crescita normale e patologica*. Crescita, 6, 37, 1984.
- Gallese V., Fogassi L., Fadiga L., Rizzolatti G.: *Action representation and the inferior parietal lobule*. In W. Prinz. B. Hommel (a cura di) *Attention and performance XIX: Common Mechanism in Perception and Action*. Oxford University Press. Oxford, 2002, pp. 335-355.
- Giannattasio F., *Dal parlato al cantato*, Enciclopedia della Musica, vol. V, Einaudi, Torino 2005, pp. 1003-1036.
- Gori E.C.: *Il doppio sogno*. Rivista di Psicoanalisi. XXXI, 4, 1985, pp. 509-528.
- Grinberg L., Sor D., Taback De Bianchedi E.(1972): *Introduzione al pensiero di Bion*. Armando. Roma, 1975.
- Huizinga J. (1919-1928): *Autunno del Medioevo*. B.U.R., Milano, 2004.
- Juslin P.N. (1997a): *Emotional communication in music performance: a functionalist perspective and some data*, *Music perception*, 14/4, 383, 418.
- Juslin P.N. (1997b): *Perceived emotional expression in synthesized performances of a short melody: Capturing the listener's judgement policy*, *Musicae Scientiae*, 1/2, 225-256.
- Juslin P., *A functionalist perspective on emotional communication in Music performance*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 1998.
- Kohut H. 1977): *La guarigione del Sé*. Boringhieri. Torino, 1980.
- Kohut H. 1984): *La cura psicoanalitica*. Boringhieri. Torino, 1986.
- Lavelli M.: *Intersoggettività. Origini e primi sviluppi*. Cortina, Milano, 2007.
- Leothaud G., *Classificazione universale delle tecniche vocali*, Enciclopedia della Musica, vol. V, Einaudi, Torino 2005, pp. 789-813.
- Lerdhal F., Jachendoff A.: *A generative theory of tonal music*. M.I.T. Press. Cambridge, 1983.
- Licata I. *Complessità. Un'introduzione semplice*. :duepunti edizioni, Palermo, 2011.
- Lyons-Ruth K.(1996): *La conoscenza relazionale implicita: il suo ruolo nello sviluppo e nella psicoterapia psicoanalitica*. In L.Carli, C. Rodini, op. cit.
- Marconi L., *Musica, espressione, emozione*, Clueb, Bologna 2001.
- Maturana H. Varela F.(1980): *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*. Marsilio. Venezia, 1985.
- McNeill W..H., *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1995.
- McNeill D., *Language and Gesture*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- Meltzof A.N., Borton W.: *Intermodal matching by human neonates*. In *Nature*, 282, pp. 403-404, 1979.
- Mithen S., (2005): *Il canto degli antenati*, Codice Edizioni, Torino, 2007.

- Ricci Bitti P.E.: L'espressione ed il riconoscimento delle emozioni. In: V.D'Urso R.Trentin *Psicologia delle emozioni*: Il Mulino. Bologna, 1988.
- Rizzolatti G., Sinigaglia C., *So quel che fai*, Cortina, Milano 2006.
- Sander W. L.: *Regolazione dello scambio nel sistema bambino-figura di accudimento e alcuni aspetti del rapporto contesto-contenuto*. In L. Carli, C. Rodini op. cit.
- Sander W.L.: *Un follow-up di 25 anni. Riflessioni sullo sviluppo di personalità a lungo termine*. In L. Carli, C. Rodini op. cit.
- Scherer K.R.: *Emotion expression in speech and music*. In J. Sundberg L. Nord, R. Carlson (a cura di), *Music, language, speech and brain*. MacMillan. London, 1991.
- Schindler O., *Manuale di audiofono-logopedia*, vol. 1°, Propedeutica, Torino 1974.
- Spaccazocchi M.: *La musica e la pelle*. Franco Angeli, Milano 2009.
- Stefani G., Marconi L., Ferrari F.: *Gli intervalli musicali*. Bompiani. Milano, 1990.
- Stern D.N.: *Le interazioni madre-bambino nello sviluppo e nella clinica*. Cortina. Milano, 1998.
- Stern D.N. (2004): *Il momento presente*. Cortina. Milano, 2005.
- Tagg Ph.: *Popular Music. Da Kojak al Rave*. C.L.U.E.B. Bologna, 1994.
- Tagg Ph., *Significati musicali, classici e popular. Il caso "Angoscia"*, *Enciclopedia della Musica*, vol. V, Einaudi, pp. 1036-1064. Torino, 2005.
- Trevarthen C. (1977): *Analisi descrittiva del comportamento comunicativo del bambino*. In V.Ugazio (a cura di), *L'interazione madre-bambino: oltre la teoria dell'attaccamento*. Franco Angeli. Milano, 1984.
- Trevarthen C. (1993) *Il sé generato nell'intersoggettività: la psicologia della comunicazione infantile*. In U. Neisser (a cura di), *La percezione del sé: le fonti ecologiche e interpersonali della conoscenza di sé*. Boringhieri. Torino, 1999.
- Trevarthen C. (1999): *Musicality and then intrinsic motive pulse. Evidence from human psychobiology and infant communication*. In *Musicae Scientiae*.
- Tronick E.Z.: *Gli stati affettivi prolungati del bambino e la cronicità dei sintomi depressivi: la co-creazione di modi specifici di stare insieme "nel bene e nel male". 1 Il processo di sviluppo normale e la formazione degli stati affettivi*. In L.Carli, C. Rodini, op. cit.
- Tronick E.Z.: *Gli stati affettivi prolungati del bambino e la cronicità dei sintomi depressivi: la co-creazione di modi specifici di stare insieme "nel bene e nel male". II La formazione degli stati affettivi prolungati negativi nei bambini di madri depresse*. In L.Carli, C. Rodini, op. cit.
- Varela F.: *Complessità del cervello e autonomia del vivente*. In G. Bocchi M.Cerruti (a cura di) *La sfida della complessità*. Feltrinelli Milano, (2 ediz. Bruno Mondadori, Milano 2007 pp. 117-133).
- Vygotskij L.S.(1934): *Pensiero e linguaggio*. Laterza. Bari, 1990.
- Zeanah C.H. Jr (1993): *Manuale di salute mentale infantile*. Masson. Miklano, 2002.
- Winnicott D.W. (1958): *Dalla pediatria alla psicoanalisi*. Martinelli. Firenze, 1975.
- Winnicott D.W. (1965): *Sviluppo affettivo e ambiente*. Armando. Roma, 1970.
- Winnicott D.W. (1971): *Gioco e realtà*. Armando. Roma, 1974.
- Wray A., *Protolanguage as a holistic system for social interaction*, in: "*Language and Communication*", 18, pp. 47-67, 1998.